

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Тухто Мария Евгеньевна

**«МАЛАЯ ДРАМАТУРГИЯ» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ПОЭТИКА
САТИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР**

Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук
Козьменко Михаил Васильевич

Москва
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КОНТЕКСТ САТИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР ДЛЯ ТЕАТРА.....	25
§ 1. Смеховая культура Серебряного века: театр кабаре и журнал «Сатирикон».....	26
1.1. Кабаре как феномен (от «Летучей мыши» до «Кривого зеркала»).....	26
1.2. Поэтика журнала «Сатирикон» («Новый Сатирикон») с точки зрения трансформации смеховой парадигмы в русской литературе начала XX в.	37
§ 2. Смеховой мир Леонида Андреева: от писем и фельетонов к сатирической миниатюре.....	42
2.1. Юмор в переписке: бытовая ирония и бурсацкое озорство.....	43
2.2. Ранние фельетоны (Джемс Линч): традиция Щедрина, Гоголя, Чехова и тема «срединного» интеллигента	45
2.3. Специфика поздних сатирических рассказов и фельетонов: гротеск, карнавальность, черный юмор, абсурд	48
§ 3. «Большая» и «малая» драматургия Леонида Андреева: точки пересечения	58
3.1. Многообразие драматургических парадигм в театре Леонида Андреева	58
3.2. Травестийные пары: миниатюры как пародийное измерение «проклятых вопросов».....	71
§ 4. Сатирические миниатюры Леонида Андреева: от замысла к постановке	75
Выводы к главе 1	121
ГЛАВА 2. ПОЭТИКА САТИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР.....	127
§ 1. Неразрешимое противостояние: природа конфликта в сатирических миниатюрах Андреева	128
§ 2. «Живые механизмы» и социальные маски: децентрализация положения персонажа в малой драматургии Андреева	139
§ 3. Хронотоп сатиры: пространство и время как орудие разоблачения в миниатюрах Андреева	182
§ 4. Поэтика несостоявшейся коммуникации: язык, диалог и композиция в сатирических миниатюрах Андреева	222
§ 5. Карнавал абсурда: трагикомическая природа гротеска в пьесах Андреева	249
Выводы к главе 2	261
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	267
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	270
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	295
Приложение А. Фельетон на миниатюру Андреева «Любовь к ближнему»	295
Приложение Б. Сон городского головы.....	298
Приложение В. Арабажин в Греции	301

ВВЕДЕНИЕ

В работе исследуются проблематика и жанровая специфика сатирических миниатюр Леонида Андреева («малой драматургии») в двух взаимосвязанных аспектах: *историко-культурном* (смеховая культура Серебряного века, диалог с «большой» драматургией писателя и эволюция его смехового начала от ранних фельетонов к зрелой драме и новеллистике) и *поэтологическом* (анализ устойчивых художественных закономерностей одноактных комедийных пьес).

Выделение «малой драматургии» в отдельную область научного изучения происходит в первые десятилетия XX века. Стремление осмыслить содержательно-эстетическую природу кратких драматических произведений возникает в 1930-е годы — в публикациях А.П. Бородина («Об одноактной пьесе», 1939) и А. Глебова («Одноактная пьеса», 1939). Авторы отмечают в качестве отличительных признаков малых пьес только формальные показатели: ограниченное количество линий драматической борьбы, вспомогательных и проходных сцен, этапов развития действия, перипетий.

Всплеск интереса ученых к малым драматическим произведениям пришелся на 50–70-е гг. XX в. Так, И.Н. Давыдова в работе «Малые формы драматургии» (1966) разрабатывает одну из первых классификаций малых драматических форм с точки зрения структурных особенностей, обусловленных жанровым разнообразием. Автор различает «микродраматургию» и «собственно одноактные пьесы». Новый подъем интереса к «малой драматургии» выпал на 1980–1990-е гг. Теория малых жанров рассматривалась в работах Я.В. Апушкина («В роли падчерицы», 1983), В.В. Гудковой («Ретроспектива и прогнозы», 1983), В.И. Славкина («Пчелиный глаз», 1983), А.М. Пронина («Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова)», 1984). Единым выводом, к которому склоняется подавляющее большинство научных работ, сводится к положению об

эстетической состоятельности и существенной роли произведений «малой драматургической формы» — как в контексте общелитературной эволюции, так и для осмысления творческого наследия конкретного автора¹. Определение одноактной пьесы дает А.М. Пронин в диссертации «Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова)» (1984): «...это художественно-драматическая форма ограниченных размеров (обычно она вдвое, втрое короче многоактной пьесы), с небольшим составом действующих лиц, с четко разработанными характерами и конфликтом (одним, реже двумя) в остросюжетном и лаконичном действии, характеризующимся особым отбором и концентрацией жизненного материала»².

Е.Н. Морозова в диссертации «“Малая драматургия” последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов)» рассматривает генезис, эволюцию и основные направления изучения малых драматических форм в отечественном литературоведении. Автор подчеркивает, что, несмотря на формальный признак — небольшой объем (от одного до трех действий), — «малая драматургия» обладает особой полисемантической природой, «воплощенной в текстах малого объема с экономным использованием художественных средств и приемов»³. Эта особенность позволяет малым формам становиться экспериментальной площадкой для воплощения смелых художественных замыслов и влиять на развитие многоактной драматургии.

Автором прослеживается путь малой драматургии от народных игрищ и интермедий XVII века до драматических миниатюр рубежа XIX–XX веков. По словам Морозовой, интермедия послужила основой для становления собственно комедии, а комическая опера отразила формирование

¹ Л.В. Витковская «Драматургия Н.П. Николева», 1984; М.Н. Сербул «Русский водевиль 1810–1820-х годов», 1989; И.В. Александрова «Поэтика драматургии А.А. Шаховского», 1992.

² Пронин А.М. Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1984. С. 29.

³ Морозова Е.Н. Малая драматургия последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2020. С. 3.

реалистических тенденций. Ссылаясь на Т.С. Шахматову, Морозова подчеркивает, что водевиль, «закрепив за собой многие комедийные положения (ситуации розыгрыша, обмана, переодевания, комических казусов вроде неузнавания, подслушивания и пр.) и амплуа семейно-бытовой сферы»⁴, значительно обогатил поэтику комического и оказал влияние на драматургию больших форм на протяжении всего XIX века.

Морозова обращает внимание на исключительное жанровое разнообразие малой драматургии: «одноактная комедия, интермедия, малая драма, сцена (сценка), картина... шутка, шутка-водевиль, комедия-водевиль, комедия-шутка, комедия-фарс, драматический эпизод... водевиль, драматический эскиз... сцена-диалог, сцена-монолог — далеко не весь перечень драматических миниатюр»⁵. Отмечается, что «малая драматургия» была «наиболее подвижной и демократической литературной средой, готовой к контакту с самыми разными категориями публики»⁶.

Особое внимание в диссертации уделяется рубежу XIX–XX веков. Если в 1870-е гг. малые драматические формы сохраняли тесную связь с традицией, то «на рубеже веков они теряли устойчивые жанровые признаки, что было обусловлено попытками писателей вместить в малый текст большое содержание»⁷. В стремлении преодолеть фрагментарность переходной эпохи драматургии «уже не замыкаются в рамках индивидуального и бытового, а, широко используя фольклорные и мифологические образы, символические коды, поэтику аллюзий и реминисценций, обращаются к вечному и бытийному»⁸. Именно в малых текстах драматургии находят уникальные приемы и способы изображения мира, отвечающие «аксиологическим установкам времени»⁹.

⁴Шахматова Т.С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2008. Том 150, книга 6. С. 71.

⁵Морозова Е.Н. Малая драматургия последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2020. С. 27.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 3.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 28.

Также в диссертации анализируется история научного осмысления малой драматургии — от первых работ А.П. Бородина и А. Глебова в 1930-е гг. до современных исследований. Автор отмечает отсутствие в справочных изданиях закреплённой дефиниции «малая пьеса», что ведет к путанице в жанровой идентификации. Рассматриваются классификации малых форм, предложенные И.Н. Давыдовой (разделение на «микродраматургию» и «собственно одноактные пьесы»), а также работы А.Н. Вольфсона, В.В. Гудковой, А.М. Пронина, которые уточняют признаки одноактной пьесы, такие, как концентрированность жизненного материала, лаконизм в создании характеров, ограниченное количество линий драматической борьбы. Морозова подчеркивает, что малые драматические формы «оказываются неизбежными в переломные для истории и литературы моменты как отражение расколотого мировосприятия эпохи. Они становятся экспериментальным пространством, в котором фрагментарное сознание человека предпринимает попытку примирения с миром»¹⁰.

Драматургическое наследие Леонида Андреева состоит из 21 «полноформатной» пьесы (четыре или пять актов) и 7 коротких, преимущественно одноактных миниатюр. Первой одноактной пьесой стала «Любовь к ближнему», имеющая (как, впрочем, и все остальные «комедийки» — так Андреев сам именовал подобные произведения) смеховую природу. «Любовь к ближнему» была опубликована в 1908 году, уже в 1909 году поставлена в Городском театре Одессы, а в 1911 году — в петербургском театре «Кривое зеркало». Успех пьесы стал одной из причин создания писателем своеобразной «малой драматургии», которая, благодаря своему сатирическому и пародийному характеру, находится в сложных отношениях с его же драматургией «большой» (тяготеющей к трагедийному началу, «серьезному» разговору о «последних вопросах» и подчас

¹⁰ Морозова Е.Н. Малая драматургия последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2020. С. 44.

глобальных проблемах бытия и судьбы человека¹¹). Так последовательно появляются «Честь. Драма-пародия» (1912), «Прекрасные сабинянки. Историческое происшествие» (опубликована в 1912; премьера в том же «Кривом зеркале» в конце 1911 года), «Кающийся» — первоначальное название «Происшествие (Сценка)» (1913), «Упрямый попугай. Символическое представление в одном действии» (1913), «Конь в Сенате. Водевиль в одном действии из римской истории» (написан в 1915, опубликован лишь в 1917 году), «Монумент. Комедийка в одном действии» (1917)*.

Взаимоотношения Андреева с театром начинались непросто. Несмотря на то, что первые две пьесы — «К звездам» и «Савва» — были запрещены к постановке театральной цензурой, новаторская «Жизнь человека» стала сенсацией 1907 г. Не меньший резонанс вызвал следующий опыт экспрессионистского «представления» — «Царь Голод», однако театральная судьба более поздних пьес сложилась менее удачно: так, к постановке на сцене были запрещены «Анатэма» (после премьеры в МХТ), «Не убий», «Океан». В 1910-е гг. Андреев выступает с «Письмами о театре», в которых излагает свою концепцию «театра панпсихе». К жанру сатирических миниатюр Андреев обращается в первой половине десятих годов.

Количество научных исследований, посвященных непосредственно сатирическим драматическим миниатюрам Л. Андреева, весьма незначительно. В общем контексте театра Леонида Андреева рассматривает их Ю.В. Бабичева («Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века»). Важной представляется идея о том, что Леонид Андреев, по аналогии с античным автором, введившим комическую «четвертую драму» для гармонизации трагической трилогии, создавал в своем творчестве парные противопоставления: каждую серьезную пьесу он сопровождал ироническим или пародийным дублетом. В частности, трагедия «Жизнь Человека»

¹¹ Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982. С. 71–73.

* Материалы данного раздела частично опубликованы: Тухто М.Е. «Малая драматургия» Леонида Андреева: поэтика гротеска в сатирических миниатюрах // Русская словесность. 2026. № 3. С. 62–70.

дополнена гротескным «Упрямым попугаем»; моральная коллизия драмы «Не убий» («Каинова печать») скорректирована насмешливым «Происшествием» («Кающимся»); «панпсихическая» пьеса «Екатерина Ивановна» спародирована в водевиле «Прекрасные сабинянки»; притча «Анатэма» о христианской любви предварена сатирическим фарсом «Любовь к ближнему»; наконец, сама концепция театра «панпсихе» проверена пародией «Честь» («Старый граф»), утрирующей приемы традиционной игровой драмы. Таким образом, драматургическое наследие Андреева может быть выстроено как система двучастных структур, где высокое трагедийное начало «уравновешивается» снижающим смеховым вариантом¹².

Г.Н. Боева в статье «К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева»¹³ анализирует «комедийки» в контексте культуры кабаре начала XX века, применяя историко-культурный, интертекстуальный и стилистический методы исследования. Автор выделяет приемы пародийности, источники комизма, стратегии театральной адаптации пьес, а также приводит реакцию критики и зрителей на постановки. Г.Н. Боева относит миниатюры Андреева к «кабаретной драматургии». Драматургия Андреева была тесно связана с эстетикой кабаре уже на заре работы данных заведений: в 1908 г. в «Кривом зеркале» была показана пародия А.Р. Кугеля и З.Д. Бухаровой на две андреевские пьесы — «Жизнь Человека» (1907) и «Дни нашей жизни» (1908), еще одна пародия на «Дни нашей жизни» была показана через год в «Невском фарсе»; позже в «Летучей мыши» была поставлена пародия Н.Ф. Балиева на «Екатерину Ивановну» (1913). Автор статьи оспаривает слова Н.Н. Евреинова, охарактеризовавшего миниатюры Андреева как «растянутые» «злободневные анекдоты в лицах»: по мнению Г.Н. Боевой, «серьезность» объекта насмешки и сатирического прицела в пьесах делает их «серьезными», сатирически заряженными.

¹² Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Волог. гос. пед. ин-т, 1982. С. 71–73.

¹³ Боева Г.Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. №6 (65). С. 91–101.

В статье Е.К. Соколинского «О гротеске у Леонида Андреева (на материале произведений малых форм)» выделяются такие черты миниатюр, как экспрессивность, предельная эмоциональность, нарочитые анахронизмы, гротескные временные сдвиги «римских» пьесок «Прекрасные сабинянки» и «Конь в сенате», неотделимость смешного от ужасного, мотив живого-неживого, связанный с автоматизацией жизни («Кающийся»), «безумие» поисков правды, относительность истины, победа противоестественного, аномального, невозможность вести объективный рассказ, невозможность понимания между героями, алогичность гротескного мышления¹⁴.

Также необходимо упомянуть работы зарубежных славистов: Дж. Вудворда (США)¹⁵, С. Кетчиан (США)¹⁶, А. Мартини (США)¹⁷, Л.В. Туркевич (США)¹⁸, Б. Хеллмана (Финляндия)¹⁹.

В статье Дж. Вудворда «Леонид Андреев и “конвенционализм” в русском театре» анализируется связь драматургии Леонида Андреева (в особенности пьес «Жизнь Человека» и «Царь-Голод») с принципами «конвенционализма» (условности) в русском театре начала XX века. Автор утверждает, что переход Андреева от реалистических форм («Савва») к предельной стилизации указанных пьес не был изолированным творческим развитием, а совершался в тесном контакте с режиссером В.Э. Мейерхольдом, главным апологетом «новых веяний». Андреев сознательно порывает как с символизмом (в его пьесах отсутствует дихотомия реальности), так и с импрессионистической драмой Чехова,

¹⁴ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 75–83.

¹⁵ Woodward J. Leonid Andreyev and “Conventionalism” in the Russian Theatre. The Modern Language Review, Vol. 66, No. 2, (Apr., 1971), pp. 365–378.

Woodward J. Leonid Andreyev: A Study / by James B. Woodward. — Oxford: Clarendon Press, 1969. 282 p.

¹⁶ Ketchian S. On The Semantic Structure Of Andreyev’s Tot, Kto Polučaet Poščeciny // Russian Language Journal. XXXIII, No 114. East Lansing, Michigan, USA, 1979. Pp. 75–83.

¹⁷ Martini A. The Syncretism of Dramatic Structure and the Failure of L.N. Andreyev’s Dramas // Theater and Literature in Russia 1900–1930: A Collection of Essays. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1984. pp. 43–55.

¹⁸ Turkevich L.B. Andreyev and the Mask. Russian Literature Triquarterly (RLT). No. 7: Winter 1974. Theatre and Film Paperback. January 1, 1974. pp. 267–284.

¹⁹ Hellman B. Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе. Slavica Helsingiensia: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki, 2009. 300 p.

создавая «схематический» или «синтетический» метод. По словам Мориса Бэринга, он представляет «арифметику жизни, сведенную к алгебре» *<здесь и далее перевод мой. — М.Т.>*²⁰. Сам драматург впоследствии определил эту форму как «неореализм», описав пьесу как «самую реалистическую драму, всего лишь стилизованную»²¹.

Ключевой принцип Андреева — подчинение всех элементов драмы (характеристики, диалога, обстановки) единой «мысли» или «идее». Вудворд отмечает, что «жизнь во всем ее многообразии и сложности рассматривается под единственным углом зрения “мысли” и, таким образом, сводится к схематичной простоте»²². В «Жизни Человека» эта синтетическая идея «тюрьмы» (или «круга железной предопределённости») последовательно воплощается в декорациях (квадратные комнаты без окон или с окнами, разделенными на восемь частей), в цветовой гамме (серый как лейтмотив, контрастирующий с розовым, золотым и черным), в звуковых эффектах и в фигуре Некто в сером. Аналогичное хроматическое и ритмическое единство создается в «Царь-Голоде» взаимодействием черного и красного, а также мотивом рога смерти.

Характеристика персонажей и диалог подвергаются процессам гиперболизации и усечения: «Естественные пропорции разрушаются, преобладает гротеск»²³. Речь строится на тематических мотивах, которые «кристаллизуются в виде рефрена, составляющего тематико-лингвистическое ядро»²⁴. Андреев активно использует хоровые высказывания и сопоставление героя с «...хором, представляющим некую обобщенную человеческую категорию»²⁵. В соответствии с эстетикой «условности» он требует от актеров монотонной, «деревянной» манеры исполнения, сближая их с «обер-

²⁰ Baring M. A Russian Mystery Play. Russian Essays and Stories. London: Methuen, 1908. p. 136.

²¹ Андреев Л.Н. Пьесы / Вступ. ст. и общая редакция А. Дымшица; Составл., подгот текстов и примеч. В. Чувакова. М.: Искусство, 1959. С. 566.

²² Woodward J. Leonid Andreyev and “Conventionalism” in the Russian Theatre. The Modern Language Review, Vol. 66, No. 2, (Apr., 1971), p. 366.

²³ Ibid. p. 370.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

марионетками». В письме к Станиславскому Андреев указывает: «Они, эти гости, должны быть как деревянные говорящие куклы, раскрашенные в резкие цвета. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность»²⁶.

Особое внимание Вудворд уделяет двум знаменитым постановкам «Жизни Человека» — Мейерхольда (в театре Комиссаржевской, 1907) и Станиславского (в МХТ, 1907). Оба режиссера, по мнению исследователя, использовали пьесу как средство реализации собственных теорий, искажая замысел драматурга. Мейерхольд, стремясь к стилистическому единству, акцентировал фигуру Некто в сером и создал атмосферу «мистической тревоги», тогда как Андреев настаивал на том, что «в ней должен быть и свет и тьма»²⁷. Станиславский, напротив, применил новаторский фон из черного бархата для достижения предельного схематизма, но, как пишет Вудворд, «исправляя “ошибку” Мейерхольда, подвергнувшего Человека той же схематичной обработке, что и других персонажей, Станиславский зашел слишком далеко в противоположном направлении»²⁸. В результате актерская игра оказалась несовместима со схематичной мизансценой, что вызвало резкую критику (в частности, В. Брюсова). Автор заключает, что ни одна из постановок не удовлетворила драматурга, который жаловался: «Они лепят пьесу под свою форму, вместо того чтобы создать форму под пьесу»²⁹. Итак, история сценической судьбы пьес Андреева стала показательным конфликтом между «театром всемогущего режиссера»³⁰ и авторской волей, предвосхитив теорию «театра одной воли» Ф. Сологуба.

²⁶ Андреев Л.Н. Пьесы / Вступ. ст. и общая редакция А. Дымшица; Составл., подгот текстов и примеч. В. Чувакова. М.: Искусство, 1959. С. 567.

²⁷ Там же. С. 566.

²⁸ Woodward J. Leonid Andreyev and “Conventionalism” in the Russian Theatre. The Modern Language Review, Vol. 66, No. 2, (Apr., 1971), p. 376.

²⁹ Андреев Л.Н. Пьесы / Вступ. ст. и общая редакция А. Дымшица; Составл., подгот текстов и примеч. В. Чувакова. М.: Искусство, 1959. С. 566.

³⁰ Woodward J. Leonid Andreyev and “Conventionalism” in the Russian Theatre. The Modern Language Review, Vol. 66, No. 2, (Apr., 1971), p. 376.

В статье Л.Б. Туркевич³¹ анализируется сквозной мотив маски в драматургии Леонида Андреева, который рассматривается как ключевой инструмент воплощения экзистенциальной неустойчивости человека перед лицом иррациональных и враждебных сил. Начиная с ранних рассказов, Андреев разрабатывает образы двойников, призрачных фигур и нарочитого лицедейства, достигая кульминации в пьесах «Черные маски», «Анатэма» и «Тот, кто получает пощечины». В «Черных масках» карнавальный бал в старинном замке перерастает в галлюцинаторное столкновение герцога Лоренцо с собственным пороком и двойником, что приводит к убийству последнего и распаду личности; реальность здесь неотличима от маскарада, а зло носит всепроникающий, демонический характер. В «Анатэме» маска служит одновременно прикрытием и орудием искушения: главный антагонист, приняв облик адвоката, разоблачает человеческую жадность и лицемерие, а сам остается неузнанным. Наиболее сложную трактовку маски автор находит в пьесе «Тот, кто получает пощечины», где герой, скрывающий свое истинное лицо под клоунской личиной, одновременно презирует мир и стремится к чистоте, любви и красоте, воплощенным в Консуэло. Взаимодействие масок и подлинных сущностей здесь порождает трагический разрыв: герой, как и многие персонажи Достоевского, оказывается изгоем, принимающим пощечины от общества, а его поиск идеала обречен на непонимание и страдание. Отсюда следует, что маска у Андреева становится не только театральным приемом, но и онтологической категорией, отражающей раздвоенность, отчуждение и трагическую неразрешимость конфликта между внутренним «я» и враждебным миром.

Актуальность работы определяется тем, что, несмотря на пристальное внимание к драматургии Л.Н. Андреева, корпус его сатирических миниатюр до сих пор не получил целостного и системного осмысления. Остаются нераскрытыми внутренние закономерности «малой» драматургии, не

³¹ *Turkevich L.B. Andreev and the Mask. Russian Literature Triquarterly (RLT). No. 7: Winter 1974. Theatre and Film Paperback. January 1, 1974. pp. 267–284.*

установлены принципы, объединяющие миниатюры в единую поэтологическую систему, а также отсутствует комплексный взгляд на них, сочетающий историко-литературный (смеховая культура эпохи), теоретико-жанровый (специфика малой формы и пародийное начало) и интертекстуальный (диалог с «большой» драматургией и фельетонами) подходы.

Также важно уточнить теоретический аппарат, который позволит рассматривать сатирические миниатюры Андреева не как набор разрозненных формальных опытов, но как внутренне согласованную художественную систему. Ключевым для исследования становится понятие жанра, поскольку именно жанровая принадлежность определяет не только внешние признаки произведения (объем, количество действующих лиц), но и принципы отбора материала, тип конфликта, способы его разрешения и, в конечном счете, меру художественной напряженности.

«Когда мы говорим о жанре как типе литературного произведения, — отмечает В.М. Жирмунский, — мы не ограничиваемся композицией, а имеем в виду установленный традицией тип сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»³². Данное определение фиксирует триединство тематического, композиционного и стилистического компонентов, скрепленных традицией. Однако применительно к драме каждый из выделенных элементов приобретает специфическое наполнение, а само понятие жанра усложняется за счет родовой принадлежности и сценической предназначенности драматических произведений.

Первым и, возможно, определяющим компонентом жанра выступает тема, понимаемая в широком смысле как предмет изображения и эстетическая концепция действительности. В основание жанрового деления Аристотель помещает различие в объекте подражания: «трагедия подражает

³² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 144.

— „лучшему“, комедия — „худшему“, драма — „таким как есть“»³³. Однако эта исходная оппозиция «высокого» и «низкого» раскрывается лишь в контексте более общего принципа. Жанр не просто фиксирует, какой именно фрагмент реальности выбран для изображения, но задает сам угол его эстетического осмысления, включая масштаб обобщения, проблематику и пафос. Именно поэтому один и тот же фабульный материал может получить принципиально разную жанровую трактовку. Жанр выражает не только содержательную доминанту, но и определенный тип конфликта, а также меру его художественной напряженности. Эволюция драматургии от античной трагедии (конфликт человека с Роком) через ренессансную драму (конфликт свободной личности с обстоятельствами) к чеховскому внутреннему действию (конфликт человека с неустранимым разладом бытия) наглядно демонстрирует, как смена тематико-конфликтной доминанты порождает трансформацию жанровых систем.

Второй компонент жанра — композиционная форма и поэтический язык — находится в сложной взаимосвязи с тематическим содержанием. В.М. Жирмунский правомерно предостерегает от редукции жанра к одной лишь композиции. Тем не менее, в драматургии существуют достаточно устойчивые структурные признаки, маркирующие жанр. Так, Аристотель выделял в составе трагедии обязательные части: сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальную часть³⁴. Объем произведения, деление на акты, наличие или отсутствие пролога и эпилога, соотношение диалога и монолога, стихотворная или прозаическая форма — всё это относится к области «композиционной формы и особенностей поэтического языка». Однако эти формальные признаки не самодостаточны. Жирмунский предлагает системный подход, выделяя три принципа жанрового деления: тематический (различие в объекте подражания), структурный (различие в способе построения, в используемых приемах) и функциональный (различие

³³ *Аристотель. Поэтика* // Пер., введение и примечания Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. С. 43.

³⁴ Там же. С. 35.

в способах игры и постановки). Только совокупность данных критериев дает основание относительно точно определить жанровую принадлежность пьесы, избегая односторонности.

Третий, наиболее сложный элемент формулы Жирмунского — «установленный традицией тип сочетания». Жанр не изобретается заново каждым автором; он существует как «память искусства» (термин М.М. Бахтина³⁵). Эта традиция сохраняет в себе исторически сложившийся опыт решения определенных художественных задач. В то же время жанр не является догмой: история драмы знает многочисленные примеры трансформации и синтеза жанров. Традиция выступает не как прокрустово ложе, а как система координат, в пределах которой осуществляется авторский выбор и новаторство.

Итак, понятие драматургического жанра складывается из взаимодействия тематического, структурно-композиционного и стилистического начал, закрепленных традицией, но допускающих авторскую трансформацию. Жанр — это не ярлык и не сумма формальных приемов, а содержательная форма — «точка зрения на мир» (Г. Гачев³⁶), реализованная в исторически устойчивой поэтике. Для драмы, где текст изначально ориентирован на сценическое воплощение, жанр приобретает особую функциональность, предопределяя не только то, *что* и *как* будет сказано, но и то, *как* это должно быть увидено и услышано зрителем. В этом смысле теория драматических жанров неизбежно остается открытой областью, поскольку сама драматургия продолжает порождать новые жанровые формы.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые «малая драматургия» Леонида Андреева становится предметом комплексного исследования как самостоятельная и внутренне согласованная художественная система, обладающая устойчивыми поэтологическими

³⁵ «Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития». (Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.] / ИМЛИ РАН. М.: Русское слово, 1996. Т. 6. 2002. С. 120).

³⁶ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М.: Просвещение, 1968. С. 71.

закономерностями. Анализ сатирических миниатюр проведен с учетом историко-литературного, теоретико-жанрового и интертекстуального аспектов.

Цель исследования — осуществить комплексный анализ сатирических миниатюр Леонида Андреева как целостной художественной системы, рассматривая их в контексте смеховой культуры Серебряного века, в диалоге с «большой» драматургией писателя и в эволюции его собственного юмористического начала.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

1. Определить историко-литературный и творческий контекст формирования сатирических миниатюр Леонида Андреева, включая эстетику театра-кабаре, поэтику журнала «Сатирикон», а также эволюцию смехового начала в эпистолярной и фельетонной прозе писателя.

2. Проанализировать природу конфликта в сатирических миниатюрах Андреева, выявить его структуру и способы разрешения.

3. Систематизировать систему персонажей в миниатюрах Андреева, обозначить принципы их построения и типы организации персонажных структур.

4. Рассмотреть роль хронотопа в сатирическом разоблачении, очертить модели времени и пространства и проанализировать прием вынесения ключевого события за сцену.

5. Исследовать поэтику несостоявшейся коммуникации в миниатюрах, изучив речевые лейтмотивы, синтаксические приемы, типы диалога, смешение лексических пластов, функции ремарок и авторскую иронию.

6. Выявить жанровое своеобразие, природу гротеска и синтез различных элементов (водевильных, фарсовых, пародийных, символических), а также роль карнавальной эстетики и приема «неосуществленного действия» в структуре произведений.

Объектом исследования являются сатирические драматические миниатюры Леонида Андреева в их историко-литературном и творческом контексте — смеховая культура Серебряного века, «большая» драматургия писателя, его эпистолярное и фельетонное наследие.

Предметом исследования выступает проблематика и жанровое своеобразие сатирических миниатюр Андреева: природа конфликта, система персонажей, хронотоп, поэтика несостоявшейся коммуникации, трагикомический гротеск, а также типология жанровых форм и принципов построения «малой драматургии» как целостной художественной системы.

Материалом исследования служат драматические миниатюры Л.Н. Андреева 1908–1917 гг.: «Любовь к ближнему» (1908), «Честь» (1912), «Прекрасные сабинянки» (1912), «Кающийся» (1913), «Упрямый попугай» (1913), «Конь в сенате» (1915), «Монумент» (1917); а также не опубликованные при жизни писателя и малоизученные пьесы «Жекулин» (1902) и «Арабажин в Афинах» (1913). В качестве контекстуального материала привлекаются письма, фельетоны и сатирические рассказы Андреева 1900–1910-х годов (в том числе публиковавшиеся на страницах «Сатирикона»), а также теоретические работы писателя («Письма о театре») и критические отзывы о постановках миниатюр, собранные по периодической печати тех лет.

Теоретическая значимость работы заключается в разработке и апробации многоуровневой методики анализа сатирических миниатюр, включающей исследование субстанционального конфликта, типологии персонажных систем, хронотопа, поэтики несостоявшейся коммуникации и трагикомического гротеска. В работе выявлены и систематизированы устойчивые поэтологические закономерности «малой драматургии» Л. Андреева (принцип неосуществленного действия, децентрализация положения персонажа, монтажная композиция), что вносит вклад в теорию драматических жанров и понимание эволюции малых форм в неклассическую эпоху. Введенные в научный оборот ранее не изучавшиеся

тексты («Жекулин», «Арабажин в Афинах») и материал, связанный с историей постановок, миниатюр создают базу для дальнейших историко-литературных исследований.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее результатов при чтении общих и специальных курсов по истории русской литературы Серебряного века, в частности при изучении творчества Л.Н. Андреева, а также при анализе малых драматических форм и сатирической драматургии рубежа XIX–XX веков. Сформулированные в работе принципы анализа сатирической миниатюры могут быть применены в дальнейших исследованиях драматических произведений малой формы как в русской, так и в зарубежной литературе. Вводимые в научный оборот новые сведения о неопубликованных и малоизученных пьесах Андреева («Жекулин», «Арабажин в Афинах»), а также сценическая история и критическая рецепция миниатюр могут быть востребованы при подготовке учебных пособий, лекционных курсов и комментированных собраний сочинений писателя.

Методологическая основа диссертации. В работе применялись сравнительно-исторический (для генезиса, эволюции и контекстуального окружения миниатюр), структурно-семантический (для анализа основных компонентов поэтики миниатюр), а также типологический (для систематизации, классификации и выявления общих закономерностей их построения) методы.

Методологическое направление жанрового анализа формировалось с опорой на теоретические работы В.М. Жирмунского, Б.И. Зингермана, З.С. Паперного, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, и проч.

В.Е. Хализев в работе «Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)» рассматривает типологию конфликта и действия, выводит понятие «внутреннего действия», концепцию театральности, типологию сюжетной композиции, а также дифференцирует диалог и монолог в драме. Хализев различает два типа конфликтов, лежащих в основе

драматического сюжета: *конфликты-казусы* (локальные, преходящие противоречия, принципиально разрешимые волей отдельных персонажей в пределах единичного стечения обстоятельств: им соответствует внешневолевое действие, основанное на динамике поступков, перипетиях и стремящееся к развязке) и *субстанциальные конфликты* (устойчивые, постоянные противоречия, укорененные в самом миропорядке или социальном устройстве; они не разрешимы единичными волевыми актами героев. Им соответствует внутреннее действие, которое «основано на динамике душевных движений и размышлений» и «не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное»³⁷).

Внутреннее действие определяется Хализовым как форма воплощения устойчивых, субстанциальных коллизий, которая выявляет «меру духовной стойкости и самостоятельности героя, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу»³⁸. Б.И. Зингерман, опираясь на труды Хализова, различает *внешнее* действие (событийный ряд, поступки) и *внутреннее* действие, «основанное на динамике душевных движений и размышлений». Внутреннее действие, по Зингерману, «как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное», выявляя «меру духовной стойкости и самостоятельности героя»³⁹.

Также важной для нашего исследования является концепция театральности. Хализов выделяет две формы театральности как черты поведения: театральность самораскрытия (патетическая, аффектированная речь и жесты, рассчитанные на публичный эффект) и театральность самоизменения (игровое утаивание лица под маской, шутовство, клоунада, лицедейство). При этом подчеркивается, что «игровое “утаивание” человеком

³⁷ Хализов В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 149.

³⁸ Там же.

³⁹ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 149.

своего лица»⁴⁰ создает важнейшую для драмы диалектику маски и подлинного лица.

Следуя за Аристотелем, Хализев различает концентрический сюжет (сюжет единого действия) — с доминированием причинно-следственных связей между событиями — и сюжет хроникальный — с доминированием исключительно временных связей. Данная типология важна для характеристики сюжетостроения миниатюр Андреева.

Рассматривая композицию драмы (в частности, Чехова и Брехта), Хализев отмечает, что при монтажной композиции «предыдущая сцена не обуславливает последующую, а каждая является независимой»⁴¹. Сцены сменяют друг друга как кадры кино, без жесткой причинно-следственной связи.

Также, опираясь на Я. Мукаржовского и К. Бюлера, Хализев подчеркивает, что драматическая речь имеет двойную адресацию: персонажи общаются друг с другом и одновременно обращаются к зрителям. Монолог в драме, по Хализеву, — это не просто речь одного лица, а форма прямого контакта сцены с залом, часто лирическая или риторическая. Диалог же в реалистической драме XIX–XX веков стремится к разговорной непринужденности, но сохраняет монологическую функцию (адресацию к публике).

Б.И. Зингерман, анализируя драматургию Чехова, выделяет особый тип перипетии, при котором «действующие лица были в бодром приподнятом настроении, а тут — внезапно вздрогнули, загрустили»⁴². Эта «перемена настроения» происходит без внешних причин и не вытекает из логики развития характеров — подобный тип перипетии характерен и для миниатюр Андреева.

Характеризуя «новую драму» (рубеж XIX–XX вв.) как переходную систему, в которой традиционный для ренессансной драмы принцип

⁴⁰ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 67.

⁴¹ Там же. С. 183–184.

⁴² Там же. С. 94.

деятельного индивидуализма вступает в противоречие с новыми историческими условиями, Зингерман отмечает, что, в отличие от классической драмы, где герои располагались «друг против друга» и отстаивали свои интересы в борьбе с равноправными антагонистами, в новой драме «герои обычно располагаются не как раньше, не “друг против друга”, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью»⁴³.

Также методологической основой исследования стали труды по теории и истории русской драматургии Ю.В. Бабичевой, Г.Н. Боевой, Т.В. Болдыревой, Е.В. Булышевой, С.С. Васильевой, Е.Н. Горбуновой, И. Давыдовой, Т.П. Дудиной, А.И. Журавлевой, С.В. Зубковой, Л.А. Иезуитовой, М.В. Козьменко, Л.Е. Кройчик, Е.Н. Морозовой, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, Е.К. Соколинского, М.А. Телятник, Б.В. Томашевского, Ч. Чиена и др.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Сатирические миниатюры Леонида Андреева генетически и типологически складываются на пересечении трех взаимодополняющих контекстов: эстетики театра-кабаре, сформировавшей запрос на короткую пародийную форму и особый тип комического; поэтики журнала «Сатирикон», выработавшей новый тип героя-обывателя и приемы онтологизации быта, а также собственной «большой» драматургии Андреева, создавшей метафизический масштаб для последующего пародийного снижения.

2. Конфликт в сатирических миниатюрах имеет субстанциальный, миропорядковый⁴⁴ характер: он не разрешим волей отдельных персонажей и не сводится к частному казусу, а выступает как имманентное свойство дисгармоничной, абсурдизированной реальности. Конфликт разворачивается одновременно на социальном, нравственном, политическом, бытовом и

⁴³ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 11.

⁴⁴ «Конфликт драматического (да и любого иного) сюжета, стало быть, либо знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности» (Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 134.)

религиозном уровнях, а его разрешение (через внешнее подавление, декоративный компромисс или замыкание в цикл) не приносит катарсиса, а лишь обнажает неразрешимость противоречий между человеком и дегуманизированной средой.

3. Децентрализация позиции персонажа, последовательно осуществляемая в «малой драматургии» Андреева, заключается в отказе от психологической индивидуализации в пользу гротескной типизации, создающей «живые механизмы»⁴⁵ и социальные маски. Выделяются четыре типа организации персонажных систем: центростремительный (монодраматический), дихотомический (два равноправных антагониста), циклический (неперсонифицированный центр со сменяющимися персонажами) и полифонический (коллективный персонаж или сатирическая панорама). Внешнее действие доминирует при практическом отсутствии внутреннего, что сближает андреевскую миниатюру с эстетикой драматургии абсурда.

4. Хронотоп в сатирических миниатюрах становится активным орудием сатирического разоблачения, что проявляется в организации времени по трем моделям: циклическое бессобытийное (ожидание без реализации), линейно-катастрофическое (ведущее к тотальному уничтожению) и конфликт двух временных планов (линейное биографическое время совести — циклическое бюрократическое время закона). Пространство иерархизировано, но его верхние уровни (замок, ложа императора, гостиная) иллюзорны, тогда как реальная власть неизменно сосредоточена внизу — у хозяина, чиновника или толпы, потребляющей зрелище.

5. Универсальной моделью организации речи в миниатюрах Андреева является поэтика несостоявшейся коммуникации, которая моделируется через четыре типа диалога (застывший, быстрый, разорванный, каламбурный),

⁴⁵ Живые механизмы — образ из вводной ремарки к миниатюре «Кающийся»: «Есть еще некто Гавриленко, который привел кающегося, и другие живые механизмы, которые его выводят» (*Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и Е. Жезловой; Коммент. М. Козьменко. М.: Худож. лит., 1995. Т. 5. С. 428. Далее цитаты по данному изданию оформлены как: СС 6 т. 5: стр.*).

приемы парцелляции и анафоры, а также речевые лейтмотивы, создающие ситуацию тотальной коммуникативной неудачи, где слова персонажей не достигают адресата, а язык становится подменой живого общения. Прием тейхоскопии (вынесение ключевых событий за сцену) создает эффект трагической иронии, при которой зритель знает больше персонажей.

6. Гротеск в сатирических миниатюрах Андреева не сводится к бахтинской карнавальной амбивалентности, а приобретает трагикомическую окраску, сочетая намеренное искажение (анахронизмы, гиперболизацию), автоматизацию персонажей, алогизм речи и победу противоестественного (конь в сенате, попугай, называющий людей дураками). За внешним остросоциальным слоем (сатира на обывательское равнодушие, бюрократию, деспотизм, псевдокультурный энтузиазм) в каждой миниатюре обнаруживается экзистенциальная подоплека — вечный спор воли и ума, несовместимость совести и закона, кризис языка, абсурд власти, — что позволяет рассматривать «малую драматургию» Андреева как переходное звено от реалистической комедии рубежа веков к драматургии абсурда и эпическому театру XX века.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены в виде докладов на российских межвузовских и международных научных конференциях: «Русская и европейская классика в XXI веке: текстология, комментирование и издание, в т.ч. цифровое» (21–22 ноября 2024 г., Москва, ИМЛИ РАН); «EMIGRANTICA Коростелевские чтения — 2025. Памяти Микелы Вендитти» (16–17 апреля 2025 г., Москва, ИМЛИ РАН); Шестая международная конференция «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте. Театр в межкультурной коммуникации» (9–10 октября 2025 г., Москва, ИМЛИ РАН, ГИТИС); «Творчество И.А. Бунина в контексте культуры XX–XXI веков» (23–24 октября 2025 г., Орел, ОГУ, Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева); «“Круг Мережковских”: неомифологизм — мифопоэтика — мифотворчество» (4–

5 декабря 2025 г., Москва, ИМЛИ РАН, Дом А.Ф. Лосева — научная библиотека и мемориальный музей).

Результаты исследования также отражены в 4 публикациях, 3 из которых входят в список журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 1 включена в РИНЦ.

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, двух глав (первая включает четыре параграфа, вторая — пять), Заключения, списка использованной литературы и источников (309 ед.) и Приложений (3 шт.).

ГЛАВА 1. КОНТЕКСТ САТИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР ДЛЯ ТЕАТРА

Анализ сатирических миниатюр Леонида Андреева невозможен вне их историко-литературного и творческого контекста. Являясь частью широкого смехового движения Серебряного века, малая драматургия складывалась на пересечении нескольких культурных потоков: эстетики театра-кабаре, журнальной сатиры (прежде всего «Сатирикона»), а также собственной «большой» драматургии Андреева и его ранней юмористической прозы. В связи с этим первая глава диссертации выполняет функцию необходимого контекстуального обрамления, без которого адекватное понимание поэтики миниатюр оказывается неполным.

Логика главы строится от общего к частному: от смеховой культуры эпохи (кабаре и сатирическая журналистика) через анализ «большой» драматургии Андреева и его теоретических взглядов на театр к эволюции собственного смехового начала писателя в эпистолярной и фельетонной. Такой подход позволяет показать, что одноактные сатирические пьесы Андреева не возникают изолированно, а генетически и типологически связаны с тремя взаимодополняющими контекстами.

Во-первых, театр кабаре (особенно «Кривое зеркало») сформировал запрос на короткую, пародийную, синтетическую форму, ориентированную на «интеллигентный смех» и разрушение театральных штампов. Во-вторых, журнал «Сатирикон» и стоящая за ним традиция «лирической сатиры» выработали новый тип героя — «массового» обывателя, приемы онтологизации быта и диалектическое единство комического и некомического. В-третьих, «большая» драматургия самого Андреева (экспрессионизм, панпсихизм, неоромантизм) создала ту метафизическую и трагедийную оптику, которая затем была сознательно снижена и отрефлексирована в травестийных парах миниатюр — принцип, названный

Ю.В. Бабичевой «ироническим самоконтролем»⁴⁶. Наконец, ранний юмор Андреева в письмах и фельетонах (от диккенсовской иронии до бурсацкого озорства и черного гротеска) послужил лабораторией, где оттачивались конкретные приемы: речевые лейтмотивы, автоматизм, пародирование ритуалов, неэффективная коммуникация.

§ 1. Смеховая культура Серебряного века: театр кабаре и журнал «Сатирикон»

Теоретическую рамку для изучения смеховой культуры Серебряного века задают, с одной стороны, концепция карнавальности М.М. Бахтина⁴⁷, вскрывающая народно-праздничные корни смеха, его амбивалентность и связь с «перевернутым миром», с другой — исследования Д.С. Лихачева и А.М. Панченко, посвященные смеху в Древней Руси как форме социальной и эстетической реакции⁴⁸. На рубеже XIX–XX веков эти традиции переплавились в новое качество: смех перестал быть только обличением или развлечением, но стал способом философского освоения действительности, инструментом театральной реформы и литературного эксперимента.

1.1. Кабаре как феномен (от «Летучей мыши» до «Кривого зеркала»)

Модернистской развлекательной культуре на рубеже XIX–XX вв. свойственно переосмысление роли театральности, обращение к символическому житнетворчеству как особой форме развлечения. Характерной чертой театральной жизни в России начала века стала сложная полифония театральных идей и направлений. Театральная пресса первого десятилетия XX в. поднимала темы упадка, кризиса театра. Активные театральные искания стали результатом неудовлетворенности актерским

⁴⁶ «Подобно античному драматургу, который считал необходимым смеховым, травестийным вариантом (“четвертой драмой”) уравновесить высокую важность трагедийной трилогии, Андреев кривым зеркалом иронии все время контролировал сам себя, изменял глубину и важность волновавших его вселенских “проклятых” вопросов». (Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века: Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Вологод. ГПИ, 1982. С. 71–72.)

⁴⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. ИМЛИ РАН. М.: Языки славянских культур. Т. 4 (2). 2010. 752 с.

⁴⁸ Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.

театром конца XIX в., по-прежнему живущим на подмостках Малого и Александринского театров.

К.С. Станиславский пытался преодолеть рамки натуралистического театра, обратившись к драматургии символизма; В.Ф. Коммиссаржевская воплощала на сцене свой идеал «свободной гармоничной личности»; В.Э. Мейерхольд искал формулу условного театра; Н.П. Евреинов выстраивал концепцию «театра для себя»; Ф.Ф. Коммиссаржевский освобождал актеров от «режиссерского диктата». Р.И. Архангельская отмечает особую роль зрителя в успехе той или иной пьесы начала века, а также оживленность театральной жизни Серебряного века: «Зрительские ожидания определяли успех или неуспех театральных постановок, что в свою очередь снова сталкивало теоретиков в полемике. Этот нескончаемый живой, взаимообогащающий процесс в театральной жизни тех лет, обладающий разным уровнем активности в каждую эпоху, из сегодняшнего дня видится удивительно энергичным»⁴⁹.

Реформа театра, предложенная К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, заключалась в том, что актер должен не изображать своего персонажа, а проживать его жизнь, сливаясь с образом на эмоциональном и психологическом уровнях. Станиславский и Немирович-Данченко вывели роль режиссера на новый уровень: при подготовке постановки в МХТ сценическому воплощению предшествует скрупулезный анализ пьесы, который проводится режиссером совместно с актерами для достижения единого понимания замысла произведения⁵⁰. Однако уже через десять лет некогда «новый» МХТ, принесший в Россию реалистический канон постановок, пал жертвой своих же штампов и стал восприниматься как символ псевдореализма, бытовщины.

⁴⁹ Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк. // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 18.

⁵⁰ Подробнее см.: Сологян А.А., Касарова В.Г. Кризисные явления и пути развития нового театра в России // Казачество. 2023. № 68 (3). С. 62–72.

Первым кризис школы Станиславского и Немировича-Данченко уловил В.Э. Мейерхольд. Будучи актером МХТ, Мейерхольд нашел выход из кризиса через обращение к театру игрового, зрелищного типа, по-новому использующему элементы условного языка. Программа Мейерхольда совпала с исканиями символистов, выраженными, в частности, в статье В.Я. Брюсова «Ненужная правда» (1902), содержащей резкий выпад против Художественного театра. Целью нового искусства Брюсов провозгласил необходимость возвыситься над бренностью мира, отделить творчество от земли: «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра»⁵¹. Следуя заветам символистов, Мейерхольд решил перевести возвышенный язык их произведений на язык сцены и создал новый, «импрессионистский» театр, задача которого — передать смысл и настроение пьесы лишь несколькими смелыми мазками. Подобный театр породил особую систему условности на сцене, позволяющую по-новому раскрыть злободневную тему пьесы. Первостепенной задачей Мейерхольда стала трансформация трехмерного пространства сцены в двухмерное: сцена растягивалась, за спиной актеров располагалось плоское панно⁵². Также Мейерхольд внедрил в театр элементы цирка и кабаре, учил актеров, в первую очередь, пластике движения, через которую рождались новые эмоции. В отличие от театра Станиславского, в «условном» театре Мейерхольда актер получил свободу интерпретации произведения и самовыражения, стал самостоятельным творцом, а режиссер лишь направлял его действия, не управляя им напрямую. Также Мейерхольд использовал нетрадиционные приемы и средства показа: перенес действие со сцены в зал, непосредственно обращался к зрителям с публицистическими, злободневными материалами.

⁵¹ Брюсов В.Я. Ненужная правда // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. М.: Худож. лит., 1975. С. 73.

⁵² Колесникова А.А. «Условный театр» В. Мейерхольда до 1917 года: рождение и трансформация // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 41–48.

Ф.Ф. Коммиссаржевский создал синтетический театр. По мнению режиссера, такой театр мог расширить круг искусств, синтезируемых на сцене: в представлении соединялись драма, опера и балет. Актер должен был владеть всеми элементами сценической выразительности: словом, пластикой и вокалом. Также Коммиссаржевский провозгласил главенство актера, а литературу и драматургию поставил ему на службу. Режиссер выдвинул идею о гармонии всех компонентов театрального представления, которые должны быть связаны между собой внутренним единством.

Атмосфера творческого поиска способствовала рождению новых театральных форм. Одной из подобных форм стало кабаре — формат, удовлетворивший потребность зрителя в развлекательном отдыхе и эксперименте и потому пользующийся широкой популярностью. Кабаре называли заведения с разнообразной программой, в которую включены одноактные пьесы, песни, скетчи, танцевальные номера, объединенные выступлениями конферансье⁵³.

Такие особенности кабаре, как традиция вовлечения зрителей в слушание и исполнение стихов, песен, монологов по принципу «открытого микрофона», берут начало во французском кабаре «Черный кот». Н.М. Могиланский, ученый-этнограф, вспоминал в Париже в 1922 г., что «Бродячая собака», «Привал комедиантов» в Петербурге и «Летучая мышь» в Москве — это лишь «<...> эманации Монмартра, прямая преемственность от “Chat noir”, “Rat Mort” и других кабаре Монмартра. К чести нашей, здесь было не только подражание, а параллельное — самобытное творчество и своя русская фантазия»⁵⁴.

В отличие от Франции, где кабаре становится местом общения богемы и интеллектуалов, в России оно возникает как закрытый актерский клуб. От французских и немецких кабаре русские постановки заимствовали

⁵³ Подробнее об истории кабаре в России см., например: *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

⁵⁴ *Могиланский Н.* Монмартр // Последние новости. 1922. 3 сентября. (Цит. по: *Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918.* М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 184).

пародийный характер номеров и участие в выступлении остроумного ведущего, однако, в отличие от зарубежных кабаре, в России оно стало элитарным развлечением, построенным на «эстетизации смеха»⁵⁵. Как отмечал барон Н.В. Дризен в 1920 г., «В монмартрских кабачках одна гримаса сменяет другую, шутка конферансье оправдывается шуткой на сцене. В “Летучей мыши” на шутке строится предисловие, затем все остальное принадлежит подлинному искусству»⁵⁶.

Первое русское кабаре «Летучая мышь» открылось 29 февраля 1908 г. в центре Москвы, в десяти минутах езды от МХТ по инициативе Н. Балиева и Н. Тарасова. Изначально кабаре создавалось как закрытый ночной клуб артистов МХТ: оно выросло из знаменитых мхатовских капустников на почве литературных кофеен и творческих журфиксов: «Программа целиком состояла из смешных, пародий на темы внутритеатральной жизни — смысл остроумных миниатюр был понятен лишь посвященным»⁵⁷. Через год кабаре приобрело настолько широкую популярность, что дало первое платное представление, а через три года вышло из состава МХТ и открылось как автономное публичное заведение.

5 декабря 1908 г. в Санкт-Петербурге в Литейном доме княгини Юсуповой, в котором размещался театральный клуб, открылись два кабаре: «Лукоморье» В. Мейерхольда и «Кривое зеркало» А. Кугеля и З. Холмской. Рассуждая о новом театральном явлении, А. Кугель подчеркивал: «Все, что слишком интимно, тонко, индивидуально, капризно и своенравно в своем творчестве, что изысканно и не годится для большой толпы, что литературно образованно и потому скучновато для мещанской публики — все это

⁵⁵ Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк. // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 18.

⁵⁶ Дризен Н.В. На спектакле «Летучей мыши» // Общее дело. 1920. 24 декабря. (Цит. по: Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 184).

⁵⁷ Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк. // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 18.

стремится в “кабаре”. Это — самое ответственное, но в то же время и независимое искусство»⁵⁸.

Особой популярностью пользовалось «Кривое зеркало». По задумке режиссера Н. Евреинова, театральные постановки высмеивали всю современную зрелищную культуру — от «высоких» до «низких» ее форм: разыгрывались пародии на кинематограф, цирк, оперу, балет, мелодраму, высмеивались поэты-футуристы (пародия «Колбаса из бабочек, или Запендю») и т.д. В 1910 году кабаре становится театром миниатюр.

Е.Н. Брызгалова связывает вклад театра «Кривое зеркало» в искусство с выведением типа пародийной пьесы⁵⁹. А. Кугель объяснял суть «кривозеркальной» пародии как направленность вглубь явления, на разрушение его идеологии — в этом он видел свойство беспокойной и тонкой русской иронии, коренящейся в страхе культурного человека перед самодовольством. По мнению критика, «самая драгоценная сторона пародии заключается именно в том, что пародирующий издевается над недалекими людьми, которые ее принимают всерьез, не замечая змеиной усмешки в углах губ»⁶⁰. При этом само понимание пародийности в «Кривом зеркале» было своеобразным: пародии имели в виду определенное направление в искусстве, они были обобщены, стилизованы и потому являлись художественными произведениями, а не «фельетонными однодневками»⁶¹.

Е.Н. Брызгалова выделяет такую особенность «кривозеркальной» пьесы, как, во-первых, установка на подчеркнутую выдуманность истории, противопоставленной жизни или вступившей с ней в сложные, подчас противоречивые отношения. Пьеса предваряется или завершается прямым обращением актера («режиссера») к зрителям, которое представляет собой пародию на объяснение: комический эффект возникает во время объяснения общеизвестных вещей (что такое рампа, сцена, зрительный зал). Здесь

⁵⁸ Негорев Н. [Кугель А.] Театр миниатюр // Театр и искусство, 1908, № 48. С. 854.

⁵⁹ Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Тверь, 2005. С. 333.

⁶⁰ Там же. С. 167.

⁶¹ *Ното повис* [Кугель А.Р.]. Листья с дерева: Воспоминания. Л.: Время., 1926. С. 199.

исследователь видит прямую отсылку к пьесам Козьмы Пруткова⁶². Во-вторых, Е.Н. Брызгалова отмечает такую особенность пьес, как осмысление и изображение в них театральной жизни. Особенное внимание уделяется пошлости закулисной жизни актеров. В-третьих, исследователь подчеркивает широту охвата высмеиваемых в пьесах явлений: так, Н. Евреинов насчитывает 16 пародируемых в пьесах жанров и направлений⁶³. Также Е.Н. Брызгалова выделяет полную свободу в выборе художественных средств и жанровых соотнесений. Гиперболизация действия сочетается в пародийной драме с «<...> неестественностью стремительных перемен в умонастроениях героев»⁶⁴.

В последующие годы в Москве и Петербурге открылись более сотни небольших кабаре, ряд заведений возник в Одессе, Киеве, Харькове и других городах Российской империи. Именно кабаре стало местом театрального эксперимента и удовлетворило запросы разных социальных групп.

По мере своего развития кабаре превращались в театры миниатюр. Нора Букс во вступительном очерке к сборнику «Русская развлекательная культура Серебряного века» так описывает трансформацию новой театральной формы: «Утверждаясь на русской почве, эта форма видоизменялась; исчезали столики для публики, и там, где это произошло, кабаре стало называться театром миниатюр. Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств — музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды»⁶⁵. Новое театральное направление породило и новый жанр — миниатюры: у их истоков стоят В. Мейерхольд, А. Кугель, Н. Балиев, Н. Евреинов, А. Блок, А. Аверченко, Н. Тэффи, В. Ходасевич, А. Вертинский, М. Фокин и другие.

⁶² Брызгалова Е.Н. Творчество сатирик-онцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Тверь, 2005. С. 338–339.

⁶³ Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998. С. 141.

⁶⁴ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 120.

⁶⁵ Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 8.

Кабаретное искусство тесно связано с перформансами футуристов, чей внешний облик — одежда и привычка раскрашивать лица — нередко ассоциировался исследователями с эстетикой карнавала⁶⁶. Элитарности вечеров в кабаре (например, в «Бродячей собаке») импонировала ориентация выступлений футуристов на узкого, подготовленного, «своего» зрителя, общий гротескный характер выступлений поэтов, создание «перевернутой» театральности. Парадоксальность кабаре заключалась в том, что при всем стремлении создать «элитарный», закрытый тип театра кабаре вскоре становится явлением массовой культуры, эстетически сближается с балаганом: «Тем не менее, со стороны как авангардистов, так и профессиональных и малопрофессиональных артистов, представителей элитарного или низкопробного искусства, отношение к обывателю складывалось преимущественно пренебрежительное, негативное, даже враждебное»⁶⁷. Эффект балагана усиливался благодаря отсутствию театральной рампы во многих кабаре: например, в «Лукоморье» (директор — В. Мейерхольд) актеры рассказывались среди зрителей и во время спектакля эпатировали публику, выкрикивая ругательства в адрес актеров, находящихся на сцене. Как отмечают исследователи, театр «Кривое зеркало» в своем стремлении отрицать, высмеять современное ему искусство превзошел даже футуристов: «Издеваясь над новым искусством, дистанцируясь от жизни посредством иронии, идеологи театра оказывались в положении “тотального отрицателя”, т.е. нигилиста, еще более откровенного в сравнении с футуристом. Футуризм, отказываясь от прошлого, творил (пусть и во многом утопический) проект искусства будущего, в то время как “философия” “Кривого зеркала” (и не только его одного) связывалась с отрицанием настоящего, в фокусе которого стягивались и традиции прошлого и основания будущего»⁶⁸.

⁶⁶ Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х гг. // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.). СПб., 2003. С. 193.

⁶⁷ Там же. С. 199–200.

⁶⁸ Там же. С. 203.

Парадоксальным, «пограничным» положением кабаре искусство было обязано самоощущению творческого человека начала века. В. Шкловский вспоминал: «Вещи умерли, мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал ощущать смычок и струны <...>. Мы не любим наших домов и наших платьев, легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем»⁶⁹.

В начале Первой мировой войны многие кабаре закрылись, однако на волне патриотических настроений 1915 г. массовый спрос на кабаре искусство вырос вновь. Следующий этап развития кабаре пришелся на революционные годы: общество, взвинченное социальной и политической неразберихой, бросилось в театр смотреть миниатюры, создаваемые А. Кугелем: «Представления <...> пародировали, высмеивали нелепые, подчас, до уродства, новшества повседневной жизни»⁷⁰. Появившаяся после октября 1917 г. новая публика уже не могла понять остроумия и насмешек, требовала революционных тем, и под напором новой власти кабаре и театры миниатюр, один за другим, были вынуждены закрыться или уехать на гастроли. В 1920 г. большевистская власть осознала необходимость запрета театров миниатюр в России.

В 1910–1916 гг. в театре «Кривое зеркало» работал Николай Евреинов, приглашенный А. Кугелем на место главного режиссера. Именно в упомянутый период режиссер формулировал и воплотил свою теорию театра, отличающуюся от психологического театра К. Станиславского и условного театра В.С. Мейерхольда. А Кугель так описывает новый театр Евреинова в книге «Листья с дерева»: «<...> чувствовалось, что в самом принципе раздробления сложного организма театра на составные первоначальные элементы заключается нечто весьма ценное и, главное, исторически необходимое. <...> Надо найти новую форму — раздробить театр на

⁶⁹ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб.: тип. 3. Соколинского, 1914. С. 12.

⁷⁰ Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк. // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 20.

первоначальные элементы, сжать его, конденсировать»⁷¹. Евреинов создал ряд теоретических работ, в которых объяснил свое понимание театра: «Театр как таковой» (1912), «Pro scena sua» (1915), «Театр для себя» (1915–1916). Режиссер разработал концепцию «театра везде, во всем и всюду»⁷², стер границу между театром и жизнью, театром и природой: «Противопоставление “театра” — “природе”, как полярных понятий, зиждется, по моему глубокому убеждению, на недостаточном знакомстве с “природой” в ее целом и на недостаточно широком понимании “театра” в его сущности» («Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения)»)⁷³. Театральность как предэстетическая категория⁷⁴, стремление изменить себя, была противопоставлена театру-искусству, поскольку он не является выражением воли режиссера, а существует во всем живом, наполняет саму жизнь, которая суть постоянные изменения и трансформации. Евреинов подчеркивал бессознательное чувство театра «как подлинной основы жизни», и подобное понимание театра оказывается «противоположным и привычному развлекательно-морализирующему театру и новому режиссерско-психологическому»⁷⁵. Евреинов отрицал натуралистический театр, копирующий повседневную жизнь, и выступал за театрализацию жизни: эту концепцию режиссер воплотил уже в своей ранней пьесе «Красивый деспот» (1905), в которой главный герой театрализует свой быт под 1808 г., перенесясь на столетие назад. В театре Евреинова «<...> все должно быть немного приподнято над жизнью», ему не мешают «известная утрировка и искажение, шарж, гротеск, карикатура»⁷⁶. Это было отличительной чертой всех постановок Евреинова в «Кривом зеркале».

⁷¹ *Ното повис [Кугель А.Р.]*. Листья с дерева: Воспоминания. Л.: Время, 1926. С. 195–196.

⁷² *Евреинов Н.* Театр как таковой // Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 95.

⁷³ *Евреинов Н.* Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения) // Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 276.

⁷⁴ «Театральное искусство уже потому презэстетического, а не эстетического характера, что трансформация, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем формация, каковой по существу является эстетическое искусство» («Театр как таковой») (*Евреинов Н.Н.* Театр как таковой // Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 46).

⁷⁵ *Максимов В.* Философия театра Николая Евреинова // Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 9–10.

⁷⁶ *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 327.

Режиссер высмеивал театральные штампы, а также новшества и искания театральных деятелей начала XX в. Так, в постановке «Ревизор» (1912–1913) режиссер высмеял пять направлений — Малого театра, МХТ, экспериментов М. Рейнхардта, Г. Крэга, кинематографа — в стиле которых было инсценировано первое действие комедии Гоголя. Часть постановки в стиле Гордона Крэга стало пародией в том числе на мистические прозрения старших символистов и постановки Леонида Андреева (пьесы «Анатэма», «Жизнь Человека» и т.п.).

Театр «Кривое зеркало» воспринимался Евреиновым как площадка для экспериментов, поисков, которые благосклонно встречались публикой. Большинство миниатюр Леонида Андреева («Любовь к ближнему», «Монумент», «Прекрасные сабинянки» и проч.) были написаны именно для театра «Кривое зеркало».

Среди особенностей кабаре важно выделить синтез искусств (одноактные пьесы, песни, скетчи, танцы, объединенные конференсье), вовлечение зрителя (традиция «открытого микрофона», интерактивность), ирония и пародийность (высмеивание всех форм зрелищной культуры (от оперы до футуризма), что особенно ярко проявилось в «Кривом зеркале»), наконец, элитарность с тенденцией к массовости (изначально закрытые актёрские клубы («Летучая мышь») постепенно превращались в общедоступные площадки). Кабаретное искусство оказалось близко футуристам общей ориентацией на узкого, подготовленного зрителя, гротескным характером выступлений и созданием «перевернутой» театральности, эпатажем и разрушением привычных кодов восприятия (например, отсутствием рампы, взаимодействием актёров со зрителями). Кабаре стало уникальной формой диалога между театром, зрителем и современностью, сочетая элитарность и массовость.

Спецификой театра «Кривое зеркало» стала деконструкция театральных штампов (пародирование Малого театра, МХТ, экспериментов М. Рейнхардта и Г. Крэга и т.д.), установка на выдуманность (пьесы

сознательно противопоставлялись реальности, а обращения актеров к залу усиливали комический эффект), свобода художественных средств (гиперболизация, гротеск, смешение жанров), социальная сатира (высмеивание не только театральных, но и общественных новшеств, особенно в годы Первой мировой войны и революции).

1.2. Поэтика журнала «Сатирикон» («Новый Сатирикон») с точки зрения трансформации смеховой парадигмы в русской литературе начала XX в.

Наряду со сценическими экспериментами кабаре, мощным катализатором смеховой культуры стал журнал «Сатирикон» (1908–1913; с 1913 — «Новый Сатирикон») — одно из наиболее популярных периодических изданий 1910-х гг., издавался в Санкт-Петербурге под руководством А.Т. Аверченко и А.А. Радакова. Журнал сочетал политическую сатиру с безобидной юмористикой.

Первый номер журнала вышел третьего апреля 1908 года вместо юмористического журнала «Стрекоза» (в нем сотрудничали молодые художники Ре-Ми (Н.В. Ремизов-Васильев), А. Радаков, А. Юнгер, А. Яковлев, Мисс (А.В. Ремизова) и поэт Красный (К.М. Антипов), осенью 1907 года к редакции присоединился А.Т. Аверченко). Название журнала предложил Радаков: «Он вспомнил знаменитый древнеримский роман “Сатирикон” — пестрый калейдоскоп кошмарной эпохи Нерона, где рельефные жизненные подробности причудливо перемешаны с гротескными образами беспутного омерзительного мира»⁷⁷. Авторская позиция создателей «Сатирикона» заключалась в беспристрастном созерцании происходящих в обществе событий: «<...> к жуткому и пошлому миру он относится как спокойный наблюдатель, не чуждый юмора, а подчас и ядовитой иронии, но без чувства скорби или гнева»⁷⁸. «Сатирикон» появился во время столыпинской реакции, цензурного террора, когда сатирические журналы

⁷⁷ Евстигнеева (Спиридонова) Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконтцы. М.: АН СССР, 1968. С. 6.

⁷⁸ Там же.

обратились к черному юмору, мрачному смеху. Многим изданиям того периода была близка поэтика «смеха сквозь слезы». Как отмечает Л.А. Спиридонова, этот смех имел разную окраску: одни сатирики скрывали под ним боязнь революции, другие — пессимизм, третьи — временный кризис⁷⁹.

В отличие от уличной бульварной сатиры, «Сатирикон» стремился к «интеллигентному смеху». Критик А. Амфитеатров называл сатириконцев поэтами-юмористами, воспевающими новую петербургскую улицу и идущими вслед за частушкой и демократическим творчеством⁸⁰. Редакция декларировала: «Мы будем хлётко и безжалостно бичевать все беззакония, ложь и пошлость... Смех, ужасный ядовитый смех, подобный жалам скорпионов, будет нашим оружием» («Сатирикон», 1908, № 1, С. 2). Журнал активно использовал и зарубежный юмор, перепечатывая карикатуры из немецких “Simplicissimus”, “Jugend” и др. В первые годы «Сатирикон» часто обращался к политической сатире — высмеивал «успокоителей» России, «стольпинские галстуки», мнимые царские свободы. Однако вскоре акцент сместился в сторону бытового юмора и «лирической сатиры».

Е.Н. Брызгалова в диссертации, посвященной творчеству сатириконцев, выделяет несколько ключевых черт их поэтики. Во-первых, диалектическое единство комического и некомического: смех не отменяет сочувствия к «рядовому человеку», а выявляет трагикомизм повседневности. Во-вторых, новый тип героя — не злодей и не благодетель, а «массовый», обычный, узнаваемый персонаж. В-третьих, онтологизация быта: через бытовые детали проступает бытийный смысл, соединяется сиюминутное и вечное. Наконец, «лирическая сатира» сатириконцев утверждает диалектичность взгляда на мир: разрыв между ущербным миром героя и миром автора становится

⁷⁹ Евстигнеева (Спиридонова) Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М.: АН СССР, 1968. С. 16–18.

⁸⁰ Амфитеатров А. Забытый смех. Т. 1, М.: Моск. кн-во, 1914. С. 210.

основой комизма⁸¹. Своеобразие творчества сатириконцев было определено такими усилившимися тенденциями серебряного века, как «<...> синтетизм, игровое начало, разнообразие форм комического, отход от социального осмысления в сторону бытийного, усиление личностного восприятия происходящего и др.»⁸². Поэзия сатириконцев развивалась в русле символизма, акмеизма и футуризма. Проза сатириконцев придерживалась неореалистической эстетики, усвоив такие ее качества, как «<...> подвижность и “текучесть” характера героя, сочетание положительных и отрицательных черт в его личности, внимание к быту как возможности познать основы бытия, одномоментность сиюминутного и вечного в самой обычной человеческой жизни и т.д.»⁸³. Рассказам сатириконцев свойственно следование импрессионистической традиции и феноменологической эстетике, что выразилось в снижении событийности, множественности точек зрения в повествовании, фрагментарности, а также стремлении постичь многоуровневость внутренней жизни героя. Драматургии сатириконцев свойственно развитие традиций А.П. Чехова, влияние символистского театра, усиление условности, «лиризация драмы» и т.д. Сюжетообразующим началом многоактных пьес сатириконцев становится противостояние враждебного мира и героя, что обуславливает усложнение конфликта: почти полное отсутствие внешнего действия и перенос напряжения на внутреннее противоречие между героем и средой. Е.Н. Брызгалова подчеркивает, что комическое начало в полноформатной драматургии сатириконцев приобретает сатирическую окраску и играет второстепенную роль: «Конфликт выражает трагическое мироощущение, а комизм усиливает авторское неприятие мира»⁸⁴.

Особенно значителен вклад сатириконцев в создание «малоформатной» драматургии для театра миниатюр. По наблюдению Брызгаловой, для

⁸¹ Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Тверь, 2005. С. 24.

⁸² Там же. С. 28.

⁸³ Там же. С. 29.

⁸⁴ Там же. С. 30.

миниатюр характерны простота и динамизм сюжета, гиперболизация одной-двух черт характера героя, открытый комизм и анекдотическая ситуация, а также статичность персонажа при ярком речевом портрете⁸⁵.

Итак, журнал «Сатирикон» занял уникальную позицию между политической сатирой и безобидным юмором. Согласно исследованиям Е.Н. Брызгаловой, для творчества авторов журнала характерны: диалектическое единство комического и некомического (смех не отменяет сочувствия к «рядовому человеку», а выявляет трагикомизм повседневности); новый тип героя — не злодей и не благодетель, а «массовый» персонаж, узнаваемый и близкий читателю; онтологизация быта (через бытовые детали проступает бытийный смысл, соединяя сиюминутное и вечное); единство отрицания и утверждения (сатира не разрушает, а предлагает альтернативный взгляд на мир, сохраняя гуманистический потенциал). «Сатирикон» отразил ключевые художественные искания Серебряного века: в поэзии — диалог с символизмом, акмеизмом и футуризмом; в прозе — неореалистическую эстетику с импрессионистической интонацией (фрагментарность, множественность точек зрения, внимание к внутренней жизни героя); в драматургии — развитие чеховских традиций и символистского театра (условность, «лиризация драмы», перенос конфликта во внутренний план). Журнал способствовал расцвету театра миниатюр, для которого были характерны простота и динамизм сюжетостроения, гиперболизация комических черт персонажа, открытый комизм и анекдотическая основа действия, статичность героя при ярком речевом портрете. «Сатирикон» стал культурным феноменом, объединившим писателей, художников и читателей вокруг идеи «интеллигентного смеха».

Примечательно, что Андреев активно публиковался на страницах «Сатирикона» («Нового Сатирикона»). Так, в 1909 г. отдельным изданием⁸⁶

⁸⁵ Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Тверь, 2005. С. 30.

вышли юмористические рассказы писателя с иллюстрациями А. Радакова, Ре-ми и А. Яковлева, в частности, «Я», «Разные дороги» (позже — «Весна»), «Г. Экстемпоралий» (позже — «Он умер, бедный Экстемпоралий»), «Веселая жизнь» («В кругу»), «Слабый пол», «Утенок», «На дачу» («Безумство храбрых»), «Юбилей» («Всероссийское вранье»), «Писатели», «Мелочи жизни» («Тирания мелочей и преступность индивидуальности»), «Отрывки из путевых заметок» («На юге»). В 1910 г. был опубликован «Искренний смех: Рассказ веселого человека»⁸⁷; в 1915 г. — рассказ «Талант»⁸⁸; в 1916 г. — «Мои анекдоты: Новые листки из “Моих записок”» («О рекламе», «О справедливости», «О ценности слова»)⁸⁹.

* * *

Таким образом, кабаре и журнал «Сатирикон» стали двумя взаимосвязанными руслами смеховой культуры Серебряного века. Они подготовили почву для миниатюр Леонида Андреева по нескольким направлениям. Во-первых, сформировали запрос на короткую форму — одноактную пьесу, скетч, миниатюру, которую можно было разыграть в тесном пространстве кабаре или быстро прочитать на страницах еженедельника. Во-вторых, задали эстетику пародийности и деконструкции штампов: «Кривое зеркало» высмеивало любые застывшие формы, а «Сатирикон» иронизировал над официозной историографией, политикой и бытом. В-третьих, выработали новый тип героя — узнаваемого «массового» человека, чьи пороки и слабости становятся источником одновременно смеха и сочувствия. В-четвертых, кабаре привнесло синтез искусств (слова, музыки, пластики, танца, живописи), а журнал — злободневность и политическую остроту, что позволяло миниатюре откликаться на сиюминутные события. Именно в этой среде Л. Андреев, уже известный своими большими драмами,

⁸⁶ Андреев Л. Юмористические рассказы: [В 2 т.]. / Леонид Андреев и А.И. Куприн. Ил. А. Радакова, Ре-ми, А. Яковлева. Обл. М. Добужинского. СПб.: тип. насл. А.М. Менделевича, 1909. Том 1. 132 с. (Приложение к журналу «Сатирикон»).

⁸⁷ Андреев Л. Искренний смех: Рассказ веселого человека // Сатирикон. 1910. 3 апреля (№ 14). С. 2–3.

⁸⁸ Андреев Л. Талант: Рассказ // Новый Сатирикон. 1915. 24 декабря (№ 52). С. 4.

⁸⁹ Андреев Л. Мои анекдоты: Новые листки из «Моих записок» // Новый Сатирикон. 1916. 22 декабря (№ 52). С. 3.

смог найти место для «маленьких пьес» — язвительных, гротескных, наполненных «змеиной усмешкой», которые органично вошли в репертуар театров миниатюр и стали мостиком между высокой литературой и площадным смехом.

§ 2. Смеховой мир Леонида Андреева: от писем и фельетонов к сатирической миниатюре

А. Кугель, рассказывая об организации Театрального клуба, устраивающего литературно-художественное кабаре, рассуждает о природе смеха и утверждает его необходимость для культурного человека: «Непонимание смеха, презрение к смеху есть, вообще, признак недостатка культуры. <...> в смехе — лучи эллинства, жизнерадостного оптимизма; в смехе — оправдание жизни, ее примирение; смех — это торжествующая песня инстинкта жизни. <...> Смеяться нужно, необходимо, и прежде всего потому, что смех есть обратная сторона задумчивости, душевной тревоги, лирики. Это “ипостась” нашего мироотношения, нашего стремления к Богу. Вся разница между “утробным смехом” и смехом очищающим, я бы сказал, “божественным”, заключается в этом чередовании лирических и юмористических настроений. Дайте печаль, светлую, как смех, и дайте смех, чистый и глубокий, как слезы»⁹⁰.

Однако у Андреева смех редко бывает безмятежным: он почти всегда осложнен иронией, гротеском, а нередко и сарказмом. Эта особенность — тотально трагическое мироощущение, парадоксально сочетающееся с острой потребностью в насмешке, — пронизывает не только его драматургию, но и эпистолярный, фельетоны, поздние сатирические рассказы. Именно в малой прозе и письмах с наибольшей очевидностью проступает та «лаборатория» смеха, в которой оттачиваются приемы, впоследствии концентрированно воплотившиеся в одноактных пьесах для кабаре.

⁹⁰ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908, № 50 С. 892–893.

2.1. Юмор в переписке: бытовая ирония и бурсацкое озорство

Ранним произведениям Андреева свойственен мягкий диккенсовский юмор («Баргамот и Гараська»), а также легкий абсурд («Исповедь умирающего»⁹¹). В рассказе «Баргамот и Гараська» комические нотки сочетаются с трагизмом изломанной человеческой судьбы и горькой иронией. Образ Ивана Акиндиныча Бергамотова воспроизводит тип диккенсовских чудаков, его речь содержит нагромождение фраз и оборотов, что усиливает комический эффект. Элементы буффонады и фарса привносятся в рассказ пьяными шатаниями Гараськи, обнимающего столбы и беседующего с ними на Пушкарной улице. Пронизан искрящимся юмором и легкой добродушной издевкой, пестрит шутками и речевой образ автора-рассказчика, построенный на грани сказа.

Переписка Андреева — с матерью, братьями Павлом и Андреем, женой Анной, с С. Голоушевым — изобилует шутливыми, а подчас и откровенно фривольными пассажами, что свидетельствует о врожденной, стихийной склонности писателя к смеху. В письмах матери, присылаемых из Крыма (1904) или из Таганской тюрьмы (1905), преобладает мягкая, почти диккенсовская ирония. Так, комментируя мнимое назначение матери на место адмирала Макарова⁹², Андреев замечает: «Ты и представить себе не можешь, как патриархально на море: взорвут тебя, как пить дадут. Плавать ты не умеешь, летать тоже не умеешь, — куда ты денешься? Рассчитывать на обаяние твоей личности и думать, что одним видом своим ты разгонишь всех японцев — конечно возможно, хотя тоже рискованно: японцы всякие виды видели. Сиди-ка лучше дома»⁹³. В тюремном послании он с легкой усмешкой описывает свое «безопасное» положение: волосы перенумерованы, окно

⁹¹ Андреев Л.Н. Исповедь умирающего // Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т.; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Лидский ун-т (Великобритания) [и др.]. М.: Наука, 2007. Т. 1. С. 251–255. Далее цитаты по данному изданию оформлены как: ПСС 23 т. 1: стр.

⁹² Макаров Степан Осипович, русский адмирал, командующий Тихоокеанским флотом во время Русско-японской войны, погиб на броненосце «Петропавловск», подорвавшимся на mine, 31 марта 1904 г.

⁹³ РО ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 46. Опубликовано с купюрами в «Русском Современнике» (1924. № 4. С. 123–124).

зарешечено, нет опасности попасть под конку, заблудиться, утонуть или быть арестованным — «черт возьми!»⁹⁴.

В письмах братьям тон становится иным — здесь царит «бурсацкий» юмор, порой скабресный. Андреев не стесняется в выражениях, высмеивая мнительность Андрея, мешающую тому стать писателем, или сочиняя рифмованные характеристики для Павла: «У Пашки борода / Как нечищенная сковорода...». Особенно ярко иронический дар Андреева проявляется в посланиях к жене Анне. Он посвящает ей шуточные стихотворения с пародийными примечаниями (о поэтической вольности, об «аллитерации»), а в письме 1918 года к С. Голоушеву разворачивает целую галерею гротескных образов: Анна уподобляется «продовольственной управе», «Марфе» утром и «Марии» вечером, а ее стоптанные валенки сравниваются с «распустившимися розами»⁹⁵. Подобные бытовые зарисовки, построенные на гиперболе и неожиданных сравнениях, перекликаются с интонациями поздней сатирической прозы и «малой» драматургии.

Со временем тон писем меняется: легкое озорство уступает место мрачному сарказму (особенно в переписке военных лет). Тем не менее и в поздних посланиях сохраняются иронические обращения («Сержопинька», «чертякочка» — к С. Голоушеву) и шуточные подписи («Л. Большедыров», «Л. Подсоветский»). Для понимания эволюции андреевского смеха важно, что эпистолярный юмор — это не просто бытовая непринужденность, а своего рода репетиция тех приемов (ирония, гипербола, снижение высокого,

⁹⁴ Андреев Л.Н. Письма из Таганской тюрьмы / Публикация Л.Н. Афолина // Звезда. 1971. № 8. С. 177.

⁹⁵ Так, в письме к С. Голоушеву от 10 марта 1918 г. Андреев создает гротескный портрет своей жены Анны, построенный на контрасте телесно-бытового и идеального. Героиня характеризуется через оксюморонное сочетание «продовольственной управы», где «сосредоточено все масло, все селедки и вся репа земли», и нежной души, «сквозь репу» которой «веет эфир тончайших фибров». Автор обыгрывает евангельские образы Марфы и Марии: по утрам жена предстает «трудолюбивой Марфой», по вечерам — «внимательной Марией у ног Учителя», однако иногда «путает» эти роли, что вызывает «мощную ругань Учителя». Детали быта (поездки «в 3-м классе», «приятные отношения с матросами», «финский треух», «стоптанные валенки, похожие на вполне распустившиеся розы из Ниццы», «цыгарка» и «склонность к крепким словам») снижают возвышенный образ, превращая его в «красу и гордость вагона». Письмо демонстрирует характерный для Андреева прием травестирования высокого через бытовую конкретику. (Андреев Л.Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). М., СПб., 1994. С. 217–218). В другом письме Андреев так же пространно рассуждает о нелегкой доле ангела-хранителя жены, который не справляется со своими обязанностями, и просит адресата узнать: «Нет ли у тебя знакомого безработного ангела, которого можно бы пригласить к Анне в качестве дублера?» (Там же. С. 235).

игра слов), которые позже будут перенесены в фельетон и драматическую миниатюру.

Так, склонность к абсурдистским коллизиям («назначение матери адмиралом») и к гротескной телесности (описание «опухших ног», «потекшей смолы») проявится в таких миниатюрах, как «Любовь к ближнему» (полицейские, готовящие место для падения) и «Кающийся» (купец, требующий, чтобы его «брили»). Можно предположить, что переписка служила для Андреева своего рода лабораторией, где вырабатывались и шлифовались интонации будущего сатирика.

2.2. Ранние фельетоны (Джемс Линч): традиция Щедрина, Гоголя, Чехова и тема «срединного» интеллигента

С конца 1900 года Андреев активно сотрудничает с газетой «Курьер», публикуя «маленькие фельетоны» под рубрикой «Впечатления» (псевдоним Л.-ев) и большие воскресные фельетоны «Мелочи жизни» (под маской «Джемс Линч», «Джон Линч»). По словам Л.А. Иезуитовой, в этих текстах Андреев выступает продолжателем сатирической традиции Щедрина, но не как подражатель, а как самостоятельный художник, перерабатывающий щедринские мотивы применительно к злободневным явлениям начала века⁹⁶.

Б.В. Томашевский определяет ряд особенностей жанра фельетона: это анонимность, цикличность, парадоксальность, полемичность, злободневная публицистическая направленность, сочетающаяся с «фельетонной беллетристикой», тяготеющей к художественной прозе. При этом, как указывает Л.А. Иезуитова, в фельетонах Андреева нет «голой» публицистики: это «<...> яркие зарисовки с натуры, жанровые картинки либо юмористические этюды»⁹⁷. Андреев активно использует гоголевский прием отождествления вещи и ее владельца⁹⁸. Анализируя «Мелочи жизни», Л.А. Иезуитова выделяет в текстах фельетонную плакатность,

⁹⁶ Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 28.

⁹⁷ Там же. С. 31.

⁹⁸ Там же.

гиперболизацию образов, контрастную огрубленность коллизии, чрезмерную заостренность мыслей: «Джемс Линч широко пользуется эзоповым языком: его судаки, караси, телята, поросята и проч., иногда взятые у Щедрина, нужны ему, чтобы в форме иносказания поведать о современных разновидностях благонамеренного обывателя, чтобы некоторым из своих образов придать символическую окраску»⁹⁹.

Центральная для ранних фельетонов тема — контраст между «Русью обильной» и «Русью убогой». Писатель фиксирует двойственность русской действительности: с одной стороны, пресыщенная изысками культура, с другой — «безгласное терпение» и ожидание перемен¹⁰⁰. Однако главный объект сатиры — не столько социальные порядки, сколько психология «срединного» интеллигента, который предстает трагически противоречивым, нерешительным, раздвоенным существом. Не случайно М.А. Телятник (вслед за самим фельетонистом) называет такого героя «сфинксом» — бесполом, не имеющим определенной характеристики, веры, гражданства, социального статуса и имущественного положения существом, главные недостатки которого — «нерешительность, непоследовательность, неопределенность»¹⁰¹,

Л.А. Иезуитова видит в сознательной установке Андреева на «срединного» интеллигента, «маленького» человека сходство с Чеховым, Куприным, Буниным, отчасти — Горьким¹⁰². Ранние фельетоны Андреева отличаются чеховским «смехом сквозь слезы»¹⁰³: за тонким иронизированием над общественными пороками стоит грусть о моральном состоянии социума.

Так, в фельетоне «О российском интеллигенте», сравнивая интеллигента с воробьем, которому насыпали соль на хвост, тем самым лишив птицу радости и желания жить, Андреев рисует неприглядный образ

⁹⁹ Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 32.

¹⁰⁰ Андреев Л. Убогая Русь // Леонид Андреев Собр. соч. в 8-и т., т. 6. СПб.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1913. С. 205–206.

¹⁰¹ Телятник М.А. Фельетоны Л.Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. СПб., 2012. С. 76–77.

¹⁰² Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 29.

¹⁰³ Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. С. 12.

человека, измученного «целым дремучим лесом правил», нередко противоречащих одно другому. Интеллигент, по мнению автора фельетона, видит жизнь серой и скучной, взваливая на нее «вину за собственную дряблость и никчемность»: «Оторванный от народной трудящейся массы, вознесенный куда-то в беспредельную высь, объевшийся до расстройства желудка хлебом духовным, опившийся уксусом и желчью своего бесцельного и беспутного существования, количественно ничтожный, но мнящий себя единственным, тощий, как фараонова корова, и ненасытный, как она, сидит он в какой-то чудной бане и во всю мочь парится вениками вечного и дикого покаяния»¹⁰⁴. Владелец всех культурных благ мира, интеллигент постоянно жалуется, вечно всем недоволен и по своей натуре склонен к хандре. В фельетоне «Когда мы, живые, едим поросенка» (1900), автор рассуждает о противоречивости, антиномичности, трагичной двойственности жизни и взглядов человека, который оплакивает жизнь погибшего под ножом поросенка, с удовольствием его поедая¹⁰⁵. Образ поросенка здесь расширяется до символа «высших» устремлений человечества: «Глубоко заблуждается тот, кто в поросенке видит только поросенка, а внутреннее содержание его измеряет количеством каши. Поросенок — это символ; поросенок — это реальное воплощение идеальнейших стремлений человеческой натуры; пока я вижу поросенка, я глубоко спокоен за все возвышенное и прекрасное»¹⁰⁶.

Здесь уже заметен тот чеховский «смех сквозь слезы», который будет характерен и для драматических миниатюр. Однако у Андреева-фельетониста ирония острее, прямолинейнее, а переход от мягкой усмешки к сарказму происходит быстрее, особенно в тех случаях, когда речь заходит о социальном лицемерии или бюрократическом равнодушии.

¹⁰⁴ Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. С. 377–384.

¹⁰⁵ Андреев Л.Н. Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны / Сост. и ком. В.Н. Чувакова; Ил. И.С. Захарова. М.: Правда, 1988. С. 372–377.

¹⁰⁶ Там же. С. 373.

Следует акцентировать, что именно в ранних фельетонах писатель впервые опробует приемы, которые впоследствии станут определяющими для его «комедиек»: речевые маски, гиперболизация одной черты персонажа, снижение высокого за счет бытовых деталей, монтажное чередование контрастных сцен. Фельетонная работа становится для Андреева лабораторией, в которой оттачивается сатирический инструментарий.

2.3. Специфика поздних сатирических рассказов и фельетонов: гротеск, карнавальность, черный юмор, абсурд

В 1910-е годы Андреев создает ряд сатирических рассказов и фельетонов, в которых рафинируются и доводятся до предела те приемы, что позже перейдут в драматические миниатюры для театра кабаре. Среди наиболее показательных произведений этого периода — «Смерть Гулливера» (1911), «Черт на свадьбе» (1909), «Правила добра» (1911), «Рогоносцы» (1915), «Ослы» (1915), «Неосторожность» (1910), «Сын человеческий» (1909), «Мои анекдоты» (1915).

«Смерть Гулливера» представляет собой сатиру на институциональное лицемерие (церковь, науку, государство) под видом иносказательного рассказа о похоронах великана, в котором легко угадываются черты Л.Н. Толстого. Андреев выстраивает повествование на контрасте огромного тела покойного и ничтожных лилипутов, которые не в состоянии его закопать. Похороны превращаются в фарс: ученые спорят, является ли Гулливер мифом, ораторы подбираются по росту, «лучший друг» жалуется на дурной характер покойного, а простой народ, которого элита стремится оттеснить, искренне оплакивает Человека-Гору. Описание похорон Гулливера выстраивается на сочетании торжественного и комичного, мрачного и веселого, серьезного и сатирического. Оплакивание покойного перемежается воспоминаниями о якобы дурном характере Гулливера, пиетет, проявляемый к заглавному герою, постоянно снижается смешными ситуациями, то и дело возникающими на похоронах, серьезность представителей официальных

органов (правительства, церкви, науки) моментально нивелируется их поведением и физическими возможностями (маленький рост, тихий голос, хрупкое телосложение, пугливость в сочетании с высоким самомнением и постоянной готовностью к ссоре и спорам). Сам контраст между огромным телом Гулливера и крохотными лилипутами, не способными зарыть умершего, задает тон всей выстроенной на переплетающихся парадоксах новелле. Несмотря на попытки организаторов оттеснить наиболее близких Гулливеру «плебеев» как можно дальше от места проведения похорон, «плач плебейских детей» то и дело прерывает торжественные речи гостей, а смешение сословий приближает похороны к народным гуляниям. Не раз акцентируемое внимание на теле покойного, попытки лилипутов использовать его как трибуну на похоронах, жалобы ученых на холод, исходящий от тела, наконец, размеры покойного и сам образ незахороненного трупа, словно находящегося на границе этого и потустороннего миров, подчеркивают близость новеллы к карнавальной эстетике. Сгущающийся ночной мрак в конце новеллы дает основание говорить о переходе от «дневного» народного гротеска к гротеску романтическому, связанному с ночью.

«Смерть Гулливера» демонстрирует ряд приемов, которые Андреев затем перенесет в «комедийки». Это пародирование ритуала (похороны как профанация, аналогично заседанию комиссии в «Монументе» или судебной процедуре в «Кающемся»); контраст высокого и низкого: торжественные речи перемежаются жалобами на холод, исходящий от трупа, и бытовыми ссорами; инородное тело в устоявшемся пространстве (огромный мертвец среди лилипутов — как конь в Сенате или купец в канцелярии); механистическое поведение персонажей (полусенаторы, неспособные закрыть рот, — предвосхищают «живые механизмы» в «Кающемся»).

«Черт на свадьбе» — юмористическая новелла, в которой Черт Карлович, замаскированный под добропорядочного господина, вносит хаос в свадебное торжество. Подчеркнутое описание телесного начала, процессов

поедания пищи на свадьбе, упоминание старухи, «у которой двенадцать внучат» усиливает карнавально-гротесковый характер новеллы. Как констатирует Бен Хеллман, андреевский черт ближе к гоголевским проказникам, чем к зловещему Мефистофелю¹⁰⁷. Он обращается к музыке — скрипке и барабану — подобно нечисти в «Сорочинской ярмарке» Гоголя — заставляет музыкантов играть, гостей — бешено плясать, скрипка выскальзывает из рук и начинает играть сама, дом переворачивается вверх дном, а двадцать два черта, явившиеся из-за фьордов, кувыркаются в дымоходе. Андреев, как и Гоголь, мастерски владеет ритмикой текста, подчеркивая перепады настроения на синтаксическом уровне организации текста.

Среди ключевых черт, важных для сатирических миниатюр, нельзя не выделить абсурд и карнавальность (пляшущий дом, говорящий барабан) — подобно тому, как в «Прекрасных сабинянках» или в финале «Жизни Человека» (пляска старух); гротескную телесность и мотив поедания (черт съедает стакан, напивается) — которые сопоставимы с комическими «физиологическими» деталями в «Любви к ближнему» и «Кающемся»; амбивалентность смеха: за внешней клоунадой скрывается трагическое одиночество Черта Карловича, который навсегда отгорожен от счастья и любви. Эта двуплановость — веселое/ужасное — станет визитной карточкой андреевских одноактных пьес.

Фельетон «Правила добра» (черт Носач, возлюбивший добро и пытающийся следовать заповедям) высмеивает религиозный догматизм, обнажая неразрешимые противоречия любых «правил», а также разоблачает косность «чистого разума», соприкоснувшегося с живым опытом. Рассказ «Правила добра» выстроен на парадоксах, причудливое сочетание которых и порождает комический эффект. Положение черта Носача между этим и потусторонним миром, подробно описываемая смерть попа, визиты главного

¹⁰⁷ *Hellman B.* Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе. Slavica Helsingiensia: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki, 2009. P. 63.

героя в ад позволяют говорить об элементах карнавальной эстетики в новелле. Образ черта у Андреева сложен и амбивалентен: писатель создает как комический, близкий к средневековым фаблю и пародийным легендам образ носителя неофициальной точки зрения, эпатирующего церковное учение, так и глубоко трагический, приближающий новеллу к романтическому гротеску образ Карловича. Комический эффект возникает из буквального прочтения заповедей (искать того, кто ударит по левой щеке, надеяться на просьбу о рубашке). Финал — рукопись, представляющая собой «сухой перечень голых действий» без единого слова «добро», — пародирует и житийную литературу, и морализаторские наставления. Этот прием автоматизма, подмены живой этики механическим предписанием, прямо перекликается с бюрократическим формализмом в «Кающемся» и с «политической» осторожностью в «Монументе».

Новелла «Рогоносцы» органично вписана в традицию народной смеховой культуры: ее герои принципиально «неофициальны» и комичны даже в тех случаях, когда пытаются сохранить серьезность. Весь сюжет строится как ожившая метафора ревнивого мужа: карнавальное шествие обманутых супругов с рогами на головах пародирует церковное венчание и тем самым высмеивает представление о том, что «браки заключаются на небесах». Андреев заимствует из средневековых площадных гуляний отсутствие иерархии, оппозиционность официальной церкви (аббат бессилен запретить шествие) и создание «второй реальности», где участники, надев маски, становятся равными и отбрасывают повседневные заботы (на фоне чего нотариус, который даже в процессе шествия не может отвлечься от мыслей о клиентах, выглядит особенно комично). Смех здесь амбивалентен: он одновременно веселый и насмешливый, отрицающий и утверждающий, хоронивший и возрождающий — границы между игрой и реальностью стерты, а карнавал, по слову М.М. Бахтина, не созерцают, но живут в нем

всем миром¹⁰⁸. После окончания праздника маска снимается, однако прежняя жизнь не возвращается автоматически: горький плач Розины, не получившей от мужа привычных ласк, доказывает, что отношения, выстроенные в карнавальном дне, остались в нем же и не простираются на будни. Здесь очевидны прямые параллели с драматической миниатюрой «Прекрасные сабинянки» (пародийное шествие, переодетые «воины», прокламации), а также прием «коллективного действия» (толпа как герой) из «Рогоносцев» перейдет в «Любовь к ближнему» и «Конь в сенате».

В новелле «Ослы» Андреев обращается к проблеме таланта и его нелепых притязаний: популярный певец Энрико Спаргетти, вышедший из низов, не знает древнегреческого мифа об Орфее и просит секретаря просветить его. Услышав, что от пения Орфея деревья смыкали кроны, а дикие звери ложились у ног, Спаргетти решает перещеголять легендарного музыканта — он арендует три дюжины ослов, которых секретарь предварительно сытно кормит и пичкает бромом для послушания. Певец составляет обширный репертуар (лирика, веселые песенки, драматические сонаты), но едва он начинает петь, как ослы поднимают рев, и в попытках перекричать животных Спаргетти срывает голос. Комизм фельетона держится на высокопарной интонации повествователя, который вторит восторженным похвалам поклонников, но при этом не скрывает иронии и сарказма как в адрес самого певца, так и его обожателей. Кроме того, история зависти Спаргетти к чужому дару и его неуклюжих попыток повторить эффект Орфея прочитывается как пародийная вариация на тему «Моцарта и Сальери». Рассказ обнажает пустоту внешнего успеха («колер» в «Упрямом попугае» — того же порядка). Прием неэффективной коммуникации (певец не может найти общий язык с осликами, как герои «Упрямого попугая» с птицей) станет центральным в миниатюрах.

¹⁰⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. ИМЛИ РАН. М.: Языки славянских культур. Т. 4 (2). 2010. С. 347.

Исчерпывающую и точную характеристику фельетона «Сын человеческий» (1909) дает Г.Н. Боева: «Главный герой рассказа, сельский священник по фамилии Богоявленский, — один из характерных андреевских “бунтарей”: сначала он восстает против своей говорящей фамилии, пытаясь заменить ее на номер, потом переходит в магометанство, проклинает старшего сына, тоже священника, приехавшего его увещевать, наконец, покупает граммофон. Этот загадочный предмет, транслирующий еврейские песнопения, сбивающий с толку дьяка и сводящий с ума щенка, — едва ли не второй по важности “герой” рассказа. Затем следуют развязка и открытый финал: за отступником приезжают “из центра” и увозят его в консисторию»¹⁰⁹.

В 1915 г. Леонид Андреев публикует пять миниатюр, названных «Мои анекдоты» (Листки из «Моих записок»). В предисловии рассказчик утверждает, что «смех оживляет общество» и дает возможность поддержать внимание аудитории «на должной высоте». Носителем черного юмора здесь выступает «гений приспособляемости»¹¹⁰, старик, убийца, провокатор, циник — герой-повествователь «Моих записок». Л. Силард отмечает, что «Мои записки» «<...> носят очевидные следы полемического чтения позитивистской литературы. Это сказывается и в том, как щеголяет герой научнообразно развернутыми “биопсихическими комментариями”, как насыщает свой текст позитивистскими терминами: организм, мозг (нормально устроенный и развитой), требования здорового инстинкта, целесообразность и согласие с требованиями природы, простейшие элементы вещества»¹¹¹.

В зарисовке «Бочка» повествуется о коммерсante, залезшем на бочку во время торжественной процессии в связи с приездом в город Высших Особ и

¹⁰⁹ Боева Г.Н. Религиозный аспект рецепции рассказа Л. Андреева «Сын человеческий» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 1. С. 12.

¹¹⁰ А. И. [Измайлов А.А.]. Леонид Андреев о своей повести // Биржевые ведомости. 1908. 6 нояб. Веч. вып. (№ 10797). С. 3.

¹¹¹ Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Studia Slavica Hungaricae. XIX. Budapest, 1974. S. 49.

провалившемся внутрь: «<...> желая видеть больше других, коммерсант видел меньше всех», стремясь разделить радость единения с толпой, оказался изолированным от нее. В зарисовке «Триумфатор или Дружеский привет» описывается смерть авиатора, успешно пролетевшего на высоте четырех тысяч метров и погибшего во время дружеского торжества по случаю удачного приземления: раскачивавшие его друзья уронили героя, и он разбил голову «о чей-то дружеский каблук». Еще более мрачный юмор встречается в зарисовке «Танец»: тиран приговаривает к повешению покусившегося на его жизнь молодого человека, схваченного на балу. Рассказчик описывает корчи разодетого в бальный костюм повешенного как некий новый «танец», иронизируя над ситуацией: образ «живого трупа» наиболее ярко подчеркивает гротескный характер происходящего.

С.Ю. Ясенский отмечает, что «Мои анекдоты» выстроены на контрасте между объективно драматическим содержанием и «неподобающе легкомысленными» обстоятельствами, что осмысляется рассказчиком как обесценивание серьезности, истинности происшедшего. Жизнь в словах рассказчика предстает как «<...> нечто в высшей степени непознаваемое, в связи с чем все человеческие надежды суть нелепость и мишура»¹¹². В анекдотах затрагиваются традиционные гуманистические ценности, которые испытываются рассказчиком «на прочность» перед лицом абсурдных внешних условий, нелепого стечения обстоятельств: «Его анекдоты посвящены последовательному “разоблачению” таких ценностей человека, как преодоление природной стихии, героическое самопожертвование, воля к жизни, надежда и вера».¹¹³ С.Ю. Ясенский видит в анекдотах примирение рассказчика с абсурдом бытия, принятие отсутствия идеала: «В “Моих анекдотах” герой-рассказчик и его слушатели стремятся солидаризироваться с абсурдом, их смех — выражение согласия с тем, что в мире нет места идеалам и их крушение — “куриозный пустячок”. По сути дела, своим

¹¹² Ясенский С.Ю. Леонид Андреев-новеллист: 1910-е годы // Леонид Андреев: материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 246.

¹¹³ Там же. С. 247.

рассказом Андреев предостерегает об опасности превращения человека морального в человека играющего»¹¹⁴.

По словам М.В. Козьменко, в «Моих анекдотах» за цинизмом черного юмора скрывается его отрицание. Черный юмор рассказчика рассматривается исследователем как «<...> доказательство от противного торжества здравого смысла и здравого мироощущения над изысками индивидуалистического имморализма, стремящегося отмежеваться от всечеловеческих норм мышления и поведения»¹¹⁵.

Для анализа миниатюр «Мои анекдоты» ценны тем, что в них событие подменяется его репрезентацией (как в «Любви к ближнему» падение не происходит, а создается только ожидание); смерть и трагедия подаются как фарс (ср. в «Чести» и «Кающемся»); повествователь фиксирует абсурд без морализаторства, оставаясь бесстрастным наблюдателем — именно такая позиция будет характерна для авторских ремарок в драматических миниатюрах.

Итак, поздние фельетоны и сатирические рассказы Андреева — это синтез карнавальной эстетики, философской глубины и острой социальной наблюдательности. Герои фельетонов комичны в своих претензиях на значимость: певец Спаргетти («Ослы») пытается превзойти Орфея, не менее комичен образ лилипутов — ученых и чиновников — в «Смерти Гулливера», коммерсант в миниатюре «Бочка» в попытках видеть дальше всех и терпит провал. Поздние рассказы и фельетоны демонстрируют противоречивость бытия и размытость ценностных ориентиров. В рассказе «Правила добра» черт Носач обнаруживает, что «голые», отделенные от живой жизни заповеди не содержат мудрых истин, а сводятся к «сухому перечню голых действий». В «Моих анекдотах» драматичные события подаются через призму черного юмора: именно гиперрационализм рассказчика делает картинку абсурдной. Нередко в фельетонах встречаются пародии на социальные ритуалы, где

¹¹⁴ Ясенский С.Ю. Леонид Андреев-новеллист: 1910-е годы // Леонид Андреев: материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 248.

¹¹⁵ СС 6 т. 5: 483.

сакральное низводится до профанного (похороны в «Смерти Гулливера», карнавальное шествие в «Рогоносцах»). Герои фельетонов сталкиваются с разочарованием в идеалах. Так, образ Черта Карловича («Черт на свадьбе») воплощает утрату веры в любовь и высокие цели: он наблюдает за «потерянным раем» со стороны, а его власть над миром оборачивается проклятием. В поэтике поздних фельетонов и рассказов Андреева важно выделить приемы гротеска (гипербола, контраст, искажение реальности, смешение реальности и сна, абсурдные ситуации и карикатуры) и карнавальность (инверсия иерархии, маскарад, смешение сакрального и профанного). Сатире Андреева свойственна многослойность (за комическим здесь скрываются философские вопросы о природе добра («Правила добра»), цене славы («Ослы»), природе величия и фальши («Смерть Гулливера»)), амбивалентность (смех у Андреева разрушает и созидает), автобиографичность (в образах разочарованных героев («Черт на свадьбе») отражается личный кризис писателя). Через обращение к иронии и гротеску Андреев доказывает несостоятельность догм — религиозных («Правила добра»), социальных («Смерть Гулливера»), эстетических («Ослы»), утверждает ценность «земной» мудрости — способности посмеяться над собой и абсурдом мира («Рогоносцы»).

Все рассмотренные сатирические рассказы и фельетоны 1910-х годов явственно перекликаются с миниатюрами Андреева: близкие приемы — такие, как пародирование социальных ритуалов, автоматизм персонажей, неэффективная коммуникация (диалог глухих), гротескная телесность, слово-рефрен (например, «Дуррак!» в «Упрямом попугае» — как итог неспособности изменить ситуацию), а также смешение серьезного и смешного, трагического и фарсового — воплотятся в одноактных пьесах для кабаре.

Между фельетонами / рассказами и драматическими миниатюрами прослеживаются прямые параллели: пародирование официальных ритуалов («Смерть Гулливера» — похороны как фарс, «Монумент» — заседание

комиссии, «Кающийся» — процедура покаяния); автоматизм персонажей, «живые механизмы» («Мои анекдоты», финал «Правил добра», «Кающийся — Гавриленко и служители, «Конь в сенате» — полусенаторы); неэффективная коммуникация, диалог глухих («Черт на свадьбе», «Упрямый попугай», «Любовь к ближнему»); слово-рефрен, автоматическое повторение («Сын человеческий» — батюшка, повторяющий «Удивительно!», «Мои анекдоты», «Упрямый попугай» — «Дуррак!», «Монумент» — «но...», «Эх, Пушкин!»); гротескная телесность («Черт на свадьбе», «Смерть Гулливера», «Любовь к ближнему», «Честь»); карнавальность, коллективное действие («Рогоносцы» — шествие мужей, «Прекрасные сабинянки» — марш туда-обратно).

Итак, за «комедийками» Андреева стоит многолетняя работа в газетном фельетоне и сатирическом рассказе, где автор нащупывал интонацию, экспериментировал с гиперболой, осваивал механизмы пародии и абсурда. Без учета этого фельетонно-рассказного контекста многие приемы андреевских миниатюр (например, речевые лейтмотивы, монтажная композиция, «диалог глухих») могут показаться спонтанными. На самом же деле они являются результатом сознательной и последовательной эволюции смеховой стихии у писателя — от мягкого диккенсовского юмора в «Баргамоте и Гараське» и бытовой иронии в письмах через щедринско-сатирический гротеск фельетонов к черному юмору «Моих анекдотов» и, наконец, к трагикомическим миниатюрам для театра.

Смеховой мир Леонида Андреева формируется в трех взаимосвязанных сферах. Прежде всего, эпистолярный юмор (письма к родным и друзьям) обнаруживает врожденную, почти стихийную тягу писателя к иронии, гиперболе и словесной игре — здесь апробируются интонационные приемы, которые позже будут перенесены в сатиру. Ранние фельетоны Джемса Линча (1900–1903) вводят Андреева в русло большой сатирической традиции (Щедрин, Гоголь, Чехов), формируют его как наблюдателя-обличителя «срединного» интеллигента и закрепляют тему контраста между «Русью

обильной» и «Русью убогой». Здесь вырабатываются основные приемы: пародирование официального дискурса, типизация через гиперболу, эзопов язык. Наконец, поздние сатирические рассказы и фельетоны (1910–1916) перекликаются с драматической миниатюрой, например, такими приемами, как гротескная телесность («Черт на свадьбе»), автоматизм персонажей («Правила добра», «Мои анекдоты»), неэффективная коммуникация («Ослы»), пародирование ритуалов («Смерть Гулливера», «Рогоносцы»), слово-рефрен («Сын человеческий», «Мои анекдоты»), а также карнавальная амбивалентность — сочетание смеха и ужаса, ликования и гибели. Именно эти приемы, сконцентрированные и очищенные, составят поэтику «комедиек» Андреева — от «Любви к ближнему» до «Коня в сенате». Понимание данной эволюции является необходимым условием для адекватной оценки сатирического потенциала, присущего одноактным пьесам писателя, а также для осмысления его творческой трансформации — от газетного фельетониста к создателю одного из наиболее оригинальных театров комического в культуре Серебряного века.

§ 3. «Большая» и «малая» драматургия Леонида Андреева: точки пересечения

3.1. Многообразие драматургических парадигм в театре Леонида Андреева

Драматургия Леонида Николаевича Андреева — это уникальное и сложное явление, которому свойственно многообразие творческих парадигм, разнородность художественных направлений, множество эстетических подходов. Положение писателя вне направлений, между реализмом и модернизмом делает его творчество ключевым для понимания культуры эпохи рубежа XIX–XX вв. Переменчивость художественного мира писателя, словно ускользающего от однозначной, упорядочивающей оценки, не раз отмечалась критиками. Сам писатель, рассуждая в письме М. Горькому (1912) о своем творчестве, восклицает: «Кто я? Для благородно рожденных

декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»¹¹⁶.

В драматургии Леонида Андреева исследователями выделяются такие направления, как «традиционный» (собственно, реалистический) театр, неоромантизм, экспрессионизм и театр панпсихизма.

К традиционным формам относят пьесы «Дни нашей жизни» (1908), «Gaudeamus» (1910), «Младость» (1914), а также социально-философские драмы «К звездам» (1906) и «Савва» (1906). В пьесах «К звездам» и «Савва», как отмечал сам автор, характеры доведены «до крайности, почти до шаржа или карикатуры», а зрелище благодаря нарочитой грубости красок должно вызывать ощущение «фантаσμαгории»¹¹⁷. В драме «К звездам», посвященной революционным событиям, сталкиваются философские и социальные позиции, споры о науке, революции, вечном и насущном. Исследователи расходятся в оценках: Ю.В. Бабичева видит в пьесе необходимость сосуществования социальной и интеллектуальной революции¹¹⁸, А.О. Печенкина — вынесение революции за рамки разрешения проблемы, а главным стержнем считает дисгармонию человеческого существования и порожденное им страдание¹¹⁹. Г.Н. Боева отмечает влияние Ибсена (тема ложных социальных институтов), а критики упрекали пьесу в недостаточной проработанности характеров и сухости диалогов¹²⁰. Пьеса «Савва» (1906) сочетает элементы традиционной драматургии (динамичный сюжет, психологически достоверные характеры, бытовые детали) с драмой идей. Три центральных персонажа — анархист Савва, нищий Царь Ирод и пьяница-

¹¹⁶ Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 351.

¹¹⁷ Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913–1917) / Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, Т. XVIII Тарту, 1971. Вып. 266. С. 233–235.

¹¹⁸ «Андреев не противопоставляет героя-астронома революционерам-социалистам, а утверждает необходимость их сосуществования на пути прогресса» (Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971. С. 38).

¹¹⁹ Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. С. 25.

¹²⁰ Горнфельд А.Г. Книжки и люди: Лит. беседы. СПб.: Жизнь, 1908. С. 50–56.

пессимист Тюха — по-разному, но бескомпромиссно выражают неприятие мира.

Трагедия Андреева «Океан» (1911) реализует неоромантическую поэтику, воспроизводя «готический след»: Г.Н. Боева выделяет в пьесе готический хронотоп (замок на уединенном побережье), фигуру «готического злодея» Хаггарта, мотивы тайны, преступления, сновидения и мщения¹²¹. Действие отнесено к концу XVIII века, в период расцвета готической литературы, а описание замка, его связь с морем, полным «страшилищ» и «бурь», содержит аллюзию на «Падение дома Ашеров» Э. По. Ключевым готическим признаком становятся развернутые описания мрачной северной природы, а нервом трагедии — противостояние моря, символизирующего бушующие страсти жизни, и берега с его скрытыми опасностями, причем зло трактуется в духе двойственной природы готического текста.

Центральное место в драматургии Андреева занимают экспрессионистские пьесы 1907–1909 гг. — «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма». Для них характерны обобщенные образы (Человек, Отец, Некто в сером); схематизм и отказ от психологической индивидуализации; гиперболизация и контраст; патетические монологи; звуковые и цветовые эффекты¹²². А. Блок писал о «Жизни Человека» (1907): «Вся она сплошной крик»¹²³. Впервые наиболее последовательно экспрессионистский характер пьес Андреева «Жизнь Человека» и «Царь Голод» был раскрыт К.В. Дрягиным в 1928 году¹²⁴: исследователь отмечает отсутствие в них символистской двуплановости, а

¹²¹ Боева Г.Н. «Готический след» в прозе и драматургии Леонида Андреева // Словесность и история. 2025. № 4. С. 55–73.

¹²² Джеймс Вудвард, анализируя различные сценические способы воплощения условности в драматургии Андреева, акцентирует значение цветовой и изобразительной палитры, зафиксированной в авторских ремарках к каждой картине «Жизни Человека» (преобладание черного в первой и последней, розового во второй, стерильно белого и золотого в центральной, третьей — «Бал у Человека») (Woodward J. Leonid Andreev and «Conventionalism» in Russian Theatre // The Modern Language Review. Б.м.: Modern Humanities Research Association. 1971 Vol. 66. № 2 (Apr.). P. 373.)

¹²³ Блок А. О драме // А.А. Блок. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7: Проза (1903–1907) / отв. ред. Д.М. Магомедова. ИМЛИ РАН, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). М.: Наука. 2003. С. 96.

¹²⁴ Дрягин К.В. Экспрессионизм в России: Драматургия Л. Андреева // Тр. Вятского пед. ин-та. Вятка, 1928. Т. III. № 4. С. 3–84.

также рационализм, ирреализм и схематизм: вместо живых личностей автор создает отвлеченные типы, логически выводя следствия из исходной идеи. Среди ключевых особенностей — гиперболизация и антитеза, разрушающие естественные пропорции, отсутствие реалистических диалогов, речевых портретов и «подводного течения». Монологи героев патетичны, ритмизованы, отличаются напряженной интонацией (повторы, риторические вопросы), а страшные сцены сопровождаются звуковыми и цветовыми эффектами — звоном колокола, рогом смерти, ударами молота, заревом пожара.

В пьесе «Царь Голод» (1908) экспрессионистическое начало усилено до предела: три условных персонажа (Царь Голод, Смерть, Время-Звонарь) олицетворяют абстрактные понятия, а остальные герои (Первый рабочий, Профессор, Старик) являются лишь социальными ярлыками. По словам В.А. Келдыша, сам Царь-Голод не волен в своих действиях, находясь в беспрекословном подчинении у Смерти, которая всегда требует жертв¹²⁵. В.Н. Терёхина подчеркивает, что обостренный субъективизм и деиндивидуализация, доходящая до схематизма и плакатности, помогают Андрееву разрушить иллюзию сценического натурализма¹²⁶. Исследователь подчеркивает органичность для экспрессионизма музыкальной темы: «О.Э. Мандельштам вспоминал, что не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из “Жизни Человека”, сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма: “Эта коротенькая, в две музыкальных фразы, полька, с подпрыгивающими, веселыми и чрезвычайно пустыми звуками...”»¹²⁷. Исследователь соотносит описание музыкантов на балу у Человека с «Флейтой-позвоночником» Маяковского и его стихотворением «Скрипка и немножко нервно» (1914).

¹²⁵ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М., 1975. С. 247.

¹²⁶ Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: генезис, историко-культурный контекст, поэтика. М.: ИМЛИ РАН, Типография «Наука», 2009. С. 71.

¹²⁷ Там же. С. 72.

Исследователи определяют «Черные маски» (1908) как символистскую пьесу и «романтическую монодраму», где все персонажи оказываются порождениями фантазии герцога Лоренцо. Как полагает Г.Н. Боева, готический след в пьесе задает уже первая ремарка («Богатая, заново отделанная зала в старинном рыцарском замке»), а внутренний конфликт герцога с самим собой, противоречие между прошлым и настоящим ведет к убийству «Лоренцо бывшего» «новым Лоренцо»¹²⁸. Мрачная готическая атрибутика (раздвоение личности, тайна рождения, призраки, мертвецы) была использована Андреевым для разрешения личной травмы, связанной со смертью жены, чье сверхъестественное присутствие Андреев ощущает в 1907 году, во время пребывания на о. Капри: «И сердцем безраздельно и страшно владеет мертвая Шурочка»¹²⁹.

По заключению А.О. Печенкиной, в «Черных масках» и «Анатэме» Андреев «последовательно раскрывает <...> невозможность познания субстанциальных начал посредством ограниченного человеческого разума»¹³⁰. Пьеса «Анатэма» (1909) выстроена как метасюжет: в прологе и эпилоге изображен диалог Анатэмы с Некто, охраняющим входы, а пять центральных картин воспроизводят земную жизнь нищего Давида Лейзера, который, получив огромное наследство, раздал его людям и погиб от их рук. Ключевое противостояние здесь — между Анатэмой, живущим только умом и неспособным любить, и Давидом, руководствующимся исключительно чувством. Как отмечает В.А. Келдыш, «“Посрамление” мысли чувством — постоянная коллизия андреевского творчества. Но за ней 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,

¹²⁸ Боева Г.Н. «Готический след» в прозе и драматургии Леонида Андреева // Словесность и история. 2025. № 4. С. 55–73.

¹²⁹ Андреев Л.Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подгот. текста М.В. Козьменко и Л.В. Хачатурян (при участии Л.Д. Затуловской), состав., вступ. ст. и коммент. М.В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218. См. также: Андреев Л.Н. День первый // ПСС 23 т. 5: 261–266.

¹³⁰ Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. С. 111.

бессмертный в числах, вечно живой в мере и весе” (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»¹³¹. В.Н. Терёхина подчеркивает, что трагическое сознание у Андреева выходит за пределы гуманизма, что приводит к разрушению всей системы ценностей и бесконечной психологической катастрофе¹³². А.О. Печенкина связывает эту линию с увлечением драматурга философией Шопенгауэра¹³³, согласно которой человек есть «сплошное конкретное хотение, сплошная нужда, сросток из тысячи потребностей»¹³⁴, а вечное неудовлетворённое стремление порождает неизбывное страдание. Однако Печенкина утверждает, что выводы Анатэмы и самого Андреева различны: если Анатэма, пытаясь рационально постичь Высшее, приходит к требованию «смирись, земля, и дары принеси мне покорно: убивай — жги — предательствуй»¹³⁵, то по Андрееву жизнь становится жестокой игрой лишь для того, кто ищет истину одним рассудком. Тот же, кто стремится к Высшему через любовь и самоотречение, «достиг бессмертия в бессмертии огня»¹³⁶, — так в пьесе обнаруживается созидающее, а не только пессимистическое начало.

Следующую парадигму — «театр панпсихе» — Андреев развивает в 1910-е годы. Под панпсихизмом драматург понимает «всеобъемлющий психологизм», подчинение всех драматических структур воссозданию

¹³¹ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М., 1975. С. 254.

¹³² Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: генезис, историко-культурный контекст, поэтика. М.: ИМЛИ РАН, Типография «Наука», 2009. С. 71.

¹³³ Подробнее об этом см.: Козьменко М.В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева. К проблеме корреляции философской и художественной картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 69, № 6, 2010. С. 21–30.

¹³⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Мн., 2007. С. 504. (Цит. по: Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. С. 86).

¹³⁵ Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. / Л.Н. Андреев. Т. 7: Художественные произведения, 1908–1910 / ответственные редакторы: Р.Д. Дэвис, М.В. Козьменко. Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Лидский ун-т (Великобритания) [и др.]. М.: Наука, 2022. С. 190. Далее цитаты по данному изданию оформлены как: ПСС 23, т. 7: стр.

¹³⁶ ПСС 23, т. 7: 192.

интеллектуальных и чувственных переживаний индивида. В «Письмах о театре» (1912–1913) Андреев провозглашает: «Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме»¹³⁷. К панпсихическим драмам относят «Екатерину Ивановну» (1912), «Профессора Сторицына», «Мысль» (1914), «Собачий вальс» (1916), «Самсона в оковах» (1914).

В драме «Екатерина Ивановна» (1912), первой пьесе Андреева, реализовавшей идею «панпсихе», ключевым становится не сцена ссоры и выстрела мужа, а напряженное развитие подсознания героини, чья душа противится фальшивой буржуазной жизни. Г.Н. Боева отмечает двойственность характера заглавной героини, «<...> противоречивое сосуществование в Екатерине Ивановне оскорбленной, поруганной мечты о *танце* как раскрепощении творческих сил человека, <...> и стремления в *бездну*»¹³⁸. По мысли исследовательницы, пьеса находится на пересечении реалистической и модернистской традиций, сочетая внешнее жизнеподобие с отсутствием психологической мотивировки. Сам Андреев определял ее как «социал-психологическую»¹³⁹; Развивая эту мысль, Е.В. Булышева упоминает ряд театрализованных судов над заглавной героиней, организованных в России в год постановки пьесы. Исследователь подчеркивает, что пьеса была написана Андреевым в период обострения интереса творческой интеллигенции к «вопросам пола», и приходит к выводам, что изменения, происходящие в глубинах сознания героини, являются отражением социума, современной цивилизации: «<...> история души становится обвинением эпохе, столь непоправимо и жестоко извращающей человека»¹⁴⁰. В итоге, по

¹³⁷ Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 6. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чирвы и В. Чувакова. М.: Худож. лит. 1996. С. 512. Далее цитаты по данному изданию оформлены как: СС 6, т. 6: стр.

¹³⁸ Боева Г.Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. СПб., 2016. С. 73.

¹³⁹ Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: материалы и исслед. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Вып. 2. С. 94.

¹⁴⁰ Булышева Е.В. «Екатерина Ивановна» Л.Н. Андреева как «социал-психологическая» драма // ТРУДЫ СПБГИК. 2017. Т. 215. С. 44. См. также: Козьменко М.В., Тухто М.Е. «Суд» над литературным героем как

заклучению Булышевой, надрывный бунт Екатерины Ивановны, как и крах мысли в других панпсихических драмах, знаменует нравственное осуждение эпохи и предвещает социальные потрясения.

Проблеме пола, по многочисленным замечаниям критиков¹⁴¹, посвящена и пьеса «Анфиса» (1909). О сходстве заглавных женских образов драм «Екатерина Ивановна» и «Анфиса» писали многие исследователи¹⁴². Г.Н. Боева отмечает в центре двух пьес «<...> болезненные, разрушительные страсти, эрос на грани с патологией, острые проблемы эпохи, поданные через историю семьи, <...>, женщины»¹⁴³. Центральный конфликт драмы «Анфиса» связан с супружеской изменой и сложными взаимоотношениями внутри семьи: заглавная героиня становится любовницей Костомарова, женатого на ее сестре, в то время как муж проявляет интерес к третьей, младшей сестре.

В «панпсихической» пьесе «Мысль» (1914) именно мысль становится главным двигателем сюжета, определяя действия и сознание героя; сам Андреев провозглашал: «Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль... — вот кто истинный герой современной жизни...»¹⁴⁴. Доктор Керженцев, стремясь доказать безграничность своей интеллектуальной свободы, убивает друга и притворяется безумным, однако мысль перестает подчиняться рациональному началу, и герой уже не может отличить притворство от истинного безумия. Е.В. Булышева обнаруживает в пьесе двухплановую структуру: внешний план (историю любви, ревности и преступления) и глубинное внутреннее содержание — «историю души человеческой, <...> ведомой причудливыми лабиринтами предательницы-мысли»¹⁴⁵.

один из интерактивных феноменов социокультурного бытования произведения: случай Леонида Андреева // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 3. С. 180–193.

¹⁴¹ См.: Ал. Возврат к «полу» // Обозрение театров. 1909. 7 окт. (№ 867). С. 8.; Глаголь С. Анфиса // Утро России. 1910. 27 янв. (№ 91). С. 6. и т.д.

¹⁴² Подробному анализу пьес посвящена глава диссертации А.О. Печенкиной (*Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. 247 с.*).

¹⁴³ Боева Г.Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. СПб., 2016. С. 377.

¹⁴⁴ СС 6, т. 6: 512.

¹⁴⁵ Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: дисс. ... канд. филолог. наук: 17.00.01. СПб., 2016. С. 155–156.

В письме В.И. Немировичу-Данченко Андреев определил «Самсона в оковах» (1914) как «реально-панпсихическую» драму, подчеркнув, что дух героя остается на трагической высоте, но не отделен от тела, а слит с ним «в единое живое»¹⁴⁶. Ю.В. Бабичева называет пьесу «психодрамой» и отмечает, что новизна замысла состояла в изображении не внешнего конфликта Самсона с филистимлянами, а «тяжелого внутреннего конфликта его с самим собою»¹⁴⁷; по мнению исследователя, в судьбе библейского героя Андреев воплотил трагедию своего поколения и русской интеллигенции. А.О. Печенкина, анализируя неразрешимое противоречие в сознании Самсона, выделила две борющиеся в герое воли — волю назорея («иудейство») и личную волю («филистимлянство»), подчеркнув, что трагизм пьесы обусловлен несоответствием между личной волей героя, любящего земные блага, и волей, вложенной в него Богом Израиля¹⁴⁸. Прояснению мотивов подвига Самсона способствует ранняя редакция пьесы, написанная Андреевым в конце декабря 1913 — начале января 1914 г., в которой автор подчеркивает: «Здесь важно установить, как с ростом силы Самсона исчезают мелкие и дешевые чувства, источник которых бессилие: ненависть к своим, обида, жажда мести. И поскольку царь дал толчок возрождению самой силы, но не дал ей содержания, постольку слепая из Иудеи дает силе необходимое направление». При этом Андреев акцентирует внимание на том, что изменения происходят внутри Самсона: внешне герой продолжает хитрить, носит «личину раба», а «<...> твердое решение встать за своего Бога и свой народ является только в самую почти последнюю минуту»¹⁴⁹.

В пьесе «Собачий вальс» (1916) отразился мировоззренческий кризис Андреева. Смысл названия объясняется Андреевым в письме В.И. Немировичу-Данченко: «“Собачий вальс” — это самый потаенный и жестокий смысл трагедии, отрицающий смысл и разумность человеческого

¹⁴⁶ Письмо от 6 апреля 1915. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 266. С. 269–270.

¹⁴⁷ Бабичева Ю.В. Драматургия Л. Андреева / Автореф. дисс. ... д.ф.н. М., 1971. С. 33.

¹⁴⁸ Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. С. 215–217.

¹⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 11, оп. 4, № 24, л. 2–5.

существования. Уподобление мира и людей танцующим собачкам, которых кто-то дергает за ниточку или показал им кусочек сахара, может быть кощунством, но никак не простым и глупым неприличием»¹⁵⁰. В августе 1918 года Андреев записал в дневнике следующее: «“Собачий вальс” не имеет дна, ибо его основанием служит тот мир, непознаваемый»¹⁵¹. Л.Н. Кен ключевым для понимания пьесы называет соотношение двух миров — «реального», видимого, и «мнимого», потаенного; по мысли исследователя, именно в самоубийстве герой находит «верную гарантию свободы» и «твердую опору для человеческого достоинства», а финале «мир реальный» опрокидывается «миром мнимым», который «весь в мозгу нашем — и больше нигде»¹⁵². Приводя сопоставительный анализ пьесы Андреева и произведений французских экзистенциалистов, Л.Н. Кен утверждает, что к «Собачьему вальсу» могут быть приложены итоговые слова Сартра о «Постороннем» Камю: «<...> это классическое, образцовое произведение об абсурде и против абсурда»¹⁵³. Л.А. Иезуитова, в свою очередь, отмечает чеховскую бесфабульность и бессюжетность: драматическое действие строится на выявлении переживания как процесса, а характеры-маски персонажей неизменны. Исследовательница подчеркивает двойственность главного героя Тиле: он одновременно и конкретный потерянный человек, и носитель примет своего времени; его множество масок свидетельствует о распаде личности и о неосуществившихся возможностях натуры. Взамен преступления Тиле избирает самоубийство как «единственный способ завоевания внутренней свободы»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913–1917) / Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, Т. XVIII Тарту, 1971. Вып. 266. С. 282–283.

¹⁵¹ Андреев В. Детство: Повесть. М.: Советский писатель, 1966. С. 224.

¹⁵² Кен Л.Н. «Поэма одиночества» Леонида Андреева: К истории прочтения пьесы «Собачий вальс» // Русская литература. 1991. № 2. С. 193–194.

¹⁵³ Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 107.

¹⁵⁴ Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева: Опыт анализа драмы «панпсихе» // Андреевский сборник: Исслед. и материалы / Под ред. Л.Н. Афонина. Курск, 1975. С. 76–77.

В 1916 году также опубликована пьеса «Тот, кто получает пощечины». Исследователь Соня Кетчиан подчеркивает сложность, многоуровневость семантики пьесы, выделяет «<...> очевидный реалистический уровень, социально-полемический и менее развитый, но весьма содержательный метафизический уровень <здесь и далее перевод мой. — М.Т.>»¹⁵⁵. Сюжет пьесы, завязанный на нераскрытой, состоящей из полупафетов тайне, приравнивается исследователем к произведениям «Серапионовых братьев». Вслед за Джеймсом В. Вудвордом¹⁵⁶ Соня Кетчиан отмечает, что взаимодействие социально-полемического и метафизического уровней способствует раскрытию характеров персонажей. В качестве объединяющего элемента Л. Туркевич выделяет цирк, символизирующий «микрокосм мира или, по крайней мере, Европы»¹⁵⁷. Полутемный интерьер цирка подчеркивает отделенность от внешнего мира: «“там” противопоставляется “здесь” как физически, так и морально»¹⁵⁸. Артисты цирка уподобляются «беженцам от мира. Арена служит буфером между артистами цирка, зрителями и внешним миром. Разграничение двух миров развивает идею о разделении внешнего, подлого и коррумпированного мира и мира уединенного, первозданного и невинного»¹⁵⁹. Талант приравнивается к чистоте души, наивности и невинности. Ошеломляющий успех Консуэллы и Безано проистекает из их чистоты. Образ Тота сравнивается исследователем с образом Фауста, оригинального мыслителя, достигшего «стадии пресыщения», преисполнившегося знания и отдалившегося от общества. Роль шута дает Тоту возможность произносить обличительные речи на арене.

В пьесе «Милые призраки» (1917) так же, как и в «Собачьем вальсе», воспроизводится «Петербург Достоевского»: белые летние ночи, нищета

¹⁵⁵ Ketchian S. On The Semantic Structure Of Andreev's Tot, Kto Polučaet Poščeciny // Russian Language Journal. XXXIII, No 114. East Lansing, Michigan, USA, 1979. P. 75.

¹⁵⁶ Woodward J.B. Leonid Andreyev: A Study. London: Oxford University Press, 1969. Pp. 248–249.

¹⁵⁷ Turkevich L.B. Andreev and the Mask. Russian Literature Triquarterly (RLT). No. 7: Winter 1974. Theatre and Film Paperback. January 1, 1974. P. 276.

¹⁵⁸ Ketchian S. On The Semantic Structure Of Andreev's Tot, Kto Polučaet Poščeciny. Russian Language Journal. XXXIII, No 114. East Lansing, Michigan, USA, 1979. P. 76.

¹⁵⁹ Ibid.

оставшихся в подвальных помещениях петербуржцев, семейство бедных Горожанкиных. «Милые призраки» ушедшей литературной эпохи Петербурга — мифологизированные фигуры редактора «Современника» Незабытова-Некрасова и списанного с Белинского с отсылкой к Аполлону Григорьеву Григория Аполлоновича — оттеняют изображенную в главной роли «душу» русской литературы, Михаила Федоровича Таежникова, в которой, по замечанию Г.Н. Боевой, узнается не только образ Ф.М. Достоевского, но и сам автор пьесы, некогда мечтавший о славе в Петербурге¹⁶⁰. В «призрак» превращается и сам Петербург. Г.Н. Боева видит в пьесе сочетание «панпсихичности» и традиционного театра, приводя в пример реалистичное описание фабричной петербургской окраины в ремарке ко второму действию.

Важно подчеркнуть условность разграничения пьес и взаимопроницаемость границ между отмеченными направлениями: так, в пьесе «Не убий» сочетаются традиции и новаторство, пьеса «Савва» отличается совмещением признаков традиционного театра и драмы идей и т.д. Нельзя не отметить, что классификация пьес Андреева проводится исследователями по-разному. А.О. Печенкина в диссертации упоминает пьесы «Дни нашей жизни» (1908), «Gaudeamus» (1910), «Младость» (1914) и «Милые призраки» (1916), относя их к «<...> психологической разновидности “мировоззренческого” театра»¹⁶¹: пьесы представляют собой возвращение к реалистической манере отражения действительности, что позволяет приравнять их к пьесам «К звездам» и «Савва». Ведущим принципом в драматургии Андреева 1905–1907 гг. Ю.В. Бабичева считает принцип исторического детерминизма: «К звездам» — «схема восстания», «Савва» — утверждение «<...> необходимости революционных преобразований в стране, “Жизнь Человека” — попытка подведения первых

¹⁶⁰ Боева Г.Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. СПб., 2016. С. 114.

¹⁶¹ Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. С. 18.

итогах революции, “Царь Голод” — проблема бунта и революции...»¹⁶². В своей докторской работе¹⁶³ исследователь указывает, что, увлеченный идеей обновления театральной системы, Андреев создал условно-стилизированные драмы («Жизнь человека», «Царь Голод»), символические драмы («Черные маски», «Океан»), философскую драму-диспут («Анатэма»), лирическую драму-исповедь («Реквием»), сатирические гротески («Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки»). Л.А. Иезуитова отмечает, что пьесы «Океан» и «Черные маски» лишь примыкают к театру «панпсихе»: «<...> характеры-схемы были заменены в них характерами-символами»¹⁶⁴. Л.А. Смирнова в монографии «Творчество Л.Н. Андреева: проблемы художественного метода и стиля» (Москва, 1986) обращает внимание на то, что с точки зрения художественного метода драматургия Андреева не поддается последовательной классификации: «Именно по отношению к драматургии Андреева чаще высказываются самые несовместимые между собой определения его художественного метода»¹⁶⁵. Вслед за Андреевым исследователь делит драматургию писателя на два периода — «неореалистический» и «панпсихологический»¹⁶⁶. Однако, по словам Л.А. Смирновой, не все пьесы Андреева вписываются в предложенную схему: так, в неореализм «не вмещаются» «К звездам» и «Савва», под признаки панпсихизма с трудом подходят «Тот, кто получает пощечины» и «Милые призраки» и т.д.¹⁶⁷

* * *

Итак, «большая» драматургия Андреева охватывает широкий спектр: от бытовых сценок («Дни нашей жизни») до условно-экспрессионистских драм («Жизнь Человека», «Царь Голод») и углубленного психологизма

¹⁶² Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971. С. 134.

¹⁶³ Бабичева Ю.В. Драматургия Леонида Андреева: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М.; Вологда, 1971. 286 с.

¹⁶⁴ Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева: Опыт анализа драмы «панпсихе» // Андреевский сборник: Исслед. и материалы / Под ред. Л.Н. Афонина. Курск, 1975. С. 67.

¹⁶⁵ Смирнова Л.А. Творчество Л.Н. Андреева: проблемы художественного метода и стиля. М.: Министерство просвещения РСФСР, 1986. С. 77.

¹⁶⁶ Там же. С. 78.

¹⁶⁷ Там же.

панпсихических драм. Однако именно в 1910-е годы, на пике работы над крупными пьесами, Андреев создает и сатирические миниатюры — «комедийки», которые вступают с «большими» драмами в сложный диалог, пародируя и снижая их центральные темы. Чтобы понять природу этого диалога, необходимо обратиться к теоретическим взглядам самого драматурга на театр.

3.2. Травестийные пары: миниатюры как пародийное измерение «проклятых вопросов»

Еще в 1970-е годы Ю.В. Бабичева отметила, что Андреев нередко создавал к своим «большим» трагедийным пьесам парные «комедийки», которые травестиrowали те же проблемы в сниженном, сатирическом ключе. Этот прием, по мнению исследовательницы, позволял драматургу «измерять глубину и важность волновавших его вселенских “проклятых” вопросов»¹⁶⁸, не впадая в односторонний пафос.

Сопоставление, предложенное Бабичевой, позволяет выделить, конкретизировать и развить следующие травестийные пары:

1. «Жизнь Человека» (1907) — «Упрямый попугай» (1913).

В трагедии «Жизнь Человека» Андреев обзореивает весь круг человеческой жизни: рождение, бедность и любовь, богатство и слава, несчастье (смерть сына), наконец, смерть героя в одиночестве и забвении. Движущей силой здесь выступает безличный Рок — Некто в сером, который с самого начала держит в руке горящую свечу, символизирующую жизнь Человека. В миниатюре «Упрямый попугай» всеильный Рок предстает в иронической ипостаси — слово «Дуррак!», которое попугай повторяет любому владельцу. Человеческие претензии на значимость, «колер», статус разбиваются о механическое, неумолимое повторение. Если Некто в сером молчалив и неумолим, то попугай — назойливый, механический, комический. Его «власть» распространяется не на судьбу, а на репутацию и

¹⁶⁸ Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века: Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Волог. гос. пед. ин-т, 1982. С. 71–72.

душевное спокойствие владельцев. Если в «Жизни Человека» герой гибнет под ударами судьбы, то здесь герои (Некто, Тимофеев, Мендель) обречены вечно выслушивать одну и ту же правду о себе, не в силах измениться. «Упрямый попугай» — это не просто бытовая шутка, а последовательное травестирование ключевых мотивов «Жизни Человека». Вместо Некто в сером — говорящая птица; вместо свечи — «колер»; вместо молитв и проклятий — попытки угостить сахаром или ударить прутиком; вместо трагической смерти — бесконечное повторение «Дуррак!». Так Андреев с помощью иронии и гротеска нивелирует метафизическую возвышенность своей ранней трагедии, обнажая, однако, ту же самую мысль: человек бессилен перед иррациональной, повторяющейся пошлостью, которая в конечном счете оказывается сильнее любых его претензий на славу, ум или благородство.

2. «Анатэма» (1909) — «Любовь к ближнему» (1908).

В драме-притче «Анатэма» вопрос о христианской любви к ближнему поставлен в трагическом плане: Давид Лейзер раздает наследство людям, но те его убивают; истинная любовь жертвенна и не находит отклика. В сатирической миниатюре «Любовь к ближнему» та же тема решается как злой фарс: толпа собирается поглазеть на несчастного, который вот-вот упадет со скалы, но вместо сострадания Андреев изображает ставки, фотосъемку, буфет. «Ближний» оказывается нанятым актером, а «любовь» — товаром, который продает хозяин. Андреев обнажает подмену: высокое этическое понятие превращается в зрелище и бизнес.

3. «Не убий» (1913) — «Кающийся» (1913).

В драме «Не убий» Андреев исследует заглавную заповедь как внутренний закон: героиня, допустившая мысль об убийстве, впадает в душевную пустоту; наказание приходит изнутри. В миниатюре «Кающийся» купец Краснобрюхов, убивший девушку 22 года назад, публично кается и требует каторги, но чиновник отказывает ему по формальной причине — срок давности истек. Здесь проблема совести сталкивается с

бюрократической машиной, которая не признает морального времени. Покаяние оказывается ненужным, преступление — «чистейшим недоразумением». Трагический пафос Достоевского, который переосмысливается Андреевым, снижается до абсурда канцелярского ритуала.

4. «Екатерина Ивановна» (1912) — «Прекрасные сабинянки» (1912).

Первая «панпсихическая» драма «Екатерина Ивановна» посвящена неразгаданной тайне женского естества, подсознательных влечений, разрушительных страстей. В трехактном водевиле «Прекрасные сабинянки» та же тема травестируется: похищенные женщины быстро адаптируются к новым мужьям, а сабиняне, пытающиеся вернуть их с помощью законов и марша «два шага вперед — шаг назад», оказываются беспомощны. Андреев пародирует не только исторический миф, но и сам пафос «загадочной женской души»: сабинянки действуют прагматично, а их «верность» — не более чем риторическая фигура.

5. Романтическая трагедия (обобщенно) — «Честь. Драма-пародия» (1912).

Пьеса «Честь» (или «Старый граф») пародирует любовно-рыцарский роман, шекспировские трагедии, готическую балладу. Старый граф, мнящий себя защитником родовой чести, из гордости и скупости приказывает убить жениха дочери (герцога, пришедшего в плаще оруженосца). В результате гибнут и жених, и дочь, замок сжигают, а графа везут «в клетке, как волка». Высокие понятия чести, верности, родового достоинства снижаются до бытовой скупости, притворных слез и комического неузнавания. При этом, в отличие от «большой» трагедии, финал не приносит катарсиса, а лишь демонстрирует тотальное разрушение иллюзий. По словам Бабичевой, сама идея театра панпсихе, идущего на смену театру игры с его «укороченной психологией», проверена и проиллюстрирована комической пьесой-пародией

«Честь», где утрируются приемы игровой драмы (похороны «вскачь»¹⁶⁹, условные жесты).

* * *

Резюмируя вышесказанное, важно отметить, что «малая драматургия» Леонида Андреева не является периферийным либо развлекательным дополнением к серьезному творчеству драматурга. Напротив, каждая «комедийка» вступает в диалог с большой драмой, предлагая ее сниженный, травестийный вариант. Данный прием, обозначаемый как «иронический самоконтроль», дает драматургу возможность сохранять равновесие между метафизическим пафосом и иронической дистанцией, между экспрессивным напряжением и сарказмом.

Важно подчеркнуть, что, разумеется, пародический контекст миниатюр шире, чем интересная, но несколько ограничивающая его гипотеза Ю.В. Бабичевой. В частности, гротеск и ирония (смеховое начало в целом) имеют место и в «Жизни Человека». Тем не менее, следует указать, что готическая эстетика комедийки «Честь (Старый граф)» «рифмуется» с пьесой Андреева «Черные маски», а некоторые мотивы «Любви к ближнему» уже в современной ему критике сопоставляются с «Жизнью Человека». Более продуктивно воспринимать гипотезу Ю.В. Бабичевой как модель потенциальных сопоставлений мотивов и приемов в миниатюрах с широким кругом драматургии как самого Андреева, так и других авторов Серебряного века.

Драматургия Леонида Андреева представляет собой сложное единство множества парадигм — от традиционного реализма и неоромантизма до экспрессионизма и панпсихизма. В «больших» пьесах писатель ставит «проклятые вопросы» о смысле жизни, роке, совести, любви, часто доводя конфликт до трагического предела. Однако именно в 1910-е годы, параллельно с «Жизнью Человека», «Анатэмой», «Екатериной Ивановной»,

¹⁶⁹ Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века: Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Волог. гос. пед. ин-т, 1982. С. 71–73.

Андреев создает сатирические миниатюры, которые образуют с «большой» драматургией травестийные пары. В «Письмах о театре» Андреев теоретически обосновывает необходимость театра правды и панпсихизма, а также подчеркивает ценность игры и смеха как способа вернуть театру живую связь со зрителем.

«Малая драматургия» Андреева не отказывается от серьезных тем, а переводит их в иной, пародийно-сниженный регистр. Благодаря этому «большая» и «малая» драмы составляют диптих: одна задает масштаб, другая — ироническое измерение, не позволяющее автору и читателю застыть в однозначной патетике. Именно этот диалог высокого и низкого, трагического и комического, «смех сквозь слезы» и стал одной из отличительных черт андреевского театра, предвосхитившей многие открытия драматургии XX века.

§ 4. Сатирические миниатюры Леонида Андреева: от замысла к постановке

Сатирические миниатюры, создававшиеся преимущественно в период с 1908 по 1916 год, занимают заметное место в позднем творчестве Леонида Андреева. Эти небольшие драматические опусы, часто обозначавшиеся автором как «комедийки», «шуточные представления» или «исторические происшествия», заметно отличаются от его символично-трагедийных опытов более камерным, порой фельетонным тоном. В них Андреев обращается к злободневным явлениям современной общественной жизни, пародирует обывательскую психологию, чиновничью косность и даже литературные нравы. При всей кажущейся легкости эти пьесы нередко подвергались цензурным ограничениям и вызвали острую полемику в критике, что свидетельствует об их актуальном сатирическом заряде.

* * *

Впервые миниатюра «Любовь к ближнему» упоминается в газете «Вологодская жизнь»: «Новая пьеса Леонида Андреева “Любовь к

ближнему”, которая появится в ноябрьской книжке “Современного мира”, написана в совершенно новых для автора тонах. Здоровый и бодрый юмор соединяется с глубокой мыслью.

На сцене действует международная толпа, охваченная жгучим любопытством — в ожидании гибели человека. Ярko, резкими и сильными штрихами, набросаны разнообразные типы человеческой пошлости. Лицемерный альтруизм и жадная погоня за впечатлениями, лежащие в основе сочувствия толпы к чужому бедствию, вскрываются автором глубоко и беспощадно»¹⁷⁰.

В полемике, которая развернулась вокруг пьесы, отчетливо проступали мнения, отличающиеся либо пренебрежительным тоном, либо прямым неприятием¹⁷¹. «Шуточное представление Андреева, — утверждал А. Измайлов, — написано в намеренно наивных, упрощенных тонах шаржа или лубка, с совершенным равнодушием к тому, что скажут реальные ценители. <...> Пьеска Андреева — нескучный фельетон, одухотворенный идейкой, к сожалению, слишком общей и знакомой. Сделана она без блеска и яркости. В модной вычурной постановке она могла бы казаться не лишенной эффекта, но сам по себе это легкий памфлет, каких слишком много и у нас, и за границей»¹⁷².

Тогда же в одной из одесских газет был опубликован пересказ сюжета пьесы. Интерпретируя его, автор статьи подчеркивает определенное сходство миниатюры с «Жизнью Человека»: «Ресторанчик космополитического курорта, где толчется смесь людей всех стран и национальностей. Здесь собираются: англичане, немцы, русские, французы, итальянцы и т.д. Все они “со всеми их национальными особенностями в характере, манерах и костюме”. <...>

¹⁷⁰ [Б. н.] В мире литературы и искусства // Вологодская жизнь. 1908. 1 нояб. (№ 31). С. 3.

¹⁷¹ История бытования миниатюры «Любовь к ближнему» написана с опорой на комментарии в изд.: ПСС 23 т. 7.

¹⁷² А. Изм. [Измайлов А.А.] «Любовь к ближнему»: (Новая пьеса Л. Андреева) // Биржевые ведомости. 1908. 12 нояб. (№ 10807). Веч. вып. С. 5.

И в чтении бросается в глаза известный шаблон сатирических типов. Таков прежде всего “корреспондент главных европейских газет”, примелькавшийся и избитый. Можно спорить и о том, насколько удались Л. Андрееву фигуры истерических дам, жаждущих зрелища. Но вот что стоит вне спора и сомнения.

Это талант и умение Л. Андреева в двух-трех штрихах схватить квинтэссенцию мещанства, ее интернациональные черты. Что поражает в пьесе, так это единство жизни, чисто стадное настроение, которое царит все время в толпе собравшихся посмотреть, как будет падать человек.

В “Любви к ближнему” есть общее с “Жизнью Человека”. И хоть в шутке Л. Андреева нет той пышной коллекции символических подробностей, которыми пестрит его “представление в пяти действиях”, хотя “Любовь к ближнему” написана в строго реалистических тонах, тема их в сущности одна и та же. Космополитическая, вне времени, заедающая человека пошлость.

Все время у кулис “Любви к ближнему” стоит невидимый “Некто в сером”. И только свеча его сгорает быстро-быстро. Ибо пошлость человеческая остается верна себе и в длинной драме угасания человека, и в шуточной картине притворного падения его»¹⁷³.

«В 10-й книжке “Современного мира”, — сообщал критик из Харькова, — помещено новое произведение Леонида Андреева — драматическое представление “Любовь к ближнему”: это произведение написано совершенно в иных тонах, чем пишет всегда Андреев; того, что привыкли у нас понимать под термином “андреевское”, здесь совершенно нет, и если бы не подпись Леонида Андреева — никто бы не догадался, что эта вещь вышла из-под его пера»¹⁷⁴.

Как заключает С. Ноев, «литературных достоинств в пьесе-шутке совершенно не имеется. Сюжет стар, персонажи шаблонны, проявляющийся

¹⁷³ [Б. н.] «Любовь к ближнему»: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. 12 нояб. (№ 274). С. 2.

¹⁷⁴ У. Из мира литературы и искусства // Южный край. Харьков. 1908. 13 нояб. С. 5.

местами юмор тяжел и неподвижен. <...> Это произведение мог написать Джемс Линч¹⁷⁵. Автору “Моих записок” и “Жизни Человека” не следует потворствовать вкусам обезьяны-толпы»¹⁷⁶. Здесь очевиден намек на широко известную статью Д.С. Мережковского «В обезьяньих лапах» (1908), в которой автор утверждает, что слава Андреева, подобно славе Горького, порождена не столько художественным даром, сколько общественной конъюнктурой и «обезьяньей» нежностью толпы. Стиль Андреева характеризуется штампами («мучительные воспоминания», «жгучая тоска», «огненная влага»), которые Мережковский уподобляет «цветам провинциальных обоев» и «мертвой пыли слов». Писатель, по мысли критика, не владеет языком, насилует его, подменяя живые сочетания слов риторическими клише. Герои Андреева (в пьесе «К звездам» и др.) изъясняются штампами, напоминающими «Козьму Пруткова» или гимназические вирши. Тем не менее Мережковский видит заслугу Андреева в том, что писатель довел богоборчество своих героев до логического конца, до кощунственной правды о самоубийственности безбожия. Критик выражает надежду, что писатель, первый в русской революционной общественности вспомнивший о Христе, в конечном счете придет к Нему. В противном случае андреевский человек останется «маленьким, голеньким ребёночком» в «обезьяньих лапах» ложной славы и религиозного нигилизма¹⁷⁷.

Похожие на отзыв С. Ноева упреки с упоминанием «Жизни Человека» звучат и в статье Боривого: «Между прочим, нельзя не отметить, что последнее произведение Л. Андреева — шуточное представление в 1-ой картине “Любовь к ближнему”, представляющее собой нечто среднее между символической комедией и фарсом, слабее любого рассказа, который когда-либо был напечатан за его подписью. Автору “Жизни Человека” как-то не

¹⁷⁵ Джемс Линч — псевдоним, под которым Леонидом Андреевым был опубликован ряд ранних фельетонов в газете «Курьер».

¹⁷⁶ Ноев С. «Любовь к ближнему» // Бессарабская жизнь. Кишинев, 1908. 25 нояб. (№ 269). С. 3.

¹⁷⁷ Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах // Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского: в 24-х т. Т. 16. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 5–39.

подходит писать и “Жизнь человека наизнанку”: это лучше предоставить какому-нибудь опереточному либреттисту»¹⁷⁸.

Не меньшей категоричностью отличаются и суждения Ник. Носкова. В рецензии на недавно опубликованную пьесу критик отмечает: «На какое-либо художественное значение андреевская шутка не может претендовать и в целом, и в частях; она невыдержанна, эскизна, растянута. Но если смотреть на нее как на шутку, то она кое-где, быть может, и заставит на минуту задуматься, кое-где сблизить, сопоставить и улыбнуться в ответ невеселым смехом»¹⁷⁹.

Для другого критика «“Любовь к ближнему” — пустынный газетный фельетон с невыносимо тяжелыми остротами»¹⁸⁰.

А.К. Елачич в статье предлагает иное прочтение миниатюры: «Может быть, голо беря эту вещь, и можно увидеть в ней близорукими глазами простое шуточное представление. Но ведь вещь — явно не голая: и она окутана тем мрачным плащом андреевского творчества, в котором писатель с каждым произведением своим грозно выходит на бой с Дьяволом и Богом.

Тоскливо становится от андреевского юмора; его веселая улыбка навеивает кошмары. <...>

Объект шутки — любовь к ближнему. Орудие шутки — страшная близость к правде: то глупое, гнусное, чудовищное, что здесь происходит, — это почти видимая правда, это сегодняшняя и завтрашняя картинка, это портрет наших дней.

На месте Андреева я скорее эту пьесу назвал бы “Дни нашей жизни”.

Ибо знаете ли вы что-нибудь смешнее в наши дни, нежели серьезные, священные слова: *любовь к ближнему*? Что-нибудь наивнее? Что-нибудь забавнее?

Ну-ка, придумайте, скажите! <...>

¹⁷⁸ Боривой [Якушев Д.П.]. Литературные очерки // Голос правды. 1908. 28 нояб. (№ 956). С. 2.

¹⁷⁹ Носков Ник. [Васильев Н.В.] Литературный обзор // Мир. 1908. № 5 (15 дек.). С. 47.

¹⁸⁰ [Б. п.] Обзор журналов: Современный мир. XI // Северное сияние. 1909. № 3. Январь. С. 125.

Вспомните все наши подло-печальные слова, все наши многозначачие ужимки, все наше хитро-грустное молчание по поводу “человеков в отчаянной позе”, о которых слышим и читаем мы ежедневно за утренним чаем, запихивая в рот сладкие булки.

И, вспомнив, поймите — “над кем смеетесь”, если уж хочется вам смеяться, читая “шутку” Л. Андреева. Таковую смешную шутку!»¹⁸¹.

Создавая миниатюру, Андреев надеялся увидеть ее постановку в Александринском театре. Помимо этого, газета «Раннее утро» писала о том, что премьера, возможно, состоится на сцене Малого театра¹⁸². Однако эти планы не осуществились.

Среди ранних постановок «Любви к ближнему» необходимо упомянуть спектакль в Городском театре Вильны 26 ноября 1908 г. Поставленная в бенефис артиста М.Н. Белиновича, миниатюра, по словам рецензента местной газеты, «потерпела полный провал, не вызвав ни одного хлопка. <...> пьеска эта не для сцены. Являясь злой сатирой на чувство любви к ближнему, как его понимает и осуществляет на деле наше мещанско-буржуазное общество, пьеска, вследствие избытка сценической утрировки, теряет остроту своих сатирических стрел, местами смахивая на балаган. Для сцены же у пьесы нет решительно никаких ни эффектов, ни движения, ни смены картин»¹⁸³.

Другая постановка, состоявшаяся 3 января 1909 г. в Киеве в театре «Соловцов», вновь повлекла за собой отрицательные оценки: «Пустячок г. Андреева читается с интересом, но для сценического воспроизведения он безусловно не годится. Совершенно непонятно, для чего он здесь поставлен, и к тому же, по правде сказать, поставлен довольно плохо»¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Albus* [Елацич А.К.]. Любовь к ближнему и Л. Андреев // Обзорение театров. 1908. 14 нояб. (№ 577). С. 5–6.

¹⁸² [Б. п.] Новая пьеса Леонида Андреева // Раннее утро. 1909. 25 июня (№ 144). С. 4.

¹⁸³ В.И. // Виленский вестник. 1908. 28 нояб. (№ 1640). С. 4.

¹⁸⁴ Я. Театр Соловцова: («Любовь к ближнему» Леонида Андреева) <...> // Киевские вести. 1909. 5 янв. (№ 5).

«Представляя собою не более как обыкновенный фарс с “интеллигентным” содержанием, — писал в тот же день С. Померанцев, — “шуточное представление” Л. Андреева претендует на “злую” сатиру на буржуазное общество, над которым острит теперь каждый, кому только не лень...

Сатира неостроумная, вялая, чахлая; такая характерная для иссякающей фантазии г. Л. Андреева.

И все недостатки этой quasi-пьесы особенно ярко сказываются в ее сценическом представлении, в воплощении мертвых андреевских формул в живые образы...

Тем большая заслуга г. Савинова, ставившего пьесу, внесшего много оживления, хорошего вкуса в постановку этого мертворожденного произведения Л. Андреева.

Из отдельных исполнителей очень характерные фигуры дали г-жа Гофман и гг. Брянский и Степанов»¹⁸⁵.

Статья рецензента газеты «Киевская мысль» начинается традиционными нападками на произведение писателя: «Это называется искусство — фельетон Л. Андреева “Любовь к ближнему” — и представляется на сцене. Но откуда, почему это искусство и зачем это надо играть? В этом нет боли — если это сатира — и нет в этом любви, “невидимых слез”, которые единственно способны оправдать насмешку и поднять ее до искусства. Все фигуры, слова, словечки взяты из фельетонов и из шутливых журналов: отец семейства, фотографы, сердитая старая дама, глупая девица, корреспондент и т.п.; самое это шуточное происшествие и все, что говорится по его поводу со сцены, — все это неправда. Не потому неправда, что это выдуманно, а потому, что это условная <...> ложь, умаляющая и засоряющая жизнь — такой низменный взгляд на людей и на

¹⁸⁵ Померанцев С. Театр «Соловцов»: «Любовь к ближнему» <...> // Последние новости. Киев, 1909. 5 янв. (№ 553). С. 3.

жизнь»¹⁸⁶. Критик утверждает, что подлинное искусство не может ограничиваться фиксацией низменного или смешного, поскольку его предметом выступает жизнь, понимаемая как радость и любовь (даже окрашенные печалью и злобой), а человек — как существо, созданное по образу и подобию Божию, носящее в себе целый мир. Следовательно, изображая темные, мелкие или нелепые стороны человеческого существования, художник обязан оправдать их через боль, сохранив значительность человека в его унижении и падении. Только при таком условии творение обретает художественную правду, поскольку искусство, познавая жизнь, стремится открыть ее как прекрасную и мудрую, а человека — как целостное и божественное создание. В противном случае искусство утрачивает смысл.

«Представление Андреева “Любовь к ближнему”, — продолжает П. Яр-в, — было плохо разыграно на театре “Соловцов”. Растянуто, не живописно, жидко и жалко, с такой совсем непонятной основной ошибкой, как г. Монко, полчаса стоящий на подставке на виду у публики с растянутыми руками. <...>

И сколько бы ни притворялся г. Двинский, как бы он ни кричал и как бы ни позировал — я не верю его пафосу и страданию, они мне только неприятны, потому что я не верю в его любовь. Г-жа Чарусская чище и искреннее, но и это не то: это мелко, это не трагично, в этом больше маленькой чувствительности, нежели большой любви. То же, что делала г-жа Грей, в первый раз игравшая крупную роль, — этого ничем нельзя оправдать, и никак тем, что у нее было мало репетиций. После ста репетиций она бы так же оскорбительно играла эту роль. Потому что она не может играть ее, и должна была это чувствовать. Ничего нельзя взять сразу, с рыву в искусстве, и ничего в нем не бывает вдруг»¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Яр-в П. Театр «Соловцов»: (Последние спектакли) // Киевская мысль. 1909. 8 янв. (№ 8). С. 3.

¹⁸⁷ Яр-в П. Театр «Соловцов»: (Последние спектакли) // Киевская мысль. 1909. 8 янв. (№ 8). С. 3.

Еще одна премьера состоялась 24 января 1909 г. в Городском театре Казани в бенефис актрисы Е.Н. Лилиной. Интерпретируя свое понимание пьесы и восприятие спектакля зрителями, автор газетной статьи отмечает: «Грубо, лубочно, но метко, бьет Андреев своей шуткой по лицемерию и кровожадности обывателя, и зрители столь же откровенно и цинично реагируют на пощечины писателя.

При выходе из зала недовольство и ворчанье... Это обыватель обозлился на то, что автор сорвал с него маску и показал всю предусмотрительность природы, лишившей человека хвоста, который крутился бы предательски радостно в то время, когда его обладатель проливал лицемерные слезы, долженствовавшие изображать “любовь к ближнему”»¹⁸⁸.

31 января 1909 г. в газете «Одесские новости» была опубликована информация о том, что в Городском театре Одессы в бенефис г-жи Шухминой была поставлена «Любовь к ближнему»: «Шуточное представление это требует от исполнителей создания художественных миниатюр, для чего в большинстве случаев дан тот или иной материал. Кроме г. Разина, игравшего корреспондента, никто не дал ничего интересного, и самая пьеса успеха не имела»¹⁸⁹.

На следующий день после премьеры была опубликована развернутая рецензия Лоэнгрина. Заметив, что исполнение пьесы носило «характер репетиции», «чувствовалась скомканность, невнимательность к авторским фразам», автор публикации предлагает читателям свое прочтение произведения. По мнению Лоэнгрина, в пьесе «невольно просится параллель между находящимся на скале человеком и самим автором, которого мы рассматриваем, находясь внизу <...> И спорим о нем, долго ли он удержится на этой высоте, и ждем, скоро ли у него закружится голова.

¹⁸⁸ Никола. «Любовь к ближнему»: Шуточное представление Л. Андреева: (Впечатления) // Камско-Волжская речь. 1909. 28 янв. (№ 93). С. 3.

¹⁸⁹ [Б. н.] Городской театр: Бенефис г-жи Шухминой // Одесские новости. 1909. 31 янв. (№ 7730). С. 3.

“Любовь к ближнему” чрезвычайно любопытная вещь, зло смеющаяся над всей этой толпой, которая умеет только глядеть на писателя и держать пари на то, сколько времени он продержится на своей головокружительной позиции»¹⁹⁰.

Зрители спектакля, продолжает Лоэнгрин, не сознавая этого, были той самой толпой:

«Автор посмеялся над залой.

Но из того, что он посмеялся, вовсе, конечно, не следует того, что он чувствовал себя хорошо на своей писательской высоте.

Во-первых — и это самое главное, — он одинок.

Внизу — глазающая толпа, а он сам одинок. <...>

Но он и не может не быть одиноким. Он ищет. <...> Он пытливыми глазами всматривается в загадки нашей жизни и в загадки мироздания.

И мы, праздная толпа, мы, интервьюеры, фотографы, пасторы, бонвиваны, зеваки, спортсмены, люди притворного сострадания и жалких слов, кричим ему и спрашиваем, как он себя там чувствует наверху.

И он бросает нам или свою иронию, или молчит и только грустно смотрит на нас...»¹⁹¹.

12 ноября 1911 г. «Любовь к ближнему» была показана в петербургском театре «Кривое зеркало» (режиссер Н.Н. Евреинов). В спектакле принимали участие С.И. Антимонов, М.К. Яроцкая, М.А. Туманова-Лукина, А.А. Сасс-Тисовский, А.П. Лось, А.А. Наумов, А.С. Угрюмова, З.В. Холмская¹⁹².

Одновременно с миниатюрой Л. Андреева были поставлены «Воспоминания» Б. Гейера и «Школа этикет» Н. Евреинова. «Все эти три вещи поставлены и исполняются в “Кривом зеркале” безукоризненно, — писал рецензент газеты “Обозрение театров”. — Все типы яркие, все интонации точны и психологичны. Чувствуется не только режиссерский труд,

¹⁹⁰ Лоэнгрин [Герцо-Виноградский П.Т.]. Зигзаги // Одесские новости. 1909. 1 февр. (№ 7731). С. 4.

¹⁹¹ Лоэнгрин [Герцо-Виноградский П.Т.]. Зигзаги // Одесские новости. 1909. 1 февр. (№ 7731). С. 4.

¹⁹² Афиша // Обозрение театров. 1911. 16 нояб. (№ 1576). С. 26.

но и режиссерский интеллект, и большой интеллект. В результате на этой сцене постепенно вырастают превосходные артисты»¹⁹³.

Евреинов, считавший Андреева «настоящим драматургом», «Любовь к ближнему» называет несценичным «размазанным анекдотом». Для оживления пьесы драматургом было использовано несколько приемов, о которых позднее он вспоминал не без гордости. Например, «чтобы недогадливым зрителям было яснее и потому смешнее от того, что чувствует на скалистом выступе беспомощный бедолага, я заставлял артиста болезненно хвататься за живот.

Публика, хихикавшая украдкой при такой оказии, гудела после этого, согласно реплике автора: “Слушайте, слушайте, что он чувствует! Как это ужасно!”»¹⁹⁴.

Своеобразным откликом на спектакль в «Кривом зеркале» стал фельетон, опубликованный спустя два дня в «Обзрении театров» (см. Приложение А).

«Пьеса остроумно задумана, — отмечает рецензент журнала «Театр и искусство», — сатира ярко схвачена и недурно поставлены массы и лица, полные трепетного интереса. Но она как-то пересекается на половине.

Пьесу хорошо подают, и только конец действия “возмущенных обманом” туристов показался мне недостаточно шумным и ярким — ведь в этом прекрасном аккорде “под занавес” — лучший из театральных трюков. <...>

В пьесе нет главных действующих лиц — живет толпа; и безмолвный вертлявый мальчишка, что на посылках у корреспондента (г-жа Яроцкая), столь же значителен, как и невидимый человек наверху, из мычанья которого явственна одна лишь фраза: “убирайтесь к черту!”, а из действий — бросание сапога на головы туристов. Гг. Лось, Подгорный, Лукин, Холмская

¹⁹³ И.О. [Абельсон И.О.] Кривое зеркало // Обзрение театров. 1911. 15 нояб. (№ 1575). С. 11.

¹⁹⁴ Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Публ. Е. Дейч; вступ. статья Л. Танюка. М., 1998. С. 311, 313.

Антимонов и др. — все по-разному, но с экспрессией выражали любовь к ближнему»¹⁹⁵.

А. Кугель, давая высокую оценку «Любви к ближнему», подчеркивает, как и многие его предшественники, несценичность произведения: «Пьеса Л. Андреева написана несколько лет назад и едва ли предназначалась для сцены. Она блестяща по остроумию, по меткости и дерзости сатиры. Но так как автор не очень имел в виду сцену, то он не написал ролей в истинном, техническом значении слова. Это и есть минус пьесы. Без ролей пьеса то же, что повозка без колес»¹⁹⁶. Размышляя о достоинствах пьесы и ее сценической интерпретации, критик отмечает: «Идея этой миниатюрной пьесы примыкает к общему мирозерцанию Андреева, к его страстной переоценке религиозных ценностей. Тут не в одном том дело, что толпа, “к соблазну жадная”, пошла, груба, жестока и бросается от уличных плакатов “я был лысым” к зрелищу погибающего человека. Идея глубже — она вообще в ничтожестве любви к ближнему как бессильной абстракции, приводящей к фальши, лицемерию и попустительству. В чтении эта идея сверкает, как стальной клинок. Но — странное дело — на сцене она тускнеет»¹⁹⁷.

По мнению Кугеля, причина такого несовпадения «в столкновении этического характера»: «Человек должен упасть — это трагедия. Вокруг трагедии (или кажущейся трагедии, потому что, в конце концов, мошенник просто привязан к скале) автор создает блестящую по остроумию и едкому сарказму цепь людской пошлости. При чтении у нас работает, если так можно сказать, одно сознание: мы следим за остроумием автора и его сатирой, и о человеке, висящем на скале и вот-вот готовом упасть, забываем. На сцене этот последний торчмя торчит перед нами. Даже при той смягченной обстановке, как в “Кривом Зеркале”, когда висящего человека не видно, а только слышен его неясный голос: “спасите! помогите!” — этот трагический или quasi-трагический герой нас не покидает. Игра со смертью получает

¹⁹⁵ П.Ю. Хроника. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 47 (20 нояб.). С. 900.

¹⁹⁶ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 47 (20 нояб.). С. 914.

¹⁹⁷ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 47 (20 нояб.). С. 914.

характер слишком явный, конкретный, и потому работают уже параллельно два сознания: одно, следящее за остроумием и юмором талантливого автора, и другое — охлаждающее и отравляющее первое предполагаемую жестокостью факта.

Мне думается, что если бы пьеса сопровождалась прологом, в котором ясно было бы указано, что смерти никакой не ожидается, а что мошенник привязан, — в зрительном зале смеялись бы охотнее, беззаботнее, и саднящее чувство морального стыда пред предложением смеха — нависшим над бездной человеком — исчезло бы»¹⁹⁸.

В 1988 г. на киностудии им. А. Довженко вышел фильм «Любовь к ближнему», одной из частей которого стала экранизация андреевской пьесы¹⁹⁹. В киноадаптации комический эффект достигается за счет намеренного усиления элементов клоунады и цирковой условности: фильм начинается с крупного плана музыканта (Владимир Кремена), а многочисленные музыкальные вставки — цирковые марши — акцентируют пародийность происходящего; в начале фильма хозяин хлопчет около буфета, а у актера (Виктор Авилов) время от времени соскальзывают ноги со скалы, что порождает оживление в толпе. Другим смысловым центром становится Воинственная дама (Татьяна Орлова; одета в черное, что выделяет ее на фоне светлых костюмов отдыхающих): она мрачна, легко завладевает вниманием публики и громким криком обращает его на реплики несчастного; именно она в финале допрашивает хозяина, «когда же упадет несчастный», и слышит обещание завтра «привязать актера не так крепко». Диалог с полицейским обыгрывает абсурд ситуации: на вопрос «Полицейский, что вы тут делаете?» следует ответ «Очищаем место для падения», что немедленно комментируется репликой «Это разумно...». Главного корреспондента торжественно выносят на руках, учат смотреть в бинокль, а его запись «ответов» несчастного строится как повторение предположений толпы.

¹⁹⁸ Там же. С. 914–915.

¹⁹⁹ Режиссер — Николай Рашев, в главной роли — Виктор Авилов. Вторая киноновелла была основана на пьеске «Монумент». Фильм отмечен призом за режиссуру фестиваля комедийных фильмов в Габрово (1988).

Элементы клоунады подчеркнуты визуально (девушка, севшая на фотоаппарат), а пастор исповедует несчастного, в то время как его помощник собирает деньги «на погребение». В момент разоблачения хозяина актер на скале закуривает, а сам хозяин (Евгений Герчаков) в панике мечется по берегу, крича фальцетом, его внешность (взлохмаченные волосы, безумный взгляд, разорванная рубаха) скорее напоминает сумасшедшего; его паника монтажно перемежается с клоунскими ужимками музыканта. В финале хозяин уплывает, публика расходится, актер в ужасе зовет хозяина со скалы, требуя, чтобы его сняли, затем отвязывается и срывается вниз, однако берег пуст: до судьбы несчастного уже никому нет дела.

* * *

Текстологические изменения миниатюры «Честь (Старый граф)» наиболее последовательно отразились в двух машинописных рукописях²⁰⁰. Первая из них, хранящаяся в ИРЛИ является оттиском второй (РГАЛИ), сохранившим фактически без изменений ранний слой пьесы. Работа по ее совершенствованию отражена во втором тексте (РГАЛИ). Примечательно, что первоначальный жанровый подзаголовок из версии ИРЛИ — «Рыцарская сказка» — сохранился во второй версии названия, которая использована в цензурном экземпляре — «Старый граф: Рыцарская сказка». Хронология изменения названия отражена в дате цензурного разрешения: «Разрешено к представлению 20 января 1912 г. в С.-Петербурге»²⁰¹. При постановках пьесы, как свидетельствуют отзывы прессы, использовался заголовок утвержденного цензурой экземпляра. Возможно, неслучайно, *за день* до первой публикации пьесы в «Речи», в «Обзрении театров» появилась заметка, сообщавшая читателю ее содержание, которая начиналась со слов: «“Старый граф” — это “рыцарская сказка”, написанная в форме

²⁰⁰ Первая — Честь: Рыцарская сказка. Машинопись с авторской правкой. Б/д. Подпись: Леонид Андреев. 16 л. Хранится: ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 1. Ед.хр. 15. МП-отпуск.

Вторая — Честь. Драма-пародия. Машинопись с авторской правкой. 15 декабря 1911. Подпись: Леонид Андреев. 18 л. Хранится: РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед.хр. 22.

²⁰¹ Старый граф: Рыцарская сказка // ОР Государственной театральной биб-ки им. А.В. Луначарского (С.-Петербург). Шифр — 69694. Цензурный экз. Машинопись. Без конца.

драматического этюда»²⁰². Вероятно, именно эти колебания автора в выборе названия привели к двойному наименованию миниатюры в печатной версии — как в первопубликации в «Речи» (*Речь*, 1912, 5 февр., № 35.), так и в текстах собраний сочинений²⁰³.

Первое упоминание миниатюры в печати связано с организуемым в Москве крупным благотворительным событием. В газете «Вечернее время» публикуется заметка: «Леонид Андреев высылает одноактную драму “Старый граф” для спектакля, устраиваемого 27 января в пользу студенческого дома»²⁰⁴. Более подробный отзыв на пьесу был опубликован в «Уфимском вестнике». Автор заметки подчеркивает готический след в пьесе, отмечая ее сходство с «Черными масками»: «Желая чем-либо посодействовать успеху состоявшегося на днях вечера в Благородном собрании в Москве в пользу студенческого дома, Л.Н. Андреев прислал для прочтения на вечере свою только что законченную “рыцарскую сказку” — “Старый граф”. Сказка написана в форме драматического этюда и была прочитана по ролям артистами художественного театра.

По сюжету и романтическому настроению, которым обвеена эта короткая пьеса, ее можно было бы назвать “инсценированной балладой”. Вместе с тем по замыслу это вещь как-то роднится с “Черными масками”.
<...>

От пьесы веяло бы острой балладной жутью, если бы порой за словами действующих лиц не чувствовалась лукавая усмешка пародии.

У зрительного зала пьеса имела большой успех»²⁰⁵.

На московском благотворительном вечере актеры МХАТа читали миниатюру по лицам, из чего следует, что пьеса уже была в работе в «Летучей мыши».

²⁰² [Б. н.]. «Старый граф» Леонида Андреева // Обозрение театров. 1912. 4 февр. (№ 1653). С. 14.

²⁰³ Том 13. С. 243–269; Том 7. С. 3–19.

²⁰⁴ [Б. н.]. Драма Л. Андреева // Вечернее время. 1912. 17 янв. (№ 44). С. 2.

²⁰⁵ [Б. н.]. «Старый граф» Л. Андреева // Уфимский вестник. 1912. 4 февр. (№ 28). С. 5.

Московский театр-кабаре «Летучая мышь» показал «Честь» на своих гастролях в Харькове 25 и 26 апреля 1912 г.²⁰⁶. Интересная трактовка пьесы дается в газете «Южный край». По словам автора заметки, образ старого графа лишен противоречивости, подан как отрицательный персонаж, который нарочно погубил Генриха, притворившись, что принял жениха своей дочери за другого: «“Старый граф” Л. Андреева, вещь более серьезная. Это — сказка, написанная со свойственной Л. Андрееву силою и сочностью о том, как старый, обнищавший, непреклонный граф, руководимый чувством дьявольской гордости, разбил счастье своей дочери. Присланного императором жениха он приказал схватить и бросить в пруд, сделав вид, что принимает за оскорбителя его чести человека, под видом которого жених прежде, чем должен был явиться, проник в замок»²⁰⁷. Перепечатка этой заметки опубликована в газете «Полтавская мысль»²⁰⁸. Заметка о постановке пьесы в Харькове была помещена в газете «Театр и искусство»: «Хорошие сборы сделала “Летучая мышь”, но успех ее был условный, понравились лишь некоторые вещицы. “Единения”, конечно, достигнуто не было, ибо откуда же ему взяться в большом театре с четырехъярусной публикой?.. Не в характере “Мыши” пьеса Андреева “Старый граф” и играют ее маловыразительно, почему никакого впечатления от этой стильной вещицы не получается...»²⁰⁹.

О гастролях кабаре «Летучая мышь» в конце апреля в Полтаве писала «Полтавская речь»: «К беззаботному смеху звал публику г. Балиев, звал к единому порыву исполнителей и зрителей, но, несмотря на шутки остроумного *conterencier*, несмотря на веселый тон игры, сохранялась грань между сценой и зрительным залом.

Взаимного понимания не было.

²⁰⁶ Драматический театр (городской). — 3 гастролы Московского cabaret «Летучая мышь» // Южный край № 10730, Вторник 24 апреля (7 мая) 1912 г. Вечерний выпуск. С. 1.

²⁰⁷ Ф.М. Гастролы кабаре «Летучая мышь» // Южный край № 10735, 27 апреля 1912 г. С. 7.

²⁰⁸ [Б. н.]. К гастролям Московского Cabare // Полтавская мысль. 1912. 29 апр. (№ 3). С. 3.

²⁰⁹ Тавридов И (?). Харьковские письма // Театр и искусство, 1912, № 20 (13 мая). С. 422–423.

Привыкшие к сцене-кафедре, с которой звучит поучение, зрители искали иносказания, символа, скрытого смысла там, где отрицается глубокая дума, забота, печаль.

Задачи “Летучей мыши” — смех для смеха, веселье для веселья, жанр кабаре — песенка, пародия, танцы, этюд — казались чуждыми большинству присутствовавших.

Одни порицали бессодержательность игры, другим было мало шуток и смеха. <...>

В характере репертуара, в игре артистов выявлена основная черта современной души: раздробленность, жажда мимолетных впечатлений. В таких театрах, как “Голубой Глаз”, “Кривое Зеркало”, “Зеленый Попугай” отразилась эта вражда к тяжелой обыденщине, к гнетущим впечатлениям действительности. <...>

Репертуар московского кабаре крайне невыдержан, разнохарактерен. Здесь сплетается рыцарская сказка с злободневной пародией, остроумная шутка с пластическим танцем. И в этой разноголосице все же можно различить основной лозунг:

Непринужденность и свобода, веселость и легкость игры.

На сцене Шарж, Шутка, Пародия. Артисты забавно играют. Эта простота на сцене, эта свобода неприятно поражала чопорных посетителей партера: вольность шокировала.

Отношение зрителя было немного недоумевающее, немного выжидательное: к незнакомцу всегда так относятся. Виновата ли только публика в своей холодности? Нет.

Сквозь блески искрящегося яркого смеха “Летучей Мыши” проглядывали антихудожественные, грубоватые эффекты. Порой игра переходила в тяжелую скучную буффонаду».

«Рыцарская сказка» «Старый граф» была исполнена «в мягких полутонах»²¹⁰.

Пьеса входила в репертуар драматической труппы С.И. Сорочана, открывшей сезон в Умани 26 марта: «Сезон начат пьесой “Волна” — Рышкова. Затем поставлены: “Честь”, “Весенний поток”, “Мирра Эфрос”, “Нищие духом”, “Частное дело”, “Анфиса”, «Трильби», “Душа, тело и платье”, “Прохожие”, “Гвардейский офицер”, “Пасынки жизни”, “Полусвет”, “Казенная квартира”. <...> Публика охотно посещает театр и сборы весьма приличные»²¹¹.

* * *

Миниатюра «Прекрасные сабинянки» впервые — с подзаголовком «Историческое происшествие в 3-х частях» — была опубликована в газете «Утро России», 1912, 4, 6 и 8 марта; в 1913 г. вышла отдельной книгой в гектографическом издании журнала «Театр и искусство», а также в издательстве И.П. Ладыжникова в Берлине. В 1913 г. пьесу выпустило издательство «Шиповник» (с рисунками Ре-Ми).

Премьера миниатюры состоялась в театре «Кривое зеркало» 12 декабря 1911 г. (режиссер Н.Н. Евреинов).

Рецензент спектакля отмечает постановку как талантливое сценическое воплощение условной, интеллектуально насыщенной природы «Прекрасных сабинянок». «Самое важное — что в тонкой, художественной пьесе Л. Андреева театр сумел выделить ее главное содержание. Это пьеса, которую надо слушать, прежде всего, а для того, чтобы заставить публику слушать, нужно умно и читать и вникать в текст... Пьеса имела очень большой успех, и автора на первом представлении настойчиво вызывали»²¹².

А. Кугель, не отказывая пьесе в актуально-сатирическом начале («Пьеса Л. Андреева, конечно, политическая сатира, острая, язвительная и

²¹⁰ М-н П. «Летучая мышь»: Гастроли Московского кабаре // Полтавская речь. 1912. 1 мая (№ 288). С. 3. Отдел: Театр и музыка.

²¹¹ Е.Я. Л. // Театр и искусство, 1912, № 18 (29 апреля). С. 389.

²¹² В.П. «Кривое зеркало». Театр и искусство, 1911, № 51, С. 996.

меткая»²¹³), говорит о том, что в драматической миниатюре Андреева ставятся более общие, «вечные» вопросы. «Идея пьесы заключается, разумеется, не в той “коротенькой” мысли... что сила на острие меча... Сущность ее в том, что побеждает наивное, простое, естественное, *произрастающее*, а следовательно, органическое... Хотя по виду пьеса Л. Андреева, конечно, политическая сатира... Но в действительности она шире, чем политический памфлет, и глубже, чем злободневная сатира. Это отрывок из вечной книги о Дон-Кихоте и Гамлете, о воле и уме... двух типах человечества, о роковом дуализме человеческой сущности»²¹⁴. Противостояние двух начал, «римского» и «сабинянского», органически жизненного и умозрительного, критик распространяет и на творчество самого Андреева: «Ранний, молодой Л. Андреев — вполне римлянин... Но постепенно дух римлянина, владеющего жизнью, стал вытесняться в нем сабинянином, которым владеет идея. Андреев стал все больше и больше удаляться в высь абстракций, в область чистых идей... Сейчас в Л. Андрееве наблюдается отлив: он вновь приближается к римлянинам. И всякий, кому дорог талант Андреева, не может не радоваться этому обороту...»²¹⁵.

Премьера имела большой успех. «Помню, какие восторги вызывал марш сабинян, в которых зрители угадывали знакомые лица политических деятелей. По словам предводителя сабинян, марш этот совмещал стремительность с зрелостью ума и жизненным опытом. Он заключался в том, что под звуки “Марсельезы” сабиняне устремлялись вперед, а затем, при звуках мелодии, напоминавшей гимн “Боже, царя храни”, они торжественно отступали назад. Нетрудно было усмотреть сатиру на бессилие говорунов-законников и их словоизвержения с трибуны Государственной думы и на попрание “законности” представителями самодержавия»²¹⁶.

²¹³ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1007.

Позже, в воспоминаниях, А. Кугель также отмечает, что Андреев, создавая пьесу, замыслил ее прежде всего как политически заостренную сатиру: «Да вы поймите, ведь сабиняне — это кадеты, ка-де-ты. Они говорят о конституции и праве, а их по зубам, а их по морде!» (Кугель А. Листья с дерева. Л., 1926. С. 90).

²¹⁴ Там же. С. 1007–1008.

²¹⁵ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1009–1010.

²¹⁶ Крыжицкий Г.К. Дороги театральные. — М.: ВТО, 1976. С. 226–227.

В журнале «Артист и сцена» сообщается о представлении, организованном «Кривым зеркалом» в Петербурге в «Эрмитаже» в апреле 1912 г.: «Открыли историческим происшествием Леонида Андреева “Прекрасные сабинянки”»²¹⁷. Успех сопровождал миниатюру Андреева и во время гастролей театра «Кривое зеркало» в 1912 г. в Москве.

Миниатюра также шла в ряде провинциальных театров. О постановке пьесы в Таганроге 25 февраля 1912 г. корреспондент газеты «Студия» пишет: «Нашумевшие “Прекрасные сабинянки” Л. Андреева прошли у нас без особенного художественного успеха, так как пьеса, по-видимому, была поставлена наскоро. Да, вообще, эту пьесу надо уметь играть, чтобы она произвела должное впечатление. Публика осталась недовольна и ушла разочарованная Л. Андреевым»²¹⁸.

В газете «Южный край» сообщается о гастролях театра «Кривое зеркало» в Харькове с 6 по 11 апреля 1912 г., в составе программы — «Прекрасные сабинянки», «историческое происшествие Л. Андреева»²¹⁹.

Рассказывая о гастролях театра «Кривое зеркало» в Киеве в апреле 1912 г., рецензент журнала «Артист и сцена» замечает, что «Похищение сабинянок» Л. Андреева пользовалось «особенным успехом»²²⁰.

Также известно, что миниатюра шла в Нижнем Новгороде²²¹. После революции постановка пьесы была возобновлена в «Кривом зеркале» (премьера 6 февраля 1923 г.).

* * *

Миниатюра «Кающийся» впервые — под заглавием «Происшествие (Сценка)» — была опубликована в «Свободном журнале»²²², а также — в «Аргусе»²²³. Отдельной книгой пьеса вышла в гектографическом издании

²¹⁷ Артист и сцена апрель 1912, № 3, С. 18.

²¹⁸ М-ский. Таганрог (От нашего корреспондента) // Студия. 1912. № 21 (25 февр.). С. 24.

²¹⁹ Афиша // Южный край № 10687, Воскресенье 1(14) апреля 1912 г. С. 1.

²²⁰ Артист и сцена апрель 1912, № 7, С. 17.

²²¹ СС 6 т. 5: 507.

²²² Андреев Л. Происшествие: [Сценка] // Свободный журнал. 1913. Декабрь (Кн. 1). С. 1–40.

²²³ Андреев Л. Кающийся: Представление в одном действии [Происшествие] // Аргус. 1915. № 9. С. 9–16.

журнала «Театр и искусство» (1915)²²⁴. Вошла в издание: *Андреев Л.* Происшествие. Попугай. Две пьесы. Берлин, И. Ладыжников (без указания года).

В письме к Немировичу-Данченко от 23 декабря 1913 г. Андреев сообщает, что «Происшествие» «зарезано цензурой»²²⁵. Цензор драматических произведений, рассматривавший миниатюру, в своем докладе от 23 ноября 1913 г. пришел к следующему выводу: «Едва ли удобно допускать на сцену пьесы, изображающие в карикатурном виде администрацию»²²⁶. Андреевым предпринималась попытка представить пьесу в театральную цензуру под другим названием — «Горе купца Краснобрюхова», однако и она потерпела неудачу²²⁷. Из-за цензурного давления автору пришлось внести в текст ряд правок, важнейшей из которых стала замена многозначительного «Лица» на «Городничего» — это перемещало действие пьесы в далекое прошлое и ослабляло ее сатирический заряд. При переиздании «Происшествия» в Собрании сочинений Андреев восстановил первоначальный текст.

Как отмечает В.Н. Чуваков, миниатюра стала в определенной степени откликом Андреева на развернувшуюся в печати полемику после опубликования в газете «Русское слово» в 1913 г. статей М. Горького «О карамазовщине» (22 сентября) и «Еще о карамазовщине» (27 октября), в которых Горький резко осудил инсценировки Московским Художественным театром романов Ф.М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы». Андреев отозвался на статьи Горького 26 сентября 1913 г. в газете «Утро России» в заметке «Леонид Андреев contra М. Горький»: «По мнению Андреева, такие корифеи русской литературы, как Достоевский или Толстой, не могут быть рассматриваемы в узких пределах современного

²²⁴ *Андреев Л.* Кающий: Пьеса в 1 д. [= Происшествие]. Пг.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1915. 8 с.

²²⁵ Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913–1917) / Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, Т. XVIII Тарту, 1971. Вып. 266. С. 243.

²²⁶ Там же. С. 297.

²²⁷ *Андреев Л.* Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. М., Правда, 1988, С. 492.

общественного движения. Их значение глубже и шире». В.Н. Чуваков предполагает, что «вступать с М. Горьким в открытую полемику Андреев не стал. Он избрал другой путь. Его “Кающийся” (“Происшествие”) не был личным выпадом против М. Горького; Андреев в то время только что закончил большую драму “Не убий” (“Каинова печать”), в которой, и не без воздействия Ф.М. Достоевского, ставил и решал волновавшую его “проблему” совести. Премьера “Не убий” в Москве состоялась в театре К.Н. Незлобина 20 декабря 1913 г. И вот “Кающийся” (“Происшествие”) и был написан как автопародия на проблематику психологической драмы “Не убий”»²²⁸.

Премьера «Кающегося» состоялась в петроградском Троицком театре 6 апреля 1915 г. (режиссер А.М. Фокин также сыграл Городничего). Постановка получила одобрительные отзывы в прессе. Рецензент «Биржевых ведомостей» увидел в «Кающемся» насмешку Андреева над бытом провинциального захолустья и отметил, что «Пьеса прошла при сплошном хохоте публики»²²⁹. Н. Шебуев также назвал миниатюру «одной из лучших пьес этого сезона», однако критик увидел в миниатюре нечто большее, чем остроумную сатиру на провинциальные нравы, произведение, в котором заключена «какая-то особая андреевская правда»: «Пошляки, только пошляки могут смеяться, слушая эту одноактную трагедию. <...> И в этой коллизии интересов присутственного места — участка — и тайников самого неприсутственного места — человеческой души так много неожиданно острого и прекрасного! <...> Несмотря на одноактный размер, это одна из значительнейших и удачнейших пьес Леонида Андреева»²³⁰.

²²⁸ Там же. С. 491–492.

²²⁹ Р. «Кающийся», пьеса Л. Андреева в Троицком театре // Биржевые ведомости, № 14769, 7 апреля 1915. С. 6.

²³⁰ Шебуев Н. По миниатюрам. Троицкий театр // Обозрение театров, 1915, 8 апреля, № 2719, С. 6.

С 16 января²³¹ 1918 г. миниатюра «Кающийся» шла в московском Новом театре на Большой Дмитровке (реж. Б.С. Неволин): рецензенты называли ее «гвоздем программы»²³².

* * *

Миниатюра «Упрямый попугай» впервые — под заголовком «Попугай» и с подзаголовком «символическое представление в 1 д.» — была опубликована в еженедельнике «Солнце России» в декабре 1913 г.²³³. В 1914 г. пьеса вышла в двух гектографических изданиях журнала «Театр и искусство» под двумя разными названиями — «Попугай»²³⁴ и «Дурак»²³⁵. С заголовком «Попугай. Символическое представление в одном действии» вошла в издание: Андреев Л. Происшествие. Попугай. Две пьесы. Берлин, И. Ладыжников (без указания года).

До публикации, в газете «Театр и жизнь» (1913, 4 ноября) было опубликовано сообщение о том, что на днях Леонид Андреев передал в «Кривое зеркало» только что оконченную одноактную пьесу «Дурак». «Пьеса эта символическая, как рекомендует ее сам автор».

Главное действующее лицо пьесы — попугай, повторяющий слово «Дурак»: «В этом слове начало и конец всей пьесы».

Первый владелец попугая — «некто, лицо довольно значительное» — «представлено Андреевым далеко не значительным: оно плохо владеет языком, путается, забывает начало фразы, во всем полагаясь, очевидно, на внимание и поддержку подчиненных. Подчиненные — “для удобства произношения” — именуют лицо вашим превосходительством. Этим изъявлением почтительности и вместе готовности служить и начинается действие». Далее следует подробный пересказ сюжета.

²³¹ -р-. // Московский листок. 1918. 16 янв. (№ 6). С. 4. Отдел: За кулисами.

В том числе о включении в программу Нового театра пьесы Андреева «Кающийся».

²³² [Б. п.]. Новый театр // Рампа и жизнь. 1918. № 4. Январь. С. 12.

²³³ Андреев Л. Попугай: Символическое представление в 1 д. // Солнце России. 1913. Декабрь (№ 50). С. 10–13; 15–17.

²³⁴ Андреев Л. Попугай: Символическая поэма [= Дурак]. В 1 д. и 3 карт. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1914. 8 с.

²³⁵ Андреев Л. Дурак. В 1 д. [Попугай] Пг.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1914. 8 с.

Существенно, что в заметке Мендель последовательно называется Бенделем (изначальная задумка Андреева?)²³⁶

Постановка миниатюры в «Кривом зеркале» не осуществилась. 1 декабря 1914 г. «Обозрение театров» опубликовало программу первого представления «Попугая» («Дурака») 1 декабря в Троицком театре (Постановка С.М. Надеждина, художник Я.В. Гурецкий)²³⁷. С.С. Тимофеев в рецензии на постановку отмечает: «Правда, символического в “Дураке” очень мало, но все-таки пьеса Леонида Андреева смотрится весело, особенно в тех местах, где самый подлинный живой попугай при благосклонном участии живого, но невидимого режиссера называет всех “дураками”»²³⁸.

* * *

«“Лошадь в сенате” — одноактная нецензурность для Кривого Зеркала» — упоминается Андреевым в письме к С.С. Голоушеву от 10 сентября 1915 г. среди произведений, написанных им за период с 17–18 августа²³⁹. Впервые — полностью с подзаголовком «Водевиль в одном действии из римской истории» — миниатюра «Конь в сенате» была опубликована в «Известиях ВЦИК» 12 апреля 1924 г.²⁴⁰, а также в «Русском современнике»²⁴¹. Отрывок из миниатюры с подзаголовком «Анекдот из римской жизни» был напечатан в газете «Русская воля» 16 и 17 апреля 1917 г. (№ 66 и 67). В 1926 г. миниатюра отдельным изданием вышла в издательстве «Земля и фабрика»²⁴².

8 ноября 1916 г. в журнале «Зритель» была опубликована заметка: «Пьеса Л. Андреева “Конь Калигулы” была передана журналу “Аргус” для

²³⁶ [Б. н.]. «Попугай»: Новая пьеса Л. Андреева // Театр и жизнь. 1913. 4 нояб. (№ 180). С. 6–7.

²³⁷ [Б. н.] // Обозрение театров. 1914. 1 дек. (№ 2602). С. 15. Также см.: Биржевые ведомости, веч. вып., 1914, 2 дек., № 14531, С. 4.

²³⁸ С.Т. [Тимофеев С.С.]. Троицкий театр // День. 1914. 3 дек. (№ 329). С. 5.

²³⁹ Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Федерация, 1930. С. 117.

См.: Андреев Л. Конь в Сенате: Водевиль в 1 действии из римской истории. [1915]. // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед.хр. 25. (МП с авт. правкой; 25, 2. л.) На обложке карандашом зачеркнуто старое название «Лошадь в Сенате».

²⁴⁰ Андреев Л. Конь в сенате: Водевиль в 1 д. из римской истории // Известия ВЦИК. 1924. 12 апреля (№ 85). С. 2–3.

²⁴¹ Андреев Л. Конь в сенате: Водевиль в 1 д. из римской истории // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 72–88.

²⁴² Андреев Л. Конь в сенате: Водевиль в 1 д.: Из римской истории. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926. 32 с.

напечатания. Цензура запретила пьесу, и она не появилась на свет. Теперь пьеса переделывается»²⁴³.

В феврале 1977 г. пьеса была поставлена Московским театром миниатюр (режиссер Р. Рудин).

* * *

Первое упоминание миниатюры «Монумент» относится к сентябрю 1913 г.: «Одесские новости» публикуют сообщение о завершении Андреевым пьесы «Монумент» для театра «Кривое зеркало»²⁴⁴. 6 октября «Театральная газета» также упоминает окончание Андреевым для «Кривого зеркала» неназванной пьески в четырех картинах [«Монумент»] и пересказывает ее содержание: «Автор дает в пьеске представление о соотношении между великим и малым и характеризует всю нелепость происходящей вокруг памятника шумихи»²⁴⁵.

Следующее упоминание «Монумента» для Петроградского «Кривого зеркала» относится к январю 1916 г.²⁴⁶.

11 февраля 1916 г. «Раннее утро» публикует известие о разрешении цензурой постановки пьесы Андреева «Монумент»²⁴⁷. О принятии «Кривым зеркалом» к постановке миниатюры Андреева 13 февраля 1916 г. сообщают «Биржевые ведомости»²⁴⁸.

Л.Н. Афонин, комментируя миниатюру, описывает историю задумки «Монумента»: «Вполне возможно, что Леонид Андреев, беспощадно высмеивая коклюшинских обывателей во главе с городским головой, имел в виду и свою родину — Орел, где до Октябрьской революции почти тридцать пять лет безрезультатно пытались поставить памятник И.С. Тургеневу.

²⁴³ [Б. н.]. Нецензурный конь // Зритель. Пг., 1916. 8 нояб. (№ 54). С. 31.

²⁴⁴ [Б. н.] // Одесские новости. 1913. 22 сент. (№ 9132). С. 6. Отдел: Театр и музыка.

²⁴⁵ [Б. н.] Репертуар // Театральная газета. 1913. 6 окт. (№ 2). С. 8.

²⁴⁶ [Б. н.] Новая пьеса // Театр. 1916. 31 янв. (№ 1809) С. 8.

²⁴⁷ [Б. н.]. Кривое зеркало // Раннее утро. 1916. 11 февр. (№ 33). С. 5. Отдел: Театры.

Сохранился цензурный экз. с пометами, вычерками и отзывом цензора драматических сочинений: «Признать возможной к разрешению при соблюдении сделанных мною исключений. [Подпись нрзб.]. Петроград, 6 февраля 1916 г.» (Монумент. Комедийка в одном действии. [1916]. // ОР Государственной театральной библиотеки им. А.В. Луначарского (С.-Петербург). Шифр — 40844. (МП; 30 л.)).

²⁴⁸ [Б. н.] // Биржевые ведомости. 1916. 13 февр. (№ 15382). Утр. вып. С. 7–8. Отдел: Театр.

Создавались комитеты под покровительством “высочайших особ”. Объявлялись сборы средств. Шумели газеты. Шли нескончаемые разговоры в городской думе. А памятник великому орловцу так и не был воздвигнут...»²⁴⁹.

О первом представлении «Монумента» в «Кривом зеркале» 13 февраля 1916 г. сообщают «Биржевые ведомости»²⁵⁰.

А. Кугель в своей рецензии называет «Монумент» «остроумной, едкой и злой сатирой» и также сожалеет об отсутствии эффектной сценической развязки. «Трагические маски Л. Андреева часто представляются неубедительными, потому что я не вижу в них лица реальной действительности, но “рожи” или, если хотите, “хари”, комически отвратительные или смешанные, наоборот, тем и показательны, что в них претворяется хорошо знакомая жизнь. Этот “пушкинский комитет”, под председательством “градского головы”, на котором “медаль” и который поэтому не может потерпеть “голизны” памятника; чахоточный учитель, робко начинающий свои речи с обязательного “но”, и в особенности “некто, внушающий почтение и легкий трепет” с его семинарскими оборотами и робостью, а также “самый умный человек во всей губернии”, Мухоморов, ибо он самый трусливый, — вся эта коллекция “рож” превосходна»²⁵¹.

Как было отмечено В.Ф. Боцяновским, миниатюра Андреева направлена на сатирическое обличение не только обывателя, но также художников и представителей прессы: «Леонид Андреев назвал свою пьесу “Монумент”, шедшую вчера в “Кривом зеркале” — “комедийкой”. Да уж комедийка! Не поздоровится от таких “комедиек” обывателю, да и не одному рядовому провинциальному обывателю. Досталось здесь и художникам, и даже “представителям прессы”»²⁵². Рецензент проводит аналогию с Щедриным: «Давно писал Щедрин своего Глумова, давно он опубликовал

²⁴⁹ Андреев Л. Сон городского головы: [Черновой (неокончен.) вариант второго действия пьесы «Монумент»] // Театральная жизнь. 1968. № 20. Публ. и коммент. Л.Н. Афонина. С. 26–27.

²⁵⁰ Садовской Б. Кривое зеркало // Биржевые ведомости. 1916. 14 февр. (№ 15384). Утр. вып. С. 7. Отдел: Театр.

²⁵¹ Ното новус. Заметки // Театр и искусство, 1916, № 8, С. 159–160.

²⁵² Анчар [Боцяновский В.Ф.]. Оторопь // Биржевые ведомости. 1916. 14 февр. (№ 15385). Веч. вып. С. 4. Отдел: У рампы.

свои правила поведения на улицах, предписывавшие при прохождении мимо памятников изображать восторг или, в худшем случае, задумчивость, но — увы! — не многое изменилось еще в наших нравах»²⁵³.

Затем Боцяновский подробно рассматривает галерею персонажей: «Коллекция обывателей тоже удивительная. Г-жа Холмская дала яркий тип дамы-патронессы, томной и тонкой, у которой всё время навертываются слезы на глаза при одной мысли о Пушкине.

Сочный городской голова, купец Маслобойников, вышел у Антимопова, простой русский купец, до которого Пушкин еще не дошел.

Комок желчи и нервов, податной инспектор Гаврил Гаврилыч, не “признающий” Пушкина принципиально, очень удался г. Разумному, равно как и “некто, внушающий почтение и легкий трепет” — Урванцеву.

Хороша также и остальная коллекция типов!»

Ключевой проблемой миниатюры рецензент называет чиновничью робость, с которой участники заседания обсуждают «политический» вопрос о том, спиной к какому заведению расположить памятник. «Так как большинство участников были не просто обыватели, а еще обыватели в вицмундирах, то, кроме того, из комедийки весьма явственно глядела страшными, испуганными глазами чиновничья “оторопь”...

Эта “оторопь”, в сущности, и была главным действующим лицом в пьесе. Роль “оторопи”, конечно, не под силу одному актеру. Это роль — хоровая. И ее дружно исполнили г-жа Холмская, Антимонов, Разумный, Урванцов, Лебединский, Мальпер, Грановский и другие. Оторопь ползла со сцены...

Публика, впрочем, почти все время весело смеялась... Были смешны художники, с их надуманными проектами, много смешного было у купца, у чиновников, у самой оторопи, доходившей в своем страхе до такой виртуозности, что обыкновенному человеку даже в голову не придет...

²⁵³ Там же.

Какие только страхи не приходят в голову провинциальному чиновнику!

— Наблюдательность у Леонида Андреева колоссальная, — говорил присутствовавший на спектакле художник И.Е. Репин.

И это — верно.

В пьесе подмечено и подчеркнуто очень много, зло, но с обычным андреевским юмором»²⁵⁴ (важно подчеркнуть, что подчеркиваемая Боцяновским обыденность андреевского юмора противоречит замечаниям о неожиданности юмористического начала в тотально трагичном мире Андреева).

Иную трактовку миниатюры дает И. Рабинович: «<В “Монументе”> речь идет о “герое” и “толпе”, об одиночестве художника, который всегда остается непонятым толпою, даже тогда, когда она чтит его и воздвигает ему монументы»²⁵⁵.

При этом рецензент отмечает недостаточную ясность основной идеи и надуманность произведения: «Как в имена, так и в изображение действующих лиц введен элемент карикатурности, который должен был ярче осветить основной замысел автора, подчеркнуть то, что он хотел сказать своей пьеской. Но идея автора проступает в его изображении смутно и бледно: в пьеске не хватает ясности, яркости, карикатурной резкости рисунка, и вся она, в целом, оставляет впечатление произведения головного, надуманного.

В исполнении пьески участвовали очень хорошие актеры, достигающие иногда в специфическом жанре “Кривого Зеркала” настоящей виртуозности. Но и они не смогли придать сатире вполне художественной убедительности, не нашли даже общего тона для сценической передачи ее, — и во всей

²⁵⁴ *Анчар* [Боцяновский В.Ф.]. Оторопь // Биржевые ведомости. 1916. 14 февр. (№ 15385). Веч. вып. С. 4. Отдел: У рампы.

²⁵⁵ *И.Р.* [Рабинович И.]. Кривое зеркало // Речь. 1916. 16 февр. (№ 46). С. 5. Отдел: Театр и музыка.

постановке, как с режиссерской, так и с актерской стороны, чувствовалась какая-то недоделанность»²⁵⁶.

О причинах неуспеха постановки «Монумента» рассуждает З.Д. Львовский: «В чем залог и уверенность театрального успеха? Вот — вопрос, пред которым с одинаковым недоумением останавливается и актер, и писатель... Казалось бы, новая комедийка должна иметь все шансы на успех. Она написана автором, отменно талантливым, умудренным сценическим опытом, вдумчивым, публикой любимым. В нее вложена острая мысль, сверкающая порой отличными оттенками. Ко всему прочему, в ней много неподдельного юмора. Все прочит успех, а между тем, принят “Монумент” так, что артисты даже на вызов не вышли.

Из исполнителей необходимо выделить г-жу Холмскую и г. Разумного, артиста с гибким, разносторонним талантом. По раз всегда выработанному трафарету играл г. Антимонов. Все остальные — на местах»²⁵⁷.

Рецензия на постановку «Монумента» в театре «Кривое зеркало» была опубликована в газете «Утро России» 27 февраля 1916 г.: «Идущая в первой серии спектаклей “Кривого Зеркала” пьеса Л. Андреева “Монумент”, названная автором “комедийкой”, представляет в сущности злую сатиру на косность и невежественность русской жизни»²⁵⁸.

Автор статьи подчеркивает в миниатюре «галерею “тоголевских типов”». Среди них и местный злобствующий отрицатель, недоумевающий, “почему именно Пушкину?”, и местный “барон”, и “губернаторша”, и остальные... “головотяпы” и “пошехонцы”. Весь ужас “комедийки” в том, что карикатура не сильно преувеличена»²⁵⁹.

Как и Боцяновский, рецензент «Утра России» выделяет «оторопь» государственных служащих как главную тему пьесы: «Но истинная трагикомедия коклюшинской обывательщины в ее забитости. Как поставить

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Зин. Л. [Львовский З.Д.]. «Кривое зеркало»: «Монумент» Л. Андреева, «Мужья и жены» Антимонova // Обозрение театров. 1916. 17 февр. (№ 3024). С. 12–13.

²⁵⁸ [Б. п.]. «Монумент» Л. Андреева // Утро России. 1916. 27 февр. (№ 58). С. 4.

²⁵⁹ Там же.

памятник на площади, чтобы не возникло никакой “политики” и не обидеть какого-либо ведомства — вот вопрос, тревожащий умы “коклюшинцев”»²⁶⁰.

В феврале 1916 г. «Кривое зеркало» ставит миниатюру во время гастролей в Москве в помещении Никитского театра (режиссер Н.Н. Евреинов)²⁶¹. Критический отзыв на гастроли публикует П. Делич: «Андреевский “Монумент”, которым открыта была программа вчерашнего спектакля в Никитском театре, — это снисходительная улыбка взрослого, ласковый смешок кабинетного ученого, случайно зашедшего в детскую; малые дети играют — нужно улыбнуться... Деткам весело — нужно поддержать их смех. Детям нужно показать свое лицо улыбающимся — не все же: букварь и “без сладкого”.

Андреевский “Монумент” — это рассказ ученого любознательному ребенку:

— У детей свой особенный язык, свои понятия, нужно говорить с ними их языком.

А потому:

— На земле мокро, потому что идет дождик...

О, не пускайте никогда ученых к детям:

Их улыбка вызывает у детей недоумение, их смех непонятен малышам, их детское “наречие” наводит на юные души тоску.

Андреев решил рассказать смешную сказку о том, как кто-то очень забавный в городе Коклюшине ставил памятник Пушкину.

В этой сказке был смех, но не искренний, была улыбка, но слишком деланная, была сатира, но слишком надуманная, а потому — тяжеловесная...

“Кривое зеркало” поставило пьесу в таком же “тоне”, как она написана:

Ломано, надуманно, тяжеловесно.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ [Б. н.]. Гастроль т-ра Кривое зеркало // Театр. 1916. (№ 1822) С. 19.

Также о постановке см.: В-ский Ал. «Кривое зеркало» // Утро России. 1916. 1 марта (№ 61). С. 5; С. Кривое зеркало // Театральная газета. 1916. 6 марта. (№ 10). С. 7; Рабинович И. Кривое зеркало // Речь. 1916. 1 окт. (№ 271). С. 4. Отдел: Театр и музыка.

Ничуть не постарались сделать улыбку веселей, снисходительный смешок ярче и естественней...»²⁶².

Не менее нелюбезный отзыв оставил Р.А. Менделевич: «С “Кривым зеркалом” произошла очень неприятная метаморфоза.

Оно... “потускнело”... <...>

“Кривое зеркало” привезло к нам “Монумент”.

Ах, зачем оно это сделало!

Леонид Андреев скушал что-то не свежее, и у него получилась скверная отрыжка, которая вылилась в форму “Монумента”.

Конечно, “великие” могут иногда и “пошалить”. Но это, ведь, так, для себя, в тишине и уюте своей интимной обстановки.

А когда такие “шалости” преподносят публике, — то ей, бедной, приходится только морщиться...

“Кривозеркальцы”, должно быть, сами поняли, что “Монумент” ничуть не смешон, а потому встали на ходули и призвали себе на помощь “шарж” и “крендель”.

Увы. Это не помогло. Публика к “Монументу” монументально-равнодушна»²⁶³.

«Серьезной комедией нравов»²⁶⁴ назвал миниатюру Н. Шебуев. Критик выделяет в «Монументе» галерею щедринских типов: «Тут целая галерея провинциальных типов, — ожили мертвые души Гоголя и как-то, извините за термин, ощеринились...

Да — словно Салтыков-Щедрин по Гоголю прошелся.

И поставлена пьеса в серьезных тонах, — без кривозеркальничанья.

Быт, как таковой.

Такой благообразно-елейно-отвратительно-почтенный тип, какой дает г. Урванцов, — не забывается.

²⁶² Делич П. В театре Кривое зеркало // Театр. 1916. 1 марта (№ 1823). С. 5.

²⁶³ Родя [Менделевич Р.А.]. Арабески // Театр. 1916. (№ 1826). С. 10–11.

²⁶⁴ Шебуев Н. Впечатления // Зритель. 1916. 6 окт. (№ 26) С. 4.

“Самый умный человек в городе” (г. Покровский) и его “муза” (г-жа Беляева) редкая парочка!

Г-жа Холмская очаровательна в своих сетованиях на свою голову, действительно никуда не годную.

Типичен и городской голова — г. Вехов.

С таким город Коклюшин не пропадет.

Маленький эпизод — постановка памятника Пушкину — отразил в себе всю многогранную жизнь славного города Коклюшина»²⁶⁵.

Первая публикация миниатюры — с подзаголовком «Комедийка в одном действии» — относится к январю 1917 г.²⁶⁶.

В феврале 1977 г. пьеса была поставлена Московским театром миниатюр (режиссер Р. Рудин)²⁶⁷.

В киноадаптации «Монумента» (1988 г., киностудии им. А. Довженко, режиссер — Николай Рашеев) комизм усиливается за счет смещения акцентов, частично переработанного текста (автор сценария — Александр Бородянский), местами ускоренной съемки (фильм начинается с того, как корреспондент Исполинов отбивается от бродячей собаки), а также выдвижения корреспондента Исполинова (М. Светин) в роль гостя-резонера, чья реплика «какое некультурное происшествие!» оттеняет провинциальное мещанство. Яркий комический образ создает Ее Превосходительство (Е. Васильева), тогда как городской голова, напротив, сыгран неубедительно. В диалогах педантируется идея, что выяснять значение Пушкина не требуется: достаточно того, что присутствующие «внесли по три рубля». Скульптор Фраков декларирует: «монумент должен были монументальным. Всё слишком грубое, слишком человеческое, обыденное и пошлое отпадают. И брюки, как вам будет угодно выразиться. Я хочу дать приличие, а не брюки». Убедителен образ нетрезвого Пиджакова (В. Авилов). В отличие от авторского текста, где предлагается обсадить памятник деревьями, в фильме

²⁶⁵ Там же. С. 5.

²⁶⁶ Андреев Л. Монумент: Комедийка в 1 д. // Ежемесячный журнал для всех. 1917. Январь (№ 1). С. 90–103.

²⁶⁷ СС 6 т. 5: 510.

принимается решение: «памятник не ставить. Жили без Пушкина — и дальше проживем», а постамент велют «засыпать курганом», и финал сообщает об открытии «исторического кургана в честь годовщины железнодорожного сообщения со столицей».

В письме А. Кугелю, написанном в день премьеры (13 февраля 1916 г.), Андреев отвечает на сетования критика: «Вы правы: следует дать другой конец. Очень недурно бы и появление тени Пушкина, я об этом думал, но как-то не захотелось выходить из плана реальности и быта» и обещает «дать хороший острый кончик» через «месяц-полтора»²⁶⁸.

Однако это намерение осталось незавершенным, Андреев успел создать только черновой вариант второго действия «Сон городского головы» (опубликован в журнале «Театральная жизнь», 1968, № 20). В черновом наброске Андреев прибегает к сновидческой ситуации как приему иронического обличения обывательского сознания. Городской голова Маслобойников подвергается во сне своего рода «экзамену» со стороны Пушкина, который проверяет его знание стихов и отношение к поэту. Начальная робость героя сменяется дерзостью по мере того, как он осознает себя хозяином сновидения, что позволяет ему отказать поэту в любви и признаться в равнодушии к его творчеству. Финал, где голова торжествующе прогоняет Пушкина, обнажает победу пошлого, самодовольного мещанского начала над подлинной культурой и памятью о ней. Данный эпизод, типологически схожий с замыслом неоконченной пьесы «Арабажин в Афинах», служит у Андреева средством символической дискредитации героя через столкновение с непререкаемым культурным авторитетом. (См. Приложение Б).

* * *

История создания неопубликованной одноактной миниатюры «Жекулин» рассмотрена М.В. Козьменко в статье «У истоков драматургии

²⁶⁸ Цит. по: Андреев Л. Сон городского головы: [Черновой (неокончен.) вариант второго действия пьесы «Монумент»] // Театральная жизнь. 1968. № 20 С. 26–28. Публ. и коммент. Л.Н. Афолина. С. 27.

Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека»²⁶⁹ (статья предваряет первую публикацию пьесы). Миниатюра была написана Андреевым 26 сентября 1902 года и сохранилась в его рабочей тетради (РГАЛИ, фонд 11). Пьеса не имеет авторского заглавия; исследователь дает ей условное название «Жекулин» — по имени главного персонажа.

М.В. Козьменко прослеживает эволюцию первых драматургических замыслов Андреева. Изначально, осенью 1901 года, писатель задумывал драму на сюжет рассказа «В темную даль», однако вскоре переключился на пьесу «Брат и сестра» (позднее названную «Закон и люди»). Эта большая драма, над которой Андреев работал с перерывами до декабря 1902 года, так и осталась незавершенной. Ее смысловой центр, по определению Ю.В. Бабичевой, — понятие закона: с одной стороны, закона как косной силы толпы, уничтожающей индивидуальность, с другой — как непостижимого биологического или рокового закона природы.

Именно между двумя редакциями пьесы «Закон и люди» (ранней, 1901 г., и поздней, 1902 г.) Андреев создает свою первую законченную драматическую вещь — трагикомическую одноактную пьесу «Жекулин». На первый взгляд, миниатюра представляет собой полуанекдотический «пустячок», написанный «для разгона руки». Однако М.В. Козьменко доказывает ее значимость в нескольких аспектах: это первый законченный драматургический опыт писателя, в котором уже проступают черты его зрелой драматургии; в миниатюре своеобразно преломились мучительные поиски разрешения коллизии «Закона и людей»; здесь отразились важные для Андреева образы и темы начала 1900-х годов.

Источником сюжета послужила газетная заметка, вклеенная Андреевым в ту же рабочую тетрадь. В заметке рассказывалось о 90-летней старухе Цепавой, дачевладелице, страдавшей душевным расстройством. Она не платила аренду, голодала, грозила всех застрелить; ее дача была продана с

²⁶⁹ Козьменко М.В. У истоков драматургии Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 4. С. 192–198.

аукциона, а во время торгов произошла паника из-за найденного револьвера. Андреев перерабатывает этот трагикомический казус: вместо старухи главным героем становится 70-летний отставной чиновник Жекулин, сохранивший черты «сумеречного сознания» (ночные кошмары, голоса), но главная мотивировка сопротивления героя — не патопсихологическая, а идейная. Как и нищепанский герой «Закона и людей», Жекулин не признает над собой силу подчиняющего всех Закона: «Разве теперь есть закон? Нет теперь закона. Разве есть такой закон, по которому можно образа лишить? Не признаю»²⁷⁰. Парадокс в том, что этот бунтарь сам в прошлом был обывателем: его уличили во взятках, он выгнал дочь за «либеральные» взгляды и, вероятно, свел в могилу жену.

За анекдотической фабулой (выселение «сыча» из ветхого дома под злорадное наблюдение толпы) М.В. Козьменко усматривает характерный для Андреева «экзистенциальный» метасюжет: противостояние человека и враждебного мироздания, Закона, который «лишает образа». Кульминация пьесы — паника, когда толпа, включая вооруженных городских, бежит от немощного старика, и в этот момент он возвышается над Законом, подобно герою «Рассказа о Сергее Петровиче» (хотя исследователь признает смелость проведенной параллели).

С драматургической точки зрения «Жекулин» интересен тем, что действие вынесено на открытый воздух (дворик дома), а не замкнуто в четырех стенах, как в «Заоне и людях». Андреев впервые активно использует массовые сцены, полилог, «голос толпы» — приемы, которые позже разовьются в пьесах «К звездам» и «Савва». Кроме того, в пьесе ощутим «орловский колорит» (диалектизмы вроде «вчерасть», «харбары», название улицы — Карачевская), что сближает ее с ранними рассказами Андреева.

Наконец, М.В. Козьменко отмечает интертекстуальные связи: фамилия второстепенного персонажа Мосягин позже будет использована в повести

²⁷⁰ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4(48). С. 196.

«Жизнь Василия Фивейского» для одного из центральных героев — Семена Мосягина, которого попытается воскресить отец Василий.

Действие миниатюры происходит летним утром на запущенном дворе ветхого дома. Трое стариков — хозяин усадьбы Иван Алексеевич Жекулин (бывший титулярный советник), Мосягин и Петенька — ведут неторопливые разговоры о старости, недомоганиях, детях. Жекулин одержим мыслью о несправедливости: его дом уже десять лет выставлен на продажу за долги, он отказывается признавать закон, по которому его могут лишить «образа» — жилья и чести. Он вспоминает, как его уволили со службы за взятки, как он выгнал дочь за непослушание, как его ошельмовали в церкви. Вскоре приходит толпа с судебным приставом и городовыми для выселения. Жекулин запирается, угрожает ружьем, кричит «Кровопийцы, искарियोты!»²⁷¹. После борьбы его силой уводят, а имущество выносят. Затем появляются плотники, которые начинают ломать дом под песни. Петенька и Мосягин безучастно наблюдают. Пьеса заканчивается звуками ударов и песней плотников.

* * *

Замысел Андреева создать сатирический опус — посвященный критику — относится к 1913 году (времени кульминации в создании «малой драматургии»). Как известно, отношения писателя с прессой в целом (и с критикой — как с ее наиболее интерактивным институтом в частности) были достаточно сложными²⁷². О чувствительности Андреева к критическим нападкам свидетельствует письмо его от 20 апреля 1911 года одному из редакторов «Русского богатства» А.В. Пешехонову: «<...> при наказании шпицрутенами или убиении посредством розги: каждый удар не может причинить даже мало-мальски серьезного вреда, а после известного количества ударов наступает, однако, смерть. От гиперестезии.

²⁷¹ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4(48). С. 197.

²⁷² См. например: Козьменко М.В. Введение // Леонид Николаевич Андреев: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Вып. 2а: Аннотированный каталог Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсинкского университета / Составитель М.В. Козьменко. С. 8–12.

В таком же приблизительно положении, как избиваемый шпицрутенами, нахожусь и я.

Уже три года меня травят немилосердно: стали в два ряда и бьют справа и слева. Вам, конечно, покажется это преувеличением, но я мог бы при надобности документальной ссылкой на сотни статей в правой и левой печати установить точные границы этой бессмысленной травли. И воистину нет пределов, перед которыми остановилось бы воображение инсинуаторов. Беззаботные сообщения о том, что я сошел с ума, обвинения в том, что я проигрываю в карты аванс, полученный мною для постройки дачи, сведения о моем корыстолюбии, ставшем аксиомою: в “Русском слове” на основании ложного слуха о том, что я хочу брать с театров 40 %, меня в серьезно негодующей статье называли ростовщиком. <...> И еще совсем недавно, в случае, где я именно жертвовал своими денежными интересами для справедливости, меня окрестили “коммерции художником, сутенером собственного таланта”. <...>

Твердо установлено, что я стремлюсь к саморекламе, к шуму. Моя корректность, не позволяющая мне быть грубым даже с недостойными людьми, одними эксплуатируется, другими ставится мне в преступление. <...>

Далее: твердо установлено, что я плагиатор. Если относительно “Анфисы” и “Тьмы” об этом говорило не больше десятка уличных газет (но в том числе и “Русские ведомости”, хотя и с обычною своею осторожностью), то касательно “Анатэмы” о плагиате кричала вся Россия <...>.

Было бы легкомысленной попыткой — пробовать исчерпать всю ту грязь, инсинуации, клеветы, которые составляют мою ежедневную пищу. И о том, что я пишу пьесы только для сборов (имея на одну разрешенную две запрещенных), и о моем многописательстве, и о том, что книги мои не идут

(“Русские ведомости”), и о том, что я оклеветал студентов, революционеров, народ, и о том, что смертью жены я пользовался для рекламы»²⁷³.

На первоначальном этапе замысла создать некую сценическую карикатуру писатель избирает своей мишенью не критика-хама из желтой или черносотенной печати, а критика-обывателя, условно соблюдающего приличия, отчего стремление нивелировать, принизить, усреднить интенции критикуемого оказывается замаскированным, но не менее чувствительным злом. Таковым оказывается Константин Иванович Арабажин. Он публиковал рецензии на театральные постановки и работы о театре в газете «Биржевые ведомости», журналах «Всемирный вестник», «Театр и искусство», в «Ежегоднике императорских театров». Вел активную преподавательско-просветительскую деятельность. Отношение литераторов к творчеству Арабажина нельзя назвать однозначным: критик пользовался репутацией «нещепетильного в вопросах лит. этики человека», в его рецензиях коллеги видели «зачатки вульгарно-социологического подхода к творчеству писателей»²⁷⁴. В 1913 году Арабажин был избран профессором кафедры русской литературы Гельсингфорсского университета, что вызвало иронический отклик в газете «Русское слово» (1913, 19 сент.). Автор заметки подчеркивает, что Арабажин не имел никакого отношения к академической школе и по сути оказывается самовыдвиженцем, получившим известность лишь благодаря чтению множества популистских лекций: «Правда, как недавно было объявлено в “арабажинской” прессе, им было прочитано “несколько сот” лекций чуть не во всех городах Российской империи, но, — увы! — ни один университет сей пространной империи не имел до сих пор счастья видеть и слышать в своих стенах “профессора” из “Биржевых Ведомостей”»²⁷⁵. Далее иронично отмечается обратная пропорциональность

²⁷³ Цит. по: Козьменко М.В. Творчество Леонида Андреева 1908–1910 гг. // Андреев Л.Н. ПСС. 23 т. 7. С. 555–556.

²⁷⁴ Конечный А.М. Арабажин Константин Иванович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / Редкол.: П.А. Николаев (гл. ред.) и др. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Сер. биогр. словарей: Русские писатели. 11–20 вв. Т. 1: А – Г. С. 100.

²⁷⁵ [Б. н.] Первый общеимперский профессор // Русское слово. 1913. 19 сент. (№ 216). С. 2.

количества написанных Арабажиным рецензий их качеству, поверхностность критических работ, а также отсутствие в них единой авторской линии, уникального видения: «Если бы собрать все “биржевые” фельетоны и всю бумагу, исписанную за многие годы г. Арабажиным, то его “исследования” пришлось бы измерять пудами, и понадобились бы, по крайней мере, две-три подводы, чтобы доставить всю эту литературу в комиссию жюри! В трудах этих г. Арабажин, правда, обнаруживает редкую многогранность, переливая, так сказать, всеми цветами, радуги»²⁷⁶.

Лейтмотивной идеей многочисленных лекций и многих рецензий Арабажина становится образ Андреева как автора, стремящегося «взорвать все человеческие ценности, все его идеалы, опрокинуть их, показать их несостоятельность», а также отрыв писателя от социальной идеи, мышление абстракциями²⁷⁷. По мнению Арабажина, все попытки Андреева, разрушителя и пессимиста, обратиться к «созиданию» обречены вследствие оторванности писателя от жизни²⁷⁸. Нередко Арабажин уклоняется и в более резкие комментарии, обвиняя Андреева в социальной неприспособленности, «приторной слащавости» стиля, психологической неубедительности образа героя²⁷⁹ и надуманности творчества: «Намерение и цель для него значительнее и ценнее жизни, были, правды...»²⁸⁰.

В 1910 году на основе этих лекций и статей Арабажин собирает и публикует книгу «Леонид Андреев. Итоги творчества». Формулировку названия — «итоги творчества» — Арабажин объясняет исчерпанностью творчества Андреева, малой вероятностью появления идейно и стилистически новых работ писателя.

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Б-ин М. Лекция К.И. Арабажина о Леониде Андрееве // Последние новости сезона. Харьков, 1910. 10–17 янв. (№ 117). С. 3.

²⁷⁸ Писарева Ю. Быть или не быть Андрееву // Варшавский дневник. 1910. 1 дек. (№ 332). С. 3; 2 дек. (№ 333). С. 2.

²⁷⁹ Арабажин К.И. «Сашка Жегулев»: Роман в 2-х частях Леонида Андреева // Южный край. Харьков, 1912. 6 янв. (№ 10536), утр. вып. С. 5–6.

²⁸⁰ Арабажин К. Стилизация: (Очерки) // Театр, музыка и спорт. 1913. № 3 (3 нояб.). С. 1–2; № 4 (10 нояб.). С. 3–6.

Автор подчеркивает быстрый взлет популярности Андреева, проводит аналогии между биографией писателя и его пьесой «Жизнь Человека». Нельзя обойти вниманием двойственность оценок, сквозящую в на первый взгляд восторженных словах Арабажина. Известностью Андреев обязан исключительно веянию моды, повернувшейся в его сторону, а также покровительству М. Горького, в тени которого вырос писатель. Арабажин указывает, что, помимо таланта, писателю, бесспорно, сопутствует удача, которая состоит в совпадении таланта и веяния эпохи: «<...> тысячи психологических нитей соединяют Андреева с читателем и дают им взаимный интерес друг к другу»²⁸¹. Герои Андреева мыслят примитивно, упрощая философские вопросы — как и всё русское общество. Отсюда популярность писателя: Андреев удачно вписывается в современное общество, переживающее «духовный распад», находящееся на распутье. Основная черта андреевского творчества — «чисто-русский обывательский пессимизм», обусловленный условиями жизни.

Героям Андреева свойственно тотальное ницшеанское одиночество, возникающее вследствие разобщенности человечества. В таких рассказах, как «Бездна», «В тумане» отсутствие бога и чуда становится результатом отсутствия единения с Другим, соприсутствия. Заикленность героев на себе становится визитной карточкой творчества Андреева: «Нервная и взволнованная душа современного художника бессильна отражать, неспособна к объективному созерцанию, “вынашиванию” образов; она может отражать только самое себя, говорить, кричать только о себе, думать свою думу, терзаться своими терзаниями»²⁸². Подобная разобщенность оборачивается «плохой спаянностью» художественных образов и философской идеи («Анатэма»). Идея для Андреева важнее образа: «У Андреева нет типов. У него только маски, через которые говорит к нам сам

²⁸¹ Арабажин К. Леонид Андреев: Итоги творчества. Литературно-критический этюд. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 5.

²⁸² Арабажин К. Леонид Андреев: Итоги творчества. Литературно-критический этюд. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 273.

автор. <...> Ни один образ Андреевского творчества не войдет в русскую литературу, как тип. В нее войдет сам Андреев со своими многочисленными масками, со своим театром Петрушки, в котором все время слышится один и тот же нервный, тревожный и несколько крикливый голос экзальтированного, взволнованного, мятущегося автора»²⁸³. По мнению Арабажина, в повести «Красный смех» «нагромождение ужасов» их количество обратно пропорционально производимому эффекту. Повесть написана «от ума», в ней отсутствуют личные впечатления не участвовавшего в войне автора. Герои произведений Андреева не способны найти истину, нащупать ответы на «проклятые» вопросы — и в этом Арабажин видит слабость работ писателя («Мысль», «Жизнь Василия Фивейского»). В «Большом шлеме» игрок гибнет раньше, чем узнает о своем выигрыше, жизнь героя обрывается в шаге от постижения истины: «Никогда не узнает истины! Какая-нибудь загородка непременно и всегда отделяет человека от истины»²⁸⁴.

Другая лейтмотивная идея книги — неоригинальность Андреева. Критик подчеркивает, что ранние рассказы писателя — не более чем вольный перевод, пересказ западноевропейской мысли, «эскизная» передача сложного рисунка, копирование полотен больших художников (имена не приводятся): «Здесь нет глубины, здесь нет действительно научных построений и строго философских концепций»²⁸⁵. Такой же оценке подвергается и драматургия писателя: «Когда Андреев зафиксировал какой-нибудь образ более внимательно и вдумчиво, у него получается очень тонкая и художественная миниатюра; но в ней не чувствуется нового, нет индивидуальной марки, нет самобытности рисунка и письма. Все навеяно другими писателями». Намек на вторичность творчества Андреева проступает и во фрагментах с положительной оценкой: «Нельзя не признать однако большого таланта Андреева в изображении отдельных сценок и эпизодических лиц. Если здесь

²⁸³ Там же. С. 272.

²⁸⁴ Арабажин К. Леонид Андреев: Итоги творчества. Литературно-критический этюд. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 11.

²⁸⁵ Там же. С. 6–7.

он и не создает нового, то творит все же не менее удачно и талантливо, чем Успенский, Горький, Чехов и даже Толстой»²⁸⁶.

В заключении критик сравнивает наследие писателя с образом большого прекрасного дома, стоящего на холме вдали от города и притягивающего внимание прохожих солнечными лучами, которые отражаются в стеклах окон. При приближении оказывается, что «в доме пусто, уныло и бегают крысы... И грустно глядит на закат обитатель дома, не веря новому восходу»²⁸⁷. Формулировка названия — «Итоги творчества» — раскрывается как плохо замаскированная ирония в адрес Андреева, сквозящая даже в «хвалебных» отрывках, как обесценивание всех художественных достижений писателя. Важно подчеркнуть поверхностную расплывчатость анализа произведений, многочисленные речевые штампы и «общие места», которые, как будет уточнено ниже, станут важными маркерами образа критика в задуманной «комедийке».

В письме М. Горькому (28 марта/10 апреля 1912 года) Андреев относит Арабажина к «уличной братии», вооружившейся против писателя²⁸⁸. В воспоминаниях брата писателя — Андрея замысел «едкой сатиры» относится к февралю или марту 1913 года: «Арабажин для Леонида — воплощенная бездарность. Один из тех, которые своим тусклым языком и плоскою мыслью низводят большое к мелкому»²⁸⁹. Леонид Андреев так описывал работу Арабажина: сразу после чтения очередной новой работы критик интервьюирует присутствующих, собирает мнения и затем (начиная «мягко и сладко: “Молодое симпатичное дарование N.N.”») создает «реферат», нечто срединное, бесцветное, угождающее всем сторонам полемик: «И поет Арабажин свою “серединную” песню, и слушают его “серединные” люди: никто не обижен, никто слишком не превознесен, так как всякие

²⁸⁶ Там же. С. 273–274.

²⁸⁷ Там же. С. 278.

²⁸⁸ Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. С. 332.

²⁸⁹ Андреев А. О Леониде Андрееве. // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 70–72.

ограничивающие “но” и “хотя” без конца пестрят в реферате “серединного” критика. И смел Арабажин только тогда, когда общие отзывы единодушны, — тогда Арабажин забегают временно дальше вперед, правда, с частой оглядкой: верно ли он идет?»²⁹⁰.

Первоначально сатира называлась «Арабажин в Греции» (см. Приложение В).

До нас дошли две версии начала пьесы, хранящиеся в РГАЛИ. В более ранней редакции буквально на ходу меняется имя заглавного героя: Арабажин замещается Зудотешиним. Скорее всего, «прототипом» нового персонажа пьесы с «говорящей фамилией» выступает герой фельетона О. Дымова «Дело Зудотешина» (Свободные мысли. 1908. 28 янв. (№ 38). С. 3), литератор, выпустивший в свет книгу с пустыми страницами. Возможно, эта замена вызвана сомнениями Андреева в корректности, «неодиозности» «сатиры на лицо» в начале XX века. Кроме того, источник сюжета дымовского фельетона о литературных нравах — книга с пустыми страницами — мог стать намеком на интеллектуальный статус арабажинских «Итогов творчества Леонида Андреева». Перемена имени меняет и характер героя, что вынуждает Андреева переписывать заново начало пьесы. Если *Арабажин* (ранняя версия) — пытается изображать литератора, опирающегося на классические образцы (Шекспир) и реалии современной культуры (Кугель, «Кривое зеркало») и в начале общения с жителями древних Афин ведет себя довольно робко, лишь постепенно наполняясь привычным самодовольством, то герой позднейшей версии (вероятно, отражая черты литературного прототипа из фельетона Дымова) — более раскован и даже нагловат с первых минут пребывания в древности; его суждения о литературе более размашисты (Фет — «крепостник»), культурный ориентир — Уэллс... При сопоставлении с пересказом первоначального замысла в дневнике Андрея Андреева (явно передающего устный монолог брата Леонида) и ранней версии — даже трех сохранившихся страничек второй редакции

²⁹⁰ Там же.

достаточно, чтобы понять, что новый вариант героя не совсем соответствует намеченной изначально фигуре боязливого «срединного» критика, обставляющего свои статьи бесконечными «но» и «хотя»...

Для обеих версий характерно использование излюбленных Андреевым элементов гротеска с включением абсурдинки. Пришельца из будущего окружают древние драматурги и философы, жившие в разные времена, анахронизмы усугубляются смешением локаций: в Афинах оказывается спартанский царь Агезилай, долго время воевавший с этой греческой областью... Подобная путаница несомненно должна была вызывать соответствующую реакцию у зрителя с гимназическим (классическим) образованием. Как отражение двойного слоя условности можно расценивать первоначальные реакции двух героев на перемещение во сне в Афины: Арабажину кажется, что он в театре «Кривое зеркало» и видимое им — театральное действие, розыгрыш, а менее утонченному Зудотешину — что он перемещен сюда посредством машины времени из романа Уэллса. Судя по пересказу сюжета братом Андреем, предусматривался и прием иронического «развоплощения условности»: в финале именно «снящийся» афинянин Сократ осознает, что Арабажин пребывает во сне, и, чтобы избавиться от докучного критика, отправляет его «спать дальше»...

Античные аксессуары оказываются важными для опусов «малой драматургии» — переключки древности и современности обыгрываются в «Прекрасных сабинянках» и «Коне в Сенате». Но сама попытка создать пьесу-карикатуру оказалась единственной и, видимо, чуждой природе андреевского театра. Если исключить сатирический настрой «Арабажина», то в какой-то степени комедию можно сопоставить с пьесой из разряда «большой драматургии» «Милые призраки» (1917), где сюжетом становится центральный эпизод из жизни молодого Достоевского — вступление его в

литературу, при этом на биографические реалии наплывают образы из произведений классика²⁹¹.

Идею расквитаться с институтом современной ему критики Андреев все-таки воплотит позже — в фельетоне «В защиту критики» (Биржевые ведомости. 1915. 17 дек. (№ 15275, утр. вып.). С. 2) — хотя он скорее не об Арабажине, а о Зудотешине — критике-хаме.

Наброски к пьесе были опубликованы нами* по машинописи²⁹², хранящейся в РГАЛИ (Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 1–9. Машинопись (отпуск) с авт. правкой).

* * *

Итак, сатирические миниатюры Леонида Андреева, несмотря на их кажущуюся легкость и фельетонность, вызывали полярные оценки критики, сталкивались с цензурными препятствиями различной степени жесткости, а их сценическая судьба зависела от режиссерской интерпретации; при этом в нереализованных замыслах («Сон городского головы», «Арабажин в Афинах») отчетливо проступает типологически сходный прием разоблачения героя через сновидческий экзамен-проверку его причастности к высокому культурному наследию.

Сравнение незавершенных замыслов «Сон городского головы» (второе действие к «Монументу») и «Арабажин в Афинах» выявляет типологическое сходство. В обоих случаях используется мотив сна, в котором герой сталкивается с великой фигурой прошлого (Пушкин, Сократ). Ситуация принимает форму экзамена-проверки знаний: Маслобойникова экзаменуют по стихам Пушкина, Арабажина — по трагедии Софокла. Оба героя не выдерживают испытания: Маслобойников признается, что не любит поэта; Арабажин произносит пустую речь из бесконечных «но» и «хотя». Такое построение дает автору возможность разоблачить героя, обнажить его

²⁹¹ Подробнее см.: Чуваков В. Комментарии к СС 6 т. 6: 610–611.

* Тухто М.Е. «Малая драматургия» Леонида Андреева: замысел «комедийки»-карикатуры // Литературный факт. 2026. № 1 (39). С. 8–26.

²⁹² Андреев Л.Н. Арабажин в Афинах. Полная невозможность в трех отдельных невозможностях // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 1–9.

невежество, лицемерие и неспособность к подлинному пониманию высокого. Мотив сна дает Андрееву возможность вывести героя за пределы обыденной реальности и подвергнуть его ироническому суду истории и культуры.

Реакция критики на сатирические миниатюры Л. Андреева оказалась полярной. Большинство рецензентов (А. Измайлов, С. Ноев, Д.П. Якушев, З. Гиппиус) оценивали пьесы как «пустенькие фельетоны», «нескучные фельетоны», лишенные художественной ценности, шаблонные и несценичные. Однако отдельные критики (А.К. Елачич, А. Кугель, В.Ф. Боцяновский, Н. Шебуев) видели в них острую, меткую сатиру на обывательскую психологию, чиновничью «оторопь» и лицемерный альтруизм, отмечая глубокую идею и наблюдательность автора.

Взаимодействие с цензурой было непростым и напрямую зависело от злободневности и остроты каждой миниатюры. Так, миниатюра «Кающийся» была «зарезана» цензурой, и автору пришлось заменить многозначительное «Лицо» на «Городничего», перенести действие в отдаленное прошлое, чтобы ослабить сатирический заряд. «Конь в сенате» первоначально запретили, и пьеса была переделана. «Монумент» допустили к постановке с исключениями.

Сценическая судьба миниатюр также оказалась неоднозначной. Многие рецензенты (в Вильне, Киеве, Таганроге) констатировали провал постановок из-за «несценичности», отсутствия движения и эффектов, «жидкой и жалкой» игры. Однако в театре «Кривое зеркало» под руководством Н.Н. Евреинова некоторые пьесы («Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки», «Монумент») получили талантливое сценическое воплощение, хотя сам Евреинов называл «Любовь к ближнему» «размазанным анекдотом» и прибегал к дополнительным режиссерским приемам для оживления действия.

Г.Н. Боева связывает причины сценического неуспеха постановок миниатюр Андреева с двумя основными факторами: во-первых, с режиссурой Н.Н. Евреинова, который не использовал заложенные в пьесах элементы эксцентрики, музыкальных интермедий, гротескной пластики и визуальных

трюков (например, пародийный марш сабинян под контаминированную мелодию «Марсельезы» и «Боже, царя храни»); во-вторых, с изменением зрительской аудитории театров миниатюр, которая к середине 1910-х годов ориентировалась на упрощенное, мелодраматическое зрелище и не была готова к восприятию острой социально-политической сатиры, сохранявшей связь с «серьезной» литературной традицией. Таким образом, неудача постановок объясняется не столько несценичностью самих текстов, сколько неадекватной режиссерской интерпретацией и сменой вкусов публики²⁹³.

Выводы к главе 1

Ключевой чертой драматургии Леонида Андреева является многообразие творческих парадигм. В пьесах драматурга органично переплетаются элементы традиционного (реалистического) театра («Дни нашей жизни», «Gaudeamus», «Младость»), неоромантизма («Океан»), экспрессионизма («Жизнь Человека», «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма»), «театра панпсихизма» («Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Собачий вальс», «Самсон в оковах»). Классификация пьес Андреева остается предметом научных дискуссий: исследователями предлагаются разные классификации пьес (например, деление на «неореалистический» и «панпсихологический» периоды), однако ни одна из классификаций не охватывает всё многообразие драматургии Андреева. Границы между направлениями в творчестве писателя подвижны: в одной пьесе нередко сочетаются черты разных художественных систем (например, пьеса «Не убий» написана на стыке традиций и новаторства, в пьесе «Савва» соединяются признаки традиционного театра и драмы идей). Для большинства пьес Андреева характерны постановка «вечных» вопросов о смысле жизни, смерти, свободе и предопределении; отражение философии пессимизма (влияние А. Шопенгауэра); мотив дисгармонии человеческого существования и неизбежности страдания.

²⁹³ Боева Г.Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 91–101.

В драматургии Андреев активно ищет новые способы сценического выражения: в экспрессионистских пьесах это — схематизм, гиперболизация, антитеза, отсутствие психологизма, патетика, звуковые и цветовые эффекты; в «театре панпсихизма» — акцент на внутреннем мире героя, доминирование «мысли» как движущей силы сюжета, размывание границ между реальностью и фантазией; в неоромантических произведениях — использование готической поэтики (мотивы тайны, преступления, сверхъестественного, мрачные пейзажи). Драматургия Леонида Андреева представляет собой сложный, многоплановый феномен, в котором сочетаются разнородные художественные методы, философская глубина и социальная острота, новаторские эксперименты с формой и традицией.

Анализируя творчество Андреева, нельзя не отметить неожиданность юмора в тотально пессимистическом мире писателя. В творчестве Андреева представлены различные модусы смешного: это мягкий, «диккенсовский» юмор («Баргамот и Гараська»); легкий абсурд («Исповедь умирающего»); бытовой, семейный юмор (письма к матери); бурсацкий, грубоватый комизм (письма к братьям); сатирическая ирония и гротеск (поздние фельетоны и рассказы); черный юмор и трагикомизм («Мои анекдоты»). В юмористических произведениях писателя прослеживается эволюция от добродушной, сочувственной иронии — к мрачному сарказму и гротеску; от реалистической зарисовки и чеховского «смеха сквозь слезы» — к карнавально-гротесковой эстетике; от мягкого пародирования и бытового юмора — к философски насыщенной сатире, ставящей под сомнение универсальные ценности. Смех у Андреева обнажает внутренние противоречия героя и автора, высвечивает пороки общества, двойственность интеллигентского сознания, абсурдность бюрократических и ритуальных практик, поднимает вопросы о природе добра и зла, о смысле ритуалов, о границах человеческого разума и морали.

Для поэтики юмористических произведений Андреева характерны гротеск (гипербола, контраст, искажение реальности, смешение сна и яви,

карикатурность), карнавальность (инверсия иерархии, маскарад, смешение сакрального и профанного, праздничная стихия, объединяющая всех в общем действе); парадокс как основа комического эффекта, эзопов язык и иносказание, ритмическая и синтаксическая игра (повторы, перечисления, нарочитая «торжественность» тона, контрастирующая с комическим содержанием), детализация (гоголевский прием отождествления вещи с ее владельцем). Андреев опирается на гоголевскую традицию (гротеск, карнавальность, сатирическая заостренность, вещная деталь), щедринскую линию (сатира на «мелочи жизни», эзопов язык, социальная острота), чеховский «смех сквозь слезы» (в ранних фельетонах и рассказах), европейский романтический гротеск (образ черта как трагического аутсайдера, мотив «потерянного рая»), наконец, средневековые фавлю и пародийные легенды (комический черт как носитель неофициальной точки зрения). Воплощению юмора Андреева свойственно жанровое своеобразие: это и частная переписка, и фельетон, и сатирический рассказ, и миниатюра-анекдот, и притча. Смеховой мир Андреева — это сложная, динамичная система, в которой комическое становится инструментом философского и социального анализа, а юмор — формой экзистенциального сопротивления абсурду бытия.

Бытование миниатюр Андреева в театральной среде начала XX века характеризовалось острым противоречием между сатирическим потенциалом текстов и реакцией зрительской аудитории, которая к середине 1910-х годов всё менее соответствовала интеллектуальному и политическому регистру андреевской драматургии. Анализ критических отзывов и режиссерских решений выявляет не столько имманентную несценичность миниатюр, сколько несовпадение эстетических ожиданий (как публики, так и постановщиков) с условной, пародийной и подчас философски насыщенной природой «комедиек». История сценического бытования миниатюр — показатель глубинной трансформации театральной культуры эпохи, в которой экспериментальные формы «большой» драматургии Андреева оказывались

более востребованными, нежели его камерные сатирические опыты, требовавшие от режиссуры и актеров особого языка гротеска и интеллектуальной игры.

В первой главе рассмотрены три взаимосвязанные группы контекстов, необходимые для адекватного анализа сатирических миниатюр Леонида Андреева: историко-литературный (смеховая культура Серебряного века, эстетика кабаре и поэтика «Сатирикона»), театральный (эволюция «большой» драматургии Андреева, его теоретические воззрения на театр) и творческий (ранний и поздний юмор писателя в эпистолярной и фельетонах). Эти контексты, как показано в главе, не являются внешним фоном, а выступают как генетическая и типологическая основа «комедиек» Андреева, определяя их проблематику, поэтику и жанровую природу.

Основные идеи главы могут быть сведены к следующим тезисам:

1. Кабаретная культура как ответ на кризис традиционного театра сформировала запрос на короткие, пародийные, синтетические формы, вовлекающие зрителя; театр «Кривое зеркало» и журнал «Сатирикон» закрепили эстетику «интеллигентного смеха», пародийной деконструкции штампов и онтологизации быта.

2. «Большая» драматургия Андреева (экспрессионизм, панпсихизм, неоромантизм) создала метафизический масштаб и трагедийную оптику, которые в 1910-е годы были уравновешены автором посредством парных сатирических миниатюр.

3. «Письма о театре» фиксируют теоретическое осознание Андреевым дихотомии «театр притворства vs театр правды (панпсихизм)», но одновременно содержат признание ценности игры и смеха как способа вернуть театру живую связь со зрителем — именно в малых формах этот баланс реализован наиболее адекватно.

4. Эпистолярный юмор и фельетоны (от бытовой иронии и бурсацкого озорства до сатирического гротеска и черного юмора) послужили лабораторией, в которой отрабатывались приемы, впоследствии

концентрированно воплотившиеся в миниатюрах: пародирование ритуалов, автоматизм персонажей, неэффективная коммуникация, слово-рефрен, гротескная телесность, карнавальная амбивалентность.

Таким образом, сатирические миниатюры Андреева не являются маргинальным или развлекательным феноменом, а составляют с «большой» драматургией диптих, реализуя принцип «иронического самоконтроля».

Понимание миниатюр требует одновременного учета: а) эстетики кабаре и журнальной сатиры; б) парадигмального многообразия «больших» драм Андреева (экспрессионизм, панпсихизм); в) эволюции смеховой стихии от ранних фельетонов к позднему гротеску.

Ключевые приемы миниатюр (неосуществленное действие, «диалог глухих», децентрализация положения персонажа, травестийное снижение) были апробированы в малой прозе и публицистике 1900–1910-х годов, что доказывает преемственность между фельетоном и драматической миниатюрой.

Соотношение контекстов выстраивается по принципу концентрических кругов: наиболее широкий — историко-культурный (кабаре, «Сатирикон», эстетика рубежа веков) — создает общую атмосферу и жанровый канон «малой формы», пародийности и синтеза искусств. Средний круг — собственно драматургическое творчество Андреева, его «большие» пьесы и теоретические манифесты — задает проблемно-тематические доминанты (вечные вопросы, кризис коммуникации, абсурд власти), которые снижаются и пародируются в миниатюрах. Внутренний круг — генезис смехового начала в письмах и фельетонах — поставляет конкретные стиливые приемы и интонации, оттачивая их в малой прозе перед переносом на сцену. Миниатюры Андреева находятся на перекрестье эпохальной смеховой культуры, авторской драматургической системы и личной «лаборатории» юмора, без учета которой их поэтика (автоматизм, рефрены, диалог глухих) может быть понята лишь поверхностно.

Подтверждению гипотезы о целостности «малой драматургии» как самостоятельной художественной системы, предвосхитившей такие явления сцены XX века, как драматургия абсурда и эпический театр Брехта и его последователей, посвящена вторая глава.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА САТИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР

Опираясь на рассмотренные ранее суждения Хализева, Жирмунского, Зингермана, Пави и других теоретиков драмы, важно выделить следующие категории, которые наиболее ярко раскрывают особенности поэтики сатирических миниатюр Леонида Андреева:

- гротеск — является общей категорией для пьес «большого» и «малого» формата и выражает «вид художественной образности, основанный на комическом, карикатурном, бурлескном и причудливом эффекте», воспринимаемый как «значимое искажение известной или признанной нормативной формы»²⁹⁴;
- конфликт — в теоретическом плане различаются «конфликты-казусы» (локальные, преходящие противоречия, разрешимые волей отдельных персонажей) и «субстанциальные конфликты» (устойчивые противоречия, укорененные в самом миропорядке)²⁹⁵; также важна оппозиция внешнего действия (основанного на динамике поступков и перипетиях) и внутреннего действия, которое «основано на динамике душевных движений и размышлений» и «не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его»²⁹⁶;
- система персонажей — в теории драмы данный аспект поэтики предполагает анализ способов организации действующих лиц, их взаимоотношений и функций в развитии конфликта. К числу ключевых проблем относятся вопросы о распределении «ролей» между персонажами, о соотношении индивидуального и типического в их обрисовке, а также о приемах создания характеров. В этом контексте значима «диалектика маски и подлинного лица»²⁹⁷, а также возможность типизации, при которой персонаж может выступать как носитель определенной социальной или психологической роли.

²⁹⁴ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 57.

²⁹⁵ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 133–134.

²⁹⁶ Там же. с. 149.

²⁹⁷ Там же. с. 69.

- хронотоп — пространственно-временная организация произведения, где время и пространство перестают быть нейтральным фоном и становятся активными участниками конфликта, выступая как «орудие сатирического разоблачения»;
- речевая организация произведения — в теории драмы при ее анализе выделяются такие значимые для анализа миниатюр Андреева аспекты, как типология диалога (в том числе «застывший», «быстрый», «разорванный», «каламбурный»), синтаксические приемы (парцелляция, анафора), а также речевые лейтмотивы. Данные средства могут служить для создания различных коммуникативных эффектов, включая эффект затрудненного или нарушенного общения.

§ 1. Неразрешимое противостояние: природа конфликта в сатирических миниатюрах Андреева

В сатирических миниатюрах Леонида Андреева внешняя комическая ситуация скрывает глубокий философский подтекст — критику обывательского равнодушия, лицемерия, бюрократизма и абсурда власти. Конфликт в «комедийках» имеет не локальный, а субстанциальный характер: он не разрешим волей отдельных персонажей и не сводится к частному казусу, а выступает неотъемлемой чертой дисгармоничного, абсурдного миропорядка, где формальные институты (закон, государство, критика, культурная память) оказываются враждебны или безразличны к человеку. В «Любви к ближнему» конфликт не столько разрешается, сколько сводится к бесконечному циклическому воспроизведению: толпа мгновенно переключается на новый аттракцион, а хозяин обещает повторить представление «в следующий раз»²⁹⁸. В «Упрямом попугае» каждый акт передачи птицы лишь воспроизводит исходную ситуацию, оставляя неразрешенным противоречие между желанием обладать экзотической вещью и невозможностью принять ее неподконтрольную природу. В

²⁹⁸ ПСС 23 т. 7: 124.

«Кающемся» конфликт не снимается, а вытесняется за пределы сцены: власть закона (давность) пресекает попытку купца добровольно понести наказание, не восстанавливая справедливости.

В каждой пьесе конфликт разворачивается одновременно в нескольких сферах. *Социальный* уровень выражается в противостоянии сословий, групп или индивида системе. В «Прекрасных сабинянках» сталкиваются два мужских сообщества — римляне и сабиняне, причем внутри каждого существуют внутренние противоречия: римляне не могут договориться об установлении отношений с женщинами, сабиняне подменяют решительные действия ритуалом марша «два шага вперед — шаг назад». В «Жекулине» одинокий старик противостоит судебному приставу, городовым и толпе, тогда как сочувствующие соседи принимают происходящее как неизбежность, апеллируя к тому же «закону».

Нравственный уровень обнажает подмену подлинных чувств видимостью. В «Любви к ближнему» противопоставлены декларируемое сострадание («трагедия», «любовь к ближнему») и реальное поведение персонажей, для которых страдание другого превращается в объект любопытства, пари и коммерческой выгоды. Истинную эмпатию проявляют только дети — мальчик, бросающий куртку, чтобы смягчить падение несчастного, в то время как взрослые поглощены имитацией переживаний.

Идейный уровень конфликта фиксирует столкновение архаических и новых ценностей. В «Чести (Старый граф)» сталкиваются архаичная родовая честь, основанная на гордости и непримиримости, и новый порядок, где честь оказывается товаром, а насилие — заурядным инструментом. В «Прекрасных сабинянках» противопоставлены патриархальная норма (право силы и закона) и стихийно складывающийся бытовой уклад, где женщины сами выбирают более сильного и удобного партнера.

Политический уровень доминирует в миниатюре «Конь в сенате»: Калигула, наделенный неограниченной властью, назначает коня сенатором, демонстрируя, что республиканские институты существуют лишь для

обслуживания его каприза. Сенаторы, формально обладающие законодательной властью, оказываются бессильны. В «Монументе» обсуждение того, куда повернуть памятник Пушкину спиной, превращается в поиск безопасной пространственной формулы, которая не будет истолкована как намек на острог, сумасшедший дом или свечной завод. В «Прекрасных сабинянках» *политический* подтекст проступает в высмеивании государственных институтов: известно, что пьеса создавалась Андреевым как пародия на партию кадетов²⁹⁹; юридические фолианты, профессора, зачитывающие законы, «адресный стол», астрологи и прочие детали снижают образ государственного правосудия.

Религиозный уровень задан в «Любви к ближнему» появлением пастора и Армии Спасения: институции не стремятся помочь, а лишь обслуживают иллюзию — пастор торопится отпустить грехи. В «Кающемся» акт покаяния мыслится купцом как христианское таинство (земные поклоны), тогда как в канцелярии он низводится до «чистейшего недоразумения», а отпущение грехов подменяется ссылкой на уголовный кодекс.

Бытовой уровень конфликта работает на снижение высокого пафоса. В «Монументе» постоянные упоминания о чае, деньгах, «лабазе» Маслобойникова, «брюках» Пушкина сводят культурное начинание к мещанским заботам. В «Коне в сенате» слухи об укорачивании тоги, жалобы на похмелье переносят высокую римскую историю в плоскость провинциальной повседневности. Снижение высокого за счет бытовых деталей проступает уже в ранних фельетонах Джеймса Линча. На этот и

²⁹⁹ «Сабиняне это “конституционные демократы” (“кадеты”), чьи жены не что иное, как свободы, которые мнятся “сабинянам” обретенными ими в 1905 году. Эти свободы похищены римскими солдатами, представляющими собой царское правительство (в России). Андреев беспощадно издевается над конституционными демократами, сиречь сабинянами, которые, стараясь отвоевать своих жен — то есть свои свободы, — отказываются использовать физическую силу как несовместимую с их достоинством и прибегают (как к единственному оружию) к документам, доказывающим законность их браков. Их motto — “два шага вперед” (в доказательство крепости — их воли) и “шаг назад” (в доказательство их оппортунизма)» (Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Редакт. А.И. Дейча и А.А. Кашиной-Евреиновой, публикац. Е.К. Малкиной-Дейч, вступит. ст. Л.С. Танюка, примеч. Е.Д. Уваровой. М.: Искусство, 1998. С. 239.)

второй античный сюжет безусловно повлияла «Всеобщая история, обработанная „Сатириконом“» (1911)³⁰⁰.

Внешний конфликт реализуется преимущественно как противостояние «персонаж — группа» (незнакомец и толпа в «Любви к ближнему», Жекулин и пристав с городовыми, Арабажин и афиняне) и «группа — группа» (римляне и сабиняне, сенаторы и преторианцы).

Внутренний конфликт ярко выражен в образах героев, раздираемых противоречиями, однако их рефлексия не приводит к преодолению кризиса. В «Чести» граф разрывается между гордостью за свой род и необходимостью унижаться перед императором и дочерью, но не переосмысливает своих ценностей, а лишь манипулирует ими, притворно плача. В «Жекулине» герой мечется между гордостью за прошлое (был «благодетелем», удостаивался внимания губернатора) и унижительным настоящим, между убежденностью в своей правоте и осознанием, что закон действует вопреки этой правоте. В «Кающемся» купец Краснобрюхов разрывается между страхом наказания и невыносимостью жизни с неискупленной виной. В «Арабажине в Афинах» критик пытается сохранить привычную самооценку, но, лишенный возможности «подготовиться», оказывается неспособен составить собственное суждение, и его речь, построенная на штампах («симпатичное дарование...»), обнажает пустоту профессиональной идентичности. В то же время многие персонажи (чиновник в «Кающемся», толпа в «Любви к ближнему») внутреннего конфликта не испытывают, действуя как «живые механизмы».

Разрешение конфликта происходит преимущественно на *объективном уровне*: внешняя сила (закон, император, полиция) пресекает попытку героя. В «Чести» власть императора вторгается в замок, карает убийцу и уничтожает пространство родовой гордости. В «Жекулине» судебный пристав и городовые физически выдворяют героя, а плотники приступают к

³⁰⁰ Подробный анализ данного произведения см.: Брызгалова Е.Н. Русская сатира и юмористика начала XX века: Учеб. пособие / Твер. гос. ун-т; Рецензенты: Н.Н. Янова, Н.Д. Михайлова, Н.В. Беляева. Тверь: ТвГУ: Золотая буква, 2002. С. 43–50.

слову дома. В «Прекрасных сабинянках» римляне, обладая реальной силой, оттесняют сабинян и оставляют женщин у себя.

Реже встречается *искусственный прием* разрешения конфликта (*deus ex machina*): так, в «Любви к ближнему» разоблачение обмана снимает ожидание катастрофы, но не приводит к восстановлению справедливости; в «Арабажине в Афинах» Сократ, разочарованный в госте, отправляет его «спать обратно», мгновенно возвращая всё на круги своя.

При этом разрешение конфликта не приносит катарсиса: конфликт либо *подавляется* («Кающийся», «Жекулин»), либо *замыкается в бесконечный цикл* («Любовь к ближнему», «Упрямый попугай»), либо *маскируется декоративным компромиссом* («Монумент» — предложение обсадить памятник деревьями).

В каждой миниатюре конфликт сочетает черты *реализма* (социальная сатира, бытовая конкретика, узнаваемые типы — провинциальная бюрократия в «Монументе», российская канцелярия в «Кающемся») и *символизма* (знаковое пространство: замок в «Чести» как символ ложной чести, пруд как символ бесславия; канцелярия в «Кающемся» как «фабрика на ходу», символ бездушного государства; попугай в «Упрямом попугае» как воплощение иррациональной правды).

При этом доминируют элементы, предвосхищающие *драматургию абсурда*: неэффективность коммуникации (крики незнакомца тонут в шуме в «Любви к ближнему»; сабиняне не могут вспомнить, зачем пришли; реплики чиновника обрываются в «Кающемся»); стереотипные рефлексy и ритуализированные жесты (рефрены «Кельнер!», «Ах, Боже мой!»; марш «два шага вперед — шаг назад»; сенаторы, путающие места); отсутствие развития действия и неразрешимость противоречия между сущностью человека и его существованием (ролью зрителя, потребителя, «живого механизма»). В «Упрямом попугае» герои не действуют, а лишь реагируют, их попытки вступить в диалог оборачиваются монологами; само слово

«Дуррак!» выступает автоматической развязкой любой попытки наладить контакт.

Названия пьес вступают в иронический диалог с сюжетом, обнажая подмену: декларируемое высокое понятие (заложенное в заглавии) на деле оказывается симулякром, товаром, зрелищем или поводом для унижения. Библейское заглавие «Любовь к ближнему» контрастирует с праздным любопытством и жестокостью толпы: нуждающийся в помощи «ближний» оказывается объектом зрелища, а этическая категория превращается в товар. Двойное заглавие «Честь (Старый граф)» фиксирует разрыв между идеалом и его носителем: именно старый граф оказывается главным разрушителем той чести, защитником которой себя мнит. В «Коне в сенате» пространственный оксюморон (животное в месте законодателей) становится формулой абсурда: спокойное поведение коня оказывается образцом для тех, кто должен был этим достоинством обладать.

Событийная канва миниатюр строится на пересечении *случайного* и *предопределенного*. Внешняя случайность (неправильная поза во сне в «Арабажине в Афинах», неожиданная реплика попугая, ложное неузнавание в «Чести») служит катализатором, но катастрофа или абсурдный исход закономерно вытекают из логики миропорядка. В «Чести» граф не планирует убийство, а действует спонтанно, но гибель предопределена гордыней и логикой ложной чести, не терпящей компромиссов. В «Прекрасных сабинянках» похищение происходит случайно («как кур из курятника»), но итог предопределен логикой силы: более активная и прагматичная группа вытесняет архаичную, ритуализированную. Андреев подчеркивает, что в мире, где всё становится товаром, даже «несчастный случай» утрачивает непредсказуемость и превращается в постановку («Любовь к ближнему»).

* * *

Конфликт в «Любви к ближнему» обнажает универсальное противоречие. Андреев моделирует ситуацию, в которой институты (церковь, пресса, полиция) и массовое сознание участвуют в производстве иллюзии, а

подлинное человеческое чувство сохраняется лишь у детей, которые активно вытесняются из «взрослого» пространства. Спектр смыслообразующих уровней (социальный, нравственный, религиозный, политический), сочетание реалистической сатиры с символистской многозначностью и элементами абсурда обнажают демистификацию буржуазной морали.

В миниатюре «Честь (Старый граф)» архаичные представления о чести вступают в неразрешимое противоречие с реальностью, а ритуалы и иерархии оказываются лишь прикрытием для гордыни и насилия. Драматург пародирует романтическую трагедию, используя ее атрибуты (замок, призрак, ночное свидание, роковое недоразумение) для создания иронической дистанции (об этом писали уже критики³⁰¹), но при этом сохраняет трагический пафос финала, который оборачивается тотальным уничтожением. Двойное заглавие, сочетание случайности и предначертанности, смешение романтических и реалистических приемов, а также элементы абсурда (сознательный отказ от узнавания) делают конфликт инструментом развенчания романтических иллюзий.

В «Прекрасных сабинянках» архаические представления о чести, законе и долге сталкиваются с прагматикой выживания и адаптации. Андреев пародирует героический миф, используя приемы реалистического бытописания и элементы абсурда, чтобы показать, что в мире, где сила оказывается единственным аргументом, а ритуалы подменяют действие, подлинной носительницей «истории» становится повседневная жизнь, а не официальные институты. Заглавие, система персонажей и исторический контекст работают на раскрытие этой идеи, превращая пьесу в острую сатиру на любые формы ритуализированного бессилия.

Конфликт в «Кающемся» оказывается укоренен в самой природе бюрократического миропорядка, где моральное усилие человека оказывается

³⁰¹ «По сюжету и романтическому настроению, которым обвеена эта короткая пьеса, ее можно было бы назвать “инсценированной балладой”. <...> От пьесы веяло бы острой балладной жутью, если бы порой за словами действующих лиц не чувствовалась лукавая усмешка пародии». ([Б. п.]. «Старый граф» Л. Андреева // Уфимский вестник. 1912. 4 февр. (№ 28). С. 5.)

ненужным, а формальный закон служит не защитой, но механизмом, отчуждающим личность от ее собственного нравственного опыта.

Миниатюра «Упрямый попугай» выстраивается на *субстанциальном* конфликте, укорененном в самой структуре повседневности, где внешний лоск и статус («колер») не могут замаскировать фундаментальную неустранимость «дурака» в каждом, кто стремится выглядеть иначе. Повторяющийся цикл передачи птицы от одного владельца к другому превращает конфликт из локального казуса в универсальную закономерность, характерную для абсурдистской модели мира.

Конфликт в «Коне в сенате» раскрывает природу авторитарной власти, где ритуалы республики превращаются в фарс, а человеческое достоинство оказывается уделом одиночек, обреченных на поражение. Андреев создает модель политического устройства, где случайность каприза становится закономерностью системы, а пространство власти, призванное быть местом мудрости, превращается в стойло, где единственный, кто сохраняет достоинство, — это конь, не ведающий о той комедии, в которой ему отведена роль.

В «Монументе» конфликт представляет собой противоречие, которое заключается в самой природе провинциальной культурной жизни, где высокое неизбежно редуцируется к мещанским заботам о «брюках», «приличиях» и политической лояльности. Андреев создает модель общества, где даже память о национальном гении становится предметом торга, сплетен и страха (что подчеркивалось критиками³⁰²), а единственный, кто пытается говорить о подлинном (художники), оказывается изгнанным. Выходом из тупика становится не решение, а его декоративная имитация — деревья, которые должны скрыть то, что не должно быть увидено. Финал с зажженными свечами и криками «Урра!» фиксирует торжество пустого

³⁰² «Но истинная трагикомедия коклюшинской обывательщины в ее забитости. Как поставить памятник на площади, чтобы не возникло никакой “политики” и не обидеть какого-либо ведомства — вот вопрос, тревожащий умы “коклюшинцев”» ([Б. п.]. «Монумент» Л. Андреева // Утро России. 1916. 27 февр. (№ 58). С. 4.).

ритуала над подлинным содержанием. Отсюда реминисценции щедринской³⁰³ и гоголевской³⁰⁴ сатиры в критических отзывах на постановку миниатюры. Похожее пародирование официальных ритуалов встречается в поздних фельетонах Андреева («Смерть Гулливера»)

По своей художественной природе конфликт в «Жекулине» тяготеет к *реализму* (социальная конкретика, узнаваемые бытовые детали, диалектизмы в речи персонажей) с отчетливыми элементами *символизма*. Дом героя выступает символом утраченного космоса, «образ» — символом человеческого достоинства, а «закон» — враждебной, безличной силы, которая неотменима, но и не воспринимается героем как справедливая. Пьеса демонстрирует коммуникативную несостоятельность: Жекулин говорит о законе, Мосягин твердит «по закону», пристав оперирует юридическими терминами, но диалог не складывается; жест с ружьем без курка обнажает абсурдность сопротивления; рефрены («по закону», «дом мой») функционируют как механические повторы, лишённые смыслового развития. В «Жекулине» конфликт коренится в самом устройстве миропорядка, где формальный закон не столько защищает человека, сколько служит орудием его вытеснения, лишая права голоса. В этой ранней пьесе уже просматриваются характерные для зрелого Андреева приемы: массовые сцены с полилогом, бытовая конкретика, переходящая в символическое обобщение, и изображение человеческого одиночества перед лицом неодолимой, безликой силы.

В «Арабажине в Афинах» конфликт обнажает антиномию, коренящуюся в фундаменте институционализированной критики начала XX века, которая, по мысли Андреева, подменяет подлинное понимание

³⁰³ «Давно писал Щедрин своего Глумова, давно он опубликовал свои правила поведения на улицах, предписывавшие при прохождении мимо памятников изображать восторг или, в худшем случае, задумчивость, но — увы! — не многое изменилось еще в наших нравах» (*Анчар* [Боцяновский В.Ф.]. Оторопь // Биржевые ведомости. 1916. 14 февр. (№ 15385). Веч. вып. С. 4. Отдел: У рампы.)

³⁰⁴ Так, автор критического отзыва в газете «Утро России» подчеркивает в миниатюре «галерею “гоголевских типов”». Среди них и местный злобствующий отрицатель, недоумевающий, “почему именно Пушкину?”, и местный “барон”, и “губернаторша”, и остальные... “головотяпы” и “пошехонцы”. Весь ужас “комедийки” в том, что карикатура не сильно преувеличена» ([Б. н.]. «Монумент» Л. Андреева // Утро России. 1916. 27 февр. (№ 58). С. 4.).

искусства техникой «серединных» оценок, угождающих публике и избегающих риска. В неопубликованной пьесе драматург намеревался развенчать эту практику, прибегнув к гротескному путешествию во времени и столкновению современного литературного быта с вневременным авторитетом античной культуры. Даже оставшись в набросках, этот замысел фиксирует важную линию «малой драматургии» Андреева — сатиру на тех, кто, не будучи способен к творчеству, присваивает себе право судить о нем, прикрываясь штампами и коллективным мнением.

* * *

Проведенный анализ конфликта в миниатюрах Леонида Андреева дает основание сформулировать ряд общих закономерностей, характеризующих «малую драматургию» писателя.

1. *Тип конфликта.* Во всех миниатюрах конфликт имеет не локальный, а *субстанциальный* характер: он не разрешим волей отдельных персонажей и не сводится к частному казусу, а выступает как черта самого миропорядка — дисгармоничного, абсурдизированного, где формальные институты (закон, государство, критика, культурная память) оказываются враждебны или безразличны к человеческому существу.

2. *Смыслообразующие уровни конфликта.* В каждой пьесе конфликт разворачивается одновременно в нескольких сферах: *социальной* (противостояние сословий, групп, индивида и системы), *нравственной* (подмена подлинных чувств видимостью), *идейной* (столкновение архаических и новых ценностей), *политической* (пародия на власть и бюрократию) и *бытовой* (снижение высокого пафоса деталями повседневности). Многомерность дополняется *религиозным, семейным и культурно-историческим* планами.

3. *Внешнее* противостояние (персонаж — группа, группа — группа) почти всегда дополняется *внутренним* раздвоением героя. Наиболее показательны это разделение в «Чести» (положение графа между гордостью и унижением) и «Жекулине» (между прошлым достоинством и настоящей

нището). В обоих случаях герои сокрушаются об утраченном богатстве, известности и «образе», но их рефлексия не приводит к преодолению конфликта, что лишь обнажает их неспособность к подлинному изменению.

4. *Разрешение* конфликта происходит преимущественно на *объективном* уровне (внешняя сила — закон, император, полиция — пресекает попытку героя), реже встречается *искусственный* прием (*deus ex machina*, как в «Арабажине в Афинах»). При этом разрешение не приносит катарсиса: конфликт не снимается, а либо подавляется («Кающийся», «Жекулин»), либо замыкается в бесконечный цикл («Любовь к ближнему», «Упрямый попугай»), либо маскируется декоративным компромиссом («Монумент»).

5. *Художественный синтез*. В каждой миниатюре конфликт сочетает черты *реализма* (социальная сатира, бытовая конкретика) и *символизма* (знаковое пространство, мотивы призрака, тени, сна). При этом доминируют элементы, предвосхищающие *драматургию абсурда*: неэффективность коммуникации, стереотипные рефлексии персонажей, ритуализированные жесты, отсутствие развития действия и неразрешимость противоречия между сущностью человека и его существованием.

6. *Названия* пьес (от абстрактных «Честь», «Монумент» до конкретных «Арабажин в Афинах») вступают в иронический диалог с сюжетом, обнажая подмену: декларируемое высокое понятие оказывается товаром, симулякром или поводом для унижения. Двойное заглавие «Честь (Старый граф)» фиксирует разрыв между идеалом и его носителем.

7. *Событийная канва* миниатюр строится на пересечении *случайного* и *предопределенного*. Внешняя случайность (неправильная поза во сне, неожиданное слово попугая, ложное узнавание) служит катализатором, но сама катастрофа или абсурдный исход закономерно вытекают из логики миропорядка, где сила, формальный закон или коммерческий интерес всегда побеждают подлинное чувство.

Конфликт в «малой драматургии» Андреева представляет собой универсальную модель столкновения человека с дегуманизированной средой. Писатель последовательно развенчивает романтические, правовые, семейные и культурные иллюзии, показывая, что любые попытки отстаивать достоинство, честь, любовь или память о поэте обречены либо на подавление, либо на превращение в фарс. Носителями подлинного начала оказываются дети («Любовь к ближнему»), животные («Конь в сенате», «Упрямый попугай») или маргиналы-одиночки («Жекулин»), но и они вытесняются из «взрослого» пространства. Этот вывод подтверждается параллелью между «Честью» и «Жекулиным»: оба героя — старый граф и отставной чиновник — оплакивают утраченное величие и «образ», но их сопротивление системе не только безуспешно, но и само разоблачается как часть той же ложной иерархии. Андреевская «комедийка» превращается в трагикомический этюд о тотальном отчуждении, где время, пространство и конфликт служат единой цели — демистификации буржуазной морали и авторитарного миропорядка.

§ 2. «Живые механизмы» и социальные маски: децентрализация положения персонажа в малой драматургии Андреева

В «Любви к ближнему» Андреев, следуя за Чеховым³⁰⁵, отказывается от традиционного «единодержавия главного героя». Центральный персонаж — незнакомец на скале — оказывается не двигателем интриги, а пассивным объектом наблюдения, «нанятым страдальцем», чья функция сводится к провокации реакции толпы. Истинным «героем» пьесы становится сама толпа — гетерогенная, полифоничная, лишенная единого центра. Эта особенность не раз подчеркивалась критиками³⁰⁶. Примечательно, что контекст кабаре подразумевает активное вовлечение зрителя, отсутствие

³⁰⁵ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 89.

³⁰⁶ См., например: «Что поражает в пьесе, так это единство жизни, чисто стадное настроение, которое царит все время в толпе собравшихся посмотреть, как будет падать человек». ([Б. н.] «Любовь к ближнему»: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. 12 нояб. (№ 274). С. 2.)

Или: «В пьесе нет главных действующих лиц — живет толпа; и безмолвный вертлявый мальчишка, что на посылках у корреспондента (г-жа Яроцкая), столь же значителен, как и невидимый человек наверху». (П.Ю. Хроника. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 47 (20 нояб.). С. 900).

рампы и разрушение четвертой стены³⁰⁷, что коррелирует с толпой как действующим лицом. Система персонажей в миниатюре децентрализована: действующие лица распределены по нескольким уровням, ни один из которых не доминирует над остальными.

Персонажи обозначены по социально-ролевому принципу (полицейский, корреспондент, пастор, хозяин), что приближает их к типажам, а не к индивидуумам. При этом каждый из них наделен яркими, почти гротескными чертами (воинственная дама с коллекцией катастроф, толстый турист с детьми и т.д.), что роднит пьесу Андреева с традицией щедринской сатирической галереи³⁰⁸, где за собирательным образом угадывается социальный феномен. Характеры проработаны неглубоко: Андреев создает лишь «опорные точки» — несколько речевых или поведенческих штрихов, достаточных для узнавания типа, но не для психологической индивидуализации (на это обращали внимание критики в отзывах на постановки миниатюр³⁰⁹).

Опираясь на типологии европейского театрального амплуа, в «Любви к ближнему» можно выделить *комика* (хозяин), *комическую старуху* (воинственная дама), *актеров на выходные роли* (итальянцы, Армия Спасения, рекламщик) и т.д. Поступки персонажей часто не соответствуют их сюжетным ролям, что создает комический эффект — например, полицейский, призванный охранять порядок, заботливо готовит место для падения, а пастор торгуется с Армией Спасения за душу несчастного на скале.

Психологическая мотивировка поступков в пьесе сведена к минимуму. Перемены настроения (например, переход толпы от восторга к негодованию после разоблачения) происходят мгновенно и не вытекают из внутреннего

³⁰⁷ Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х гг. // Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003. С. 203.

³⁰⁸ «Салтыков-Щедрин, прекрасно знавший все пружины провинциальной службы по опыту собственной жизни, занят прежде всего крупными сатирическими обобщениями, позволяющими уловить общегосударственный, общероссийский масштаб явления, поэтому в щедринском мире вопросы не ставятся в деталях» (Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: МГУ, 1988. С. 150)

³⁰⁹ «Это талант и умение Л. Андреева в двух-трех штрихах схватить квинтэссенцию мещанства, ее интернациональные черты». ([Б. п.] «Любовь к ближнему»: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. 12 нояб. (№ 274). С. 2.).

развития персонажей. Андреев использует прием чеховской перипетии как перемены настроения³¹⁰, но доводит его до автоматизма: реплики-рефрены («Ах, Боже мой! А мужа нет!», «Кельнер!»³¹¹) функционируют как механические реакции на внешний импульс. Внутреннего действия, в чеховском смысле (динамики душевных движений и размышлений), здесь нет; внешнее действие — суета, беготня, споры — не создает и не разрешает конфликта, а лишь демонстрирует его устойчивость. Зло в пьесе персонифицировано в фигуре Хозяина, но оно не активно-злодейское, а скорее безразлично-коммерческое; пастор и корреспондент действуют не по злему умыслу, а по инерции профессиональных штампов.

Поведение воинственной дамы, толстого туриста, корреспондента, хозяина может быть рассмотрено как шутовство по И.А. Есаулову³¹² (теория подробнее рассмотрена ниже): их действия демонстрируют карнавальную профанацию высокого, это игра в маски. Однако, в отличие от традиций западноевропейского шутовства, смех лишь разоблачает духовную пустоту героев «Любви к ближнему». Споры, перебранки, дурачества (например, стычки из-за места) отсылают к бахтинской карнавальной эстетике, но без положительного пафоса: здесь нет сложности «радостного демонизма», есть лишь пустота.

Телесность героев подчеркнута: незнакомец жалуется на поясницу, его вес («шесть пудов») важен для расчета падения; воинственная дама достает мятные лепешки и нашатырь; толстый турист потеет, дети жалуются на голод и сны о гарсонах. Тело здесь — неместилище души, а физиологический механизм, подчиненный рефлексам. В «Любви к ближнему» нет имен

³¹⁰ «Классический пример истинно чеховской перипетии — знаменитый эпизод из второго действия “Вишневого сада”, когда в поле, в тишине летнего дня неожиданно раздается отдаленный звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. За мгновение до этого действующие лица были в бодром приподнятом настроении, а тут — внезапно вздрогнула Раневская, у Ани на глазах появились слезы, Фире заговорил о несчастье, все сникли, загрустили, заторопились домой. Что-то промелькнуло, едва заметное, какое-то дуновение пронеслось в воздухе, и вот уже одно мгновение сменилось другим, совсем по-иному окрашенным». (Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 94)

³¹¹ ПСС 23 т. 7: 612.

³¹² Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе // Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.

собственных, сохраняются только функции или описательные обозначения (воинственная дама, толстый турист), что подчеркивает типичность и взаимозаменяемость, усиливая экспрессионистскую «стилизацию».

Ремарки в пьесе не только фиксируют действия, но и создают пародийный контраст (в начале: «Шумно и весело» — на фоне готовящейся катастрофы). Жестово-эмоциональные ремарки (неистово барабанит, кричит протяжно, в нос) подчеркивают гротескность происходящего; паузные ремарки (многоочия) создают иллюзию спонтанности; речевые интонационные (таинственно, свирепо, ядовито) усиливают комизм, подчеркивая расхождение между истинным отношением персонажей к происходящему с их словами. Литературный, не-театральный характер пьесе придает оптика автора, описывающего персонажей гораздо ближе и подробнее, чем их мог бы разглядеть зритель из зала: так, бродячая труппа итальянских певцов и музыкантов описана в мельчайших деталях: автор отмечает «глупо-мечтательные глаза» толстого тенора и закатанные глаза («так, что видны одни только белки») тощей девицы³¹³. Во многом элементы комизма проступают именно в *тексте* пьесы: в юмористических ремарках, пояснениях автора («какой-то субъект настойчиво пытается ввязать черепаховую гребенку, которая на самом деле не черепаховая»³¹⁴), что неизбежно исчезает в инсценировке. Несценичность миниатюры отмечалась критиками уже после спектакля в Городском театре Вильны 26 ноября 1908 г.³¹⁵, после киевской постановки в 1909 г.³¹⁶; о несценичности пьесы не раз писал А. Кугель³¹⁷.

³¹³ ПСС 23 т. 7: 112.

³¹⁴ Там же: 107.

³¹⁵ «<...> пьеска эта не для сцены. Являясь злой сатирой на чувство любви к ближнему, как его понимает и осуществляет на деле наше мещанско-буржуазное общество, пьеска, вследствие избытка сценической утрировки, теряет остроту своих сатирических стрел, местами смахивая на балаган. Для сцены же у пьесы нет решительно никаких ни эффектов, ни движения, ни смены картин». (В.И. // Виленский вестник. 1908. 28 нояб. (№ 1640). С. 4.)

³¹⁶ «Пустячок г. Андреева читается с интересом, но для сценического воспроизведения он безусловно не годится» (Я. Театр Соловцова: («Любовь к ближнему» Леонида Андреева) <...> // Киевские вести. 1909. 5 янв. (№ 5)).

³¹⁷ «Пьеса Л. Андреева написана несколько лет назад и едва ли предназначалась для сцены. Она блестяща по остроумию, по меткости и дерзости сатиры. Но так как автор не очень имел в виду сцену, то он не написал

Категория комического в пьесе строится на фундаментальном несоответствии (*inkongruenz*)³¹⁸ между ожидаемой трагедией и балаганом, между декларируемой любовью к ближнему и реальным поведением толпы. Антиидеальное (безразличие, жестокость, коммерция) претендует на роль идеального (сострадание, помощь), и это несоответствие высмеивается. Смех здесь — не добрый и не карнавальнй, а сатирический, близкий к щедринской традиции; объект насмешки в пьесе — не отдельные пороки, а сама природа человека, превращающая высокие чувства в товар.

Итак, уже в «Любви к ближнему», первой из миниатюр, система персонажей отражает общие принципы «малой драматургии» Андреева: децентрализация³¹⁹, типизация, гротескная телесность, отсутствие психологизма, преобладание внешнего действия над внутренним, шутовство как форма поведения и сатирическое несоответствие как основа комического. Андреев не столько создает характеры, сколько конструирует социальные маски, чья функция — обнажить механизм подмены подлинного чувства его симулякром. Персонажи Андреева — не «ангелы и злодеи», а равноправные участники коллективного фарса, где каждый, включая пастора и полицейского, оказывается соучастником обмана. Способность к непосредственному действию сохраняют только дети (мальчик с курткой), но

ролей в истинном, техническом значении слова. Это и есть минус пьесы. Без ролей пьеса то же, что повозка без колес» (*Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1911. № 47 (20 нояб.). С. 914.).

³¹⁸ «В свое время А. Шопенгауэр ввел понятие *inkongruenz* («несоответствие») как основы комического — несоответствия между представлением об объекте и реальной вещью. В действительности такие несоответствия чрезвычайно разнообразны (их называют также противоречиями): несоответствия формы содержанию, цели — средствам, нового — старому, подлинного — иллюзорному и т.д. Иными словами, жизнь открывает самые различные варианты противостояния идеального представления о сущности предмета и его конкретике. Понятно, что не всякое такое несоответствие (противоречие) носит комический характер». (*Позняк С.А.* Комизм реальной действительности (к вопросу о природе комического в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // *Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. VI. Минск: РИВШ, 2009. С. 128–145.*

³¹⁹ Понятие «децентрализация» здесь и далее является рабочим термином, призванным зафиксировать отказ Л.Н. Андреева от традиционного для классической драмы индивидуализированного героя как смыслового и композиционного центра. Опираясь на наблюдения Б.И. Зингермана о специфике «новой драмы», где персонажи оказываются «лицом к лицу с враждебной действительностью», важно показать, что в сатирических миниатюрах этот принцип доведен до крайности, что выражается в замещении психологического характера гротескной социальной маской или «живым механизмом». Данный прием позволяет автору строить действие не вокруг волевого акта отдельного лица, а вокруг инерции среды, толпы или абсурдной ситуации, что находит отражение в типологии персонажных систем (от монодраматической до полифонической). Предложенная дефиниция не тождественна постмодернистскому пониманию децентрации субъекта и используется исключительно для описания поэтологических закономерностей малой драматургии Андреева.

они вытеснены на периферию. Финал с рекламным плакатом «Я был лысым»³²⁰ окончательно утверждает: в мире, где всё продается, человек перестает быть личностью и становится функцией — зрителя, покупателя, «живого механизма».

В драме-пародии «Честь» Андреев выстраивает систему персонажей центростремительно. Главный герой — старый граф: именно его гордыня, ложное понимание чести и трагикомическое упрямство определяют развитие действия, становятся пружиной катастрофы. При этом фигуры Эльзы, Генриха, Астольфа и Вальдемара создают полифонический фон, оттеняющий образ графа.

Количество персонажей минимально: в пьесе действуют семь поименованных героев (граф, Эльза, Генрих, Астольф, Вальдемар, две группы баронов) и несколько безликих слуг. Андреев сочетает абстрактные (бароны, слуги) и конкретные образы. Граф наделен яркими индивидуальными чертами: гордость, скупость, склонность к театральным жестам, цинизм. Эльза — традиционный романтический тип (томная, чуткая, предчувствующая беду героиня), но ее монологи о переживаниях и «призраке» пародийно снижены. Генрих — условный «благородный жених», чья речь изобилует штампами («моя невеста», «завтрашнее солнце»). Астольф — слуга-двойник графа, чья покорность и готовность солгать делают его соучастником преступления. Характеры проработаны неравномерно: образ графа воссоздан подробно, с внутренними противоречиями; Эльза — набросками (чувствительность, страх); Генрих — почти карикатурно (его рассказ о «коне с двенадцатью ногами» пародирует романтическую гиперболу). Андреев дает «опорные точки», а не развернутые портреты, что сближает его с чеховской поэтикой «незаметной неполноты»³²¹.

³²⁰ ПСС 23 т. 7: 123.

³²¹ «Толстовский принцип кажущейся полноты описания заменен у него <Чехова — М.Т.> принципом незаметной неполноты. Мы вообще не находим у него развернутого и подробного описания внешности героя. Вместо этого лишь опорные точки — они не слиты с целостным портретом, как у Толстого, но

В пьесе выделяются такие амплуа европейского театра, как *трагик* (граф, пытающийся играть роль «благородного отца», но срывающийся в фарс), *инженю* (Эльза), *любовник* (Генрих), *резонер* (Вальдемар, произносящий финальный приговор), *актер на выходные роли* (Астольф). Несовпадение поступков и ролей становится основой пародийного снижения: граф, который должен быть защитником рода, сам его губит; Астольф, верный слуга, становится орудием убийства.

Психологическая мотивировка поступков в пьесе сложна и неоднозначна. Граф действует под влиянием гордости, унижения (бедность, зависимость от императора) и необъяснимых, темных начал подсознания. Его мгновенные смены настроения (от гнева к притворной мольбе на коленях, от циничного смеха к фальшивым слезам) демонстрируют не психологическую глубину, а вздорный характер. Эльза переживает внутреннюю коллизию между любовью и дочерним долгом, которая разрешается смертью героини. Внутреннее действие (по В.Е. Хализеву³²²) у графа отсутствует: он не рефлексировал, не меняется, а лишь манипулирует. Эльза предпринимает попытку осмыслить происходящее, но ее внутренние монологи («Бедный отец, как он страдает!»³²³) наивны и не ведут к прозрению. Внешнее действие (спор, свидание, убийство, арест) движется к катастрофе, но конфликт остается устойчивым: это столкновение архаичной чести с реальностью, которое не может быть разрешено волей отдельных лиц.

заменяют собой детальное описание. Толстовский портрет Анны на балу включает великое множество подробностей: черное платье, венецианский гипюр, гирлянда анютиных глазок на голове и на черной ленте пояса, кружева, полные плечи и грудь, точеная крепкая шея, нитка жемчуга, колечки черных — курчавых волос. У Чехова портрет строится на одной, двух деталях. Это даже не столько подробности, сколько толчки к читательскому воображению» (*Паперный З.С.* Стрелка искусства: о Чехове. М.: Современник, 1986. С. 74).

³²² «С помощью внутреннего действия (будь то дискуссия в духе Ибсена или изменчивость эмоциональных состояний, присущая, например, чеховским героям) воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, субстанциальные. Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное. Оно обнаруживает устойчивую, неподвижную коллизию и воплощает идею исторической детерминированности человеческих судеб. Внутреннее действие выявляет меру духовной стойкости и самостоятельности героя, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто персонифицированному злу» (*Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 149).

³²³ СС 6 т. 5: 396.

Зло в пьесе неоднозначно и персонифицировано для графа в образе императора (за сценой), для остальных персонажей — в образе самого графа, который сознательно отказывается признать герцога и приказывает убить «проходимца». Однако зло не абсолютно: граф одновременно жалок, смешон и трагичен. В пьесе Андреевым показан момент, в котором сосредоточилась вся целостность жизни героев: ночь ожидания жениха, свидание, подглядывание, убийство — кульминация затянувшегося конфликта.

Характер графа не меняется к концу пьесы: герой остается гордым, нераскаявшимся, его последний жест — указание на пруд — не раскаяние, а констатация. Эльза же, напротив, прозревает в момент смерти, называя Генриха «призраком с горячими губами»³²⁴ и принимая гибель как воссоединение. Однако ее прозрение мгновенно и не ведет к действию. Генрих действует, но гибнет из-за чужой ошибки.

Андреевым затрагивается тема бунта «последнего в роду великих», который восстает против императорской власти, но бунт графа оборачивается самоуничтожением. Вопрос об элементах юродства в «Чести» требует более подробного рассмотрения работ И.А. Есаулова и В.В. Иванова³²⁵. Есаулов разграничивает юродство (христианский подвиг добровольного самоуничтожения, мнимого безумия «Христа ради») и шутовство (карнавальная стихия, осмеяние норм, игровое переодевание), подчеркивая, что «шутовство соотносится с inferнальной сферой греха, тогда как юродство как бы “помнит” о своем родстве со святостью»³²⁶. Юродивый, по Есаулову, «отвергает и профанирует отнюдь не все, но именно земную иерархию и вообще земной миропорядок»³²⁷, тогда как шут — фигура, вписанная в иерархию и пользующаяся привилегией фамильярности. Поведение графа тяготеет к шутовству: заглавный герой притворно плачет,

³²⁴ СС 6 т. 5: 402.

³²⁵ Иванов В.В. Достоевский и народная культура (юродство, скоморошество, балаган): автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). Ленинград, 1990. 14 с.

³²⁶ Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе // Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 159.

³²⁷ Там же. С. 160.

становится на колени перед дочерью, называя себя «нищим графом», издевается над ней («в покорности собачьей»³²⁸). Его поведение — это добровольное самоуничижение ради манипуляции; игра в унижение, за которой стоит гордыня.

Активными героями выступают граф (действует, отдает приказы) и Генрих (приезжает, говорит, уходит). Пассивным — Эльза (ждет, плачет, умирает). При этом активность графа нерезультативна: он теряет дочь, замок, свободу. Физическое начало, телесность героев описаны через действия и минимальна: граф «тяжело встает», Эльза «падает», Астольф идет «согнувшись».

Имена персонажей подчеркивают романтический характер пьесы. Имя *Астольф* этимологически восходит к имени лангобардского короля Айстульфа: это литературный персонаж французского и итальянского средневекового эпоса, паладин Карла Великого, двоюродный брат Роланда и Ринальда. Фигурирует в рыцарских поэмах Луиджи Пульчи, Маттео Боярдо и Лодовико Ариосто; наиболее известен по эпизоду полета на Луну в «Неистовом Роланде». Имя Генрих германского происхождения, имя Эльза носит яркую романтическую окраску. Своенравный характер графа подчеркивается в обращениях героя к дочери, которую он называет то «графиня», то «Эльза», чередуя дистанцию и близость. Убийство Генриха происходит за кадром, что усиливает роль свидетельства (роль Астольфа как ненадежного рассказчика) и воображения зрителя.

Одной из центральных становится тема маски. Генрих надевает плащ оруженосца, чтобы его не узнали, что приводит к трагической ошибке: маска становится не средством защиты, а причиной гибели героя. Граф и Астольф сознательно отказываются узнавать герцога, «надевая» маску слепоты (именно осознанное, не случайное убийство подчеркивается критиками³²⁹). В

³²⁸ СС 6 т. 5: 395.

³²⁹ Так, по словам И. Тавридова, образ старого графа лишен противоречивости, подан как отрицательный персонаж, который нарочно погубил Генриха, притворившись, что принял жениха своей дочери за другого: «“Старый граф” Л. Андреева, вещь более серьезная. Это — сказка, написанная со свойственной Л. Андрееву

финале граф сбрасывает маску, указывая на пруд. Важен в пьесе и мотив двойничества: Астольф «похож на своего господина», выступает как его «тень»; Генрих называет себя «призраком» — это иронически обыгранная отсылка к романтической традиции. Классический для готического и романтического театра прием неузнавания наполняется пародийным смыслом: герцога убивают не враги, а те, кто должен был его приветствовать.

Важную роль в пьесе играет система ремарок. Жестово-эмоциональные ремарки (плачет, смеется) нередко противоречат словам героев (граф «притворно плачет»). Литературно-повествовательные ремарки в начале (звуки отдаленной музыки, весенняя звездная ночь) создают романтический антураж, который затем разрушается. Ремарка «поднимается по ступеням» ключевая: граф всегда стремится вверх, но его власть иллюзорна.

Категория комического в «Чести» выстроена на противоречии между декларируемой честью и реальными поступками, между высоким стилем и низменными мотивами, между ожиданием трагедии и фарсовой развязкой. Граф, который должен быть «благородным отцом», ведет себя как скупой и подлый убийца. Романтические атрибуты (замок, призрак, ночное свидание) соседствуют с бытовыми деталями (граф считает деньги, экономит смолу). Графу свойственны автоматизм и косность: герой повторяет одни и те же жесты (бессмысленная команда «поднять мосты!»³³⁰), его поведение ритуализировано. Образы персонажей лишены однозначной модальности: граф и зол, и жалок; Эльза и наивна, и трогательна; Астольф и верен, и преступен.

Миниатюре свойственна разноплановость сюжета: любовная линия переплетается с социальной (граф — император) и философской (честь — бесчестье). Расстановка действующих лиц произведена по парному

силою и сочностью о том, как старый, обнищавший, непреклонный граф, руководимый чувством дьявольской гордости, разбил счастье своей дочери. Присланного императором жениха он приказал схватить и бросить в пруд, сделав вид, что принимает за оскорбителя его чести человека, под видом которого жених прежде, чем должен был явиться, проник в замок». (*Тавридов II (?)*. Харьковские письма // *Театр и искусство*, 1912, № 20 (13 мая). С. 422–423).

³³⁰ СС 6 т. 5: 392.

принципу: граф — Астольф (господин и слуга, два старика), Эльза — Генрих (любовники), Вальдемар — бароны герцога (антагонисты баронов графа). При этом отношения героев строятся на несовпадениях: граф не понимает Эльзу, Эльза не видит истинного лица отца, Генрих не знает о засаде.

Психологизм в пьесе реализован через внешние проявления (слезы, смех, паузы), а не через внутренние монологи. Внутренний монолог Эльзы («Бедный отец, как он страдает!»³³¹) лишен интимности.

Система персонажей «Чести» сочетает черты романтической драмы (условность, символика, пафос) и реалистической сатиры (бытовые детали, ирония). Андреев создает трагикомическую галерею типов, где главный герой — старый граф — оказывается одновременно и носителем архаичного кодекса чести, и его разрушителем. Пьеса демонстрирует отказ от деления на ангелов и злодеев, а также преодоление границ между главными и второстепенными персонажами (слово Астольфа играет решающую роль). Через призму комического несоответствия и театральности масок Андреев развенчивает романтический миф о чести, превращая его в фарс, который, однако, завершается настоящей трагедией — смертью Эльзы и уничтожением замка.

В «Прекрасных сабинянках» центральная фигура, вокруг которой выстраивалось бы действие, отсутствует: Андреев создает полифоническую, децентрализованную систему, где с одинаковой значимостью представлены три группы — римляне, сабинянки и сабиняне. Каждая из этих групп имеет своих «лидеров» (Сципион, Клеопатра, Анк Марций), но ни один из них не доминирует над другими. Драматический конфликт разворачивается между коллективными субъектами; Андреев, подобно Щедрину, создает галерею социальных типов, где индивидуальное отступает перед типическим.

Количество действующих лиц велико; Андреев сочетает абстрактные, обобщенные образы (профессора, читающие законы «вне времени и пространства») с конкретными, яркими типажам: эмоциональная Клеопатра,

³³¹ СС 6 т. 5: 396.

прагматичная Прозерпина, томная Вероника, восторженный Павел-Эмилий, ригористичный Анк Марций. Характеры проработаны неглубоко, но поданы выразительно: каждая фигура очерчена несколькими штрихами — это манера речи, устойчивая реакция (Клеопатра плачет и манипулирует, Вероника «стыдится», Прозерпина рассуждает здраво). Комический эффект создается несовпадением поступков и ролей: Анк Марций, который должен быть вождем, не способен принять решение и в финале уходит ни с чем; Павел-Эмилий, мнивший себя «счастливецem», оказывается насильно «похищенным» Вероникой.

Психологическая мотивировка поступков в миниатюре минимальна и нередко пародийна. Перемены настроения героев мгновенны и немотивированны (Клеопатра от гнева переходит к кокетству, затем к слезам). Андреев доводит чеховскую «перипетию как перемену настроения»³³² до гротеска. Внутреннее действие в миниатюре почти отсутствует: герои не рефлексируют, не меняются. Исключение — монолог Прозерпины о «самом сильном», где она пытается перевести конфликт из юридической плоскости в экзистенциальную, однако ее призыв не находит отклика. Внешнее действие (похищение, переговоры, марш, юридический диспут) насыщено, но не создает и не разрешает конфликта, а лишь демонстрирует его устойчивость. Конфликт укоренен в самих основах миропорядка: это столкновение архаического закона (сабиняне) с грубой силой (римляне) и жизненной гибкостью (сабинянки). Зло в пьесе рассредоточено: однозначная оценка происходящего отсутствует; для сабинян зло персонифицировано в образе «раскаивающегося похитителя» (анонимного доносчика), для сабинянок зло заключается скорее в образах их мужей; зло изображается в самой логике осмеиваемых социальных институтов.

В миниатюре подчеркнута телесность: женщины «визжат, царапаются», римляне ощупывают носы, жалуются на испарину, толстый римлянин хохочет от щекотки под мышками; Вероника «худая», Прозерпина «спокойная

³³² Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 94.

и положительная». Многочисленные обращения: «душечка», «милый», «глупый» — фамильярны, что снижает пафос.

Ремарки преимущественно литературно-повествовательны («До последней степени мрачная картина», «Очень возможно, что идет дождь... но очень возможно, что всё это только кажется»³³³): автор подчеркивает условность изображаемой картины, иронизирует над зрительским ожиданием. Система ремарок разнообразна: жестово-эмоциональные (ядовитый смех, восторженно), речево-интонационные (скромно, гордо), паузные (многоточия), мизансценические (уходят в горы, опускаются на корточки). Служебные ремарки (смеются, плачут) маркируют массовые сцены. Ремарки не только выполняют служебную функцию, но и становятся самостоятельным средством создания трагикомического эффекта: повествовательные ремарки («До последней степени мрачная картина», «Очень возможно, что идет дождь... но очень возможно, что всё это только кажется»³³⁴) подчеркивают условность сценического действия и иронично обыгрывают зрительские ожидания, а контраст между речевой интонацией персонажа и ремаркой (например, реплика Клеопатры о верности мужу сопровождается ремаркой «ядовито») разрушает пафос и обнажает комическую подоплеку серьезных, на первый взгляд, деклараций.

Комический эффект возникает за счет антитезы высокого (античный миф, юридические фолианты, патриотический пафос) и низкого (бытовые ссоры, гимнастика, носовые платки, «Прозерпиночка — ау!)). Не-идеальное (трусость, нерешительность, цинизм) выступает под маской идеального (закон, честь, любовь), что подчеркивает комизм в миниатюре. Эволюция комического разворачивается от пародирования героического мифа к сатире на бюрократическое правосознание. Карнавальная стихия (брань, перебранка, «белый флаг» как тряпка, «абордаж») соседствует с сардонической усмешкой автора над человеческой глупостью.

³³³ СС 6 т. 5: 415.

³³⁴ Там же.

Система персонажей «Прекрасных сабинянок» представляет собой децентрализованную, коллективную структуру, где каждый герой — функция определенного социально-психологического типа. Андреев, следуя за Щедриным, создает галерею собирательных образов, отказываясь, как и в «Любви к ближнему», от деления на «ангелов и злодеев». Принцип разноплановости сюжета (любовная, юридическая, военная, бытовая линии) и децентрализация образов (отсутствие главного героя) позволяют автору создать сатирическую панораму общества, где все участники — и римляне, и сабиняне, и женщины — оказываются в равной степени комичны и жалки. Парный принцип расстановки действующих лиц (римляне — сабиняне, Клеопатра — Анк Марций, Сципион — Прозерпина) подчеркивает несовпадения и обреченность на взаимное непонимание: никто не достигает желаемого, все остаются при своих иллюзиях. Финал — закольцованное движение («два шага вперед — шаг назад») — превращает миниатюру в пародию на исторический прогресс, где герои не меняются, а лишь перераспределяются по пространству. Пьеса выстроена на гротескной типизации и комическом эффекте несоответствия.

В миниатюре «Кающийся» Андреев выстраивает бинарную оппозицию двух равноправных героев: купца Краснобрюхова и чиновника. Каждый из героев становится носителем своего типа времени (морально-религиозного и бюрократически-секулярного), их противостояние не предполагает иерархии. Третья группа — «живые механизмы» (Гавриленко, Петрученко, Сидоренко, Ющенко, Василенко) — выполняет служебную функцию, подчеркивая безличность системы.

Количество действующих лиц минимально (два центральных, пять эпизодических), но Андреев создает иллюзию многолюдности через телефонные голоса, упоминания о толпе на площади и корзинах с уликами. Драматург сочетает абстрактные и конкретные образы: чиновник обозначен по функции («лицо со служебным положением»), в то время как купец наделен предельно конкретными приметами — имя, отчество, фамилия

(«Краснобрюхов»), возраст («старик»), внешность («толстый, здоровый, рыжебородый»), род занятий («овощью торгуем»), семейное положение (жена, дети). Парадокс заключается в том, что абстрактный чиновник оказывается более органичным в своей суетливой реакции, чем купец в своем покаянном надрыве.

Характеры проработаны неравномерно, но не в пользу глубины, а в пользу гротескной выразительности. Образ купца описан через набор повторяющихся жестов и лексических формул («каюсь», «вяжите», «брейте»), чиновник — через чередование раздражения, бюрократического равнодушия и внезапных вспышек «светскости». Андреев снова создает галерею социальных масок. Главным источником комизма становится несовпадение поступков и ролей: купец хочет быть преступником, но закон его таковым не признает; чиновник должен вершить правосудие, а вместо этого торгуется о чае и вывесках.

Психологическая мотивировка поступков почти отсутствует. Перемены настроения мгновенны и не вытекают из внутреннего развития. Купец переходит от плача к крику, от коленопреклонения к угрозам жаловаться министру; его поведение доведено до иронического гротеска: душевные движения имитируются, но не имеют подлинной глубины. Внутреннее действие в миниатюре отсутствует: герои не размышляют, не меняются, а лишь демонстрируют устойчивую коллизию (совесть — закон). Внешнее действие (приход, исповедь, сопротивление, вынос) не разрешает конфликта, а лишь подтверждает невозможность его преодоления. Зло, носителем которого в экспозиции выступает купец, оказывается персонифицированным в образе чиновника, однако это не активное злодейство, а бездушные механизмы.

В поведении купца явственно проступают элементы юродства и шутовства: падения на колени, земные поклоны, требования «брить голову» и «надеть кандалы» — это юродское самоуничтожение, добровольное принятие страдания «ради Христа» (кающийся упоминает «Владимирку», каторгу).

Однако в отличие от классического юродивого, купец не прозревает и не обличает мир — его юродство пародийно, поскольку адресовано не Богу, а чиновнику, и отвергается последним. Поведение чиновника же приближено к шутовскому: он фамильярен, насмешлив, переходит на «ты», обсуждает вывески и чай, тем самым профанируя высокий акт покаяния. Гавриленко и «живые механизмы» выступают как шуты по Бахтину: их речь («орамши», «охолодамши») представляет собой карнавальное снижение.

Купец внешне активен (он пришел, кричит, валяется на полу, сопротивляется выносу), но его активность нерезультативна: герою не удастся добиться наказания. Чиновник пассивен (сидит, говорит по телефону, пьет чай), но именно его бездействие оказывается решающим — он отказывает в каторге. Отсюда парадокс «активного пассивного» и «пассивного активного». Андреев подчеркивает телесность героев: купец «вспотел», «тяжело встает», «бьет себя в грудь», «упирается», «густо вздыхает», его «волоком выносят» — и использует говорящие фамилии: Краснобрюхов (намек на купеческий достаток или плотское начало). Обращения «ваше благородие», «милый», «чудак» подчеркивают резкие смены дистанции.

Тема маленького человека представлена в миниатюре перевернуто: кающийся — не маленький, но уважаемый купец первой гильдии, однако оказывается «маленьким» перед лицом закона: его совесть не имеет значения.

Психологизм в миниатюре строится не на внутренних монологах (здесь они пародийны: купец слишком много говорит о своих страданиях), а на контрасте между словом и телесным началом. Купец говорит о тяжелых «мучениях», но контраст между его страданиями и здоровым, толстым телом кающегося рождает комический эффект. Раздражение внешне спокойного чиновника выдают короткие реплики и отрывистые приказы.

Система ремарок разнообразна и функциональна: жестово-эмоциональные (громко плача, яростно, угрюмо) контрастируют с содержанием речи (купец плачет, но его требования абсурдны); ремарки

физического состояния (вспотевшего, охрип, тяжело вставая) подчеркивают телесное начало, усиливая гротеск. Служебные ремарки (становится на колени, кланяется в землю) маркируют ритуал, который тут же нарушается.

Комическое начало в «Кающемся» выстраивается на противоречии между высоким (покаяние, каторга, совесть) и низким (корзины, вывески, холодный чай в финале). Автор подчеркивает автоматизм и косность объекта комического: чиновник механически повторяет «не давать!», «встать!», купец — «вяжите!», «брейте!». Здесь нельзя не вспомнить миниатюры сатириконцев, для которых характерны статичность персонажа при ярком речевом портрете, открытый комизм и анекдотическая ситуация³³⁵.

Эволюция комического в пьесе движется от гротескной ситуации (человек требует наказания и получает отказ) к горькому осознанию: закон и совесть несовместимы, их диалог невозможен. Принцип разноплановости сюжета (телефонный разговор о преступлении, исповедь о старом убийстве, юридическая консультация) порождает эффект децентрализации: единая линия отсутствует, есть лишь столкновение дискурсов.

Система персонажей «Кающегося» представляет собой бинарную структуру с двумя равноценными антагонистами (купец и чиновник). Андреев отказывается от психологической глубины в пользу гротескной типизации. Персонажи не меняются, не прозревают, их характер статичен, а конфликт — субстанциональный. Финал с холодным чаем и умершим раненым окончательно утверждает отсутствие в этом мире совести и неспособность закона к действию.

В «символической поэме» «Упрямый попугай» Андреев отказывается от главного героя, создавая циклическую структуру, где центральное место занимает птица. Попугай выступает «вечным двигателем» сюжета, вокруг которого вращаются сменяющие друг друга владельцы. Люди здесь

³³⁵ Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Тверь, 2005. С. 30.

взаимозаменяемы, их индивидуальные черты стираются перед лицом упрямой истины.

Автор сочетает абстрактные и конкретные образы: «Некто» (обозначение по неопределенности) соседствует с Тимофеевым (конкретная фамилия, род занятий), Гавриловым (имя и фамилия), Менделем (имя, этнический маркер). Однако конкретность обманчива: персонажи лишены психологической глубины, они — не более чем социальные маски (аристократ, делец, торговец-еврей).

Характеры проработаны минимально, переданы одной-двумя чертами. Некто — суетливый, озабоченный «колером» и статусом, легко впадает в истерику. Тимофеев — прагматичный, но беспомощный перед птицей, склонен к перекладыванию ответственности. Гаврилов — циничный, предлагает радикальные решения (свернуть попугая голову), но сам легко выходит из себя. Мендель — торгаш, у которого «всё как следует», но его речь изобилует шутками-издевками («почему не кишок?»³³⁶).

Несовпадение поступков героев с их ролями — ключевой комический прием — обнажается при взаимодействиях персонажей с попугаем: Некто стремится быть эстетом, но его попугай повторяет слово «Дуррак!»; Тимофеев хочет быть удачливым перекупщиком, но не может сбыть товар; Мендель пытается быть рациональным торговцем, но впадает в ярость. Действия героев (кормление сахаром, битье прутиком, накрывание платком) не приводят к цели: попугай не меняется.

Внутреннее действие отсутствует: персонажи не рефлексируют, не меняются, их конфликт с попугаем устойчив и неподвижен. Внешнее действие (покупка, продажа, попытки наказать) не разрешает конфликта, а лишь закликивает его. Зло в миниатюре не персонифицировано, а абстрактно и воплощено в самом механизме бессмысленного, неискоренимого

³³⁶ СС 6 т. 5: 442.

повторения слова «Дуррак!». Попугай становится катализатором³³⁷ — его автоматическая, не поддающаяся коррекции реплика заражает всех окружающих взаимной агрессией, разрушает коммуникацию и сводит на нет любые попытки извлечь пользу или наслаждение из красоты (колера) птицы. Прием неэффективной коммуникации имел место в поздних фельетонах Андреева (в частности, в рассказе «Ослы» певец не может найти общий язык с осликами). Внешняя активность персонажей нерезультативна: поведение попугая не меняется. Внешняя пассивность попугая, напротив, оказывается активной: слово «Дуррак!» вынуждает героев бегать, кричать, платить деньги. В описании героев подчеркнута телесность: Некто «вспотел», Тимофеев «вытирает пот», Гаврилов «орет», Мендель «бегаёт», «стаканы лопаются» от крика.

Психологизм в миниатюре выстраивается на контрасте между словом и делом: Некто говорит о «трагедии» и «импрессионизме», однако его главная забота — уберечь слух генерала от слова «Дуррак!»; Тимофеев рассуждает о «героях» и «красавцах», но готов удавить птицу; Мендель торгуется о «кишках» и «саженях», но покупает попугая, которого не хочет.

Комизм в «Упрямом попугае» заключается в несоответствии между ожиданием (попугай должен говорить приятные слова) и реальностью (он говорит: «Дуррак!»), между статусом владельца и поведением птицы, между усилиями людей и неизменностью результата: антиидеальное (грубое слово) здесь претендует на роль идеального (культурная беседа).

Система персонажей «Упрямого попугая» является циклической структурой, где люди — взаимозаменяемые функции, а попугай — единственная константа. Персонажи не меняются, не прозревают, их характер статичен, а конфликт неразрешим. Финал с плачущей женой и кричащим Менделем окончательно утверждает: в этом мире человек обречен вечно выслушивать правду о себе, которую не может изменить.

³³⁷ Уже в отзывах на ранние постановки пьесы именно попугай, твердящий слово «Дуррак!», назван главным действующим лицом: «В этом слове начало и конец всей пьесы» ([Б. н.]. «Попугай»: Новая пьеса Л. Андреева // Театр и жизнь. 1913. 4 нояб. (№ 180). С. 6–7.).

В водевиле «Конь в сенате» система персонажей выстроена полифонично. Главный герой — не Калигула (диктующий волю) и не конь (находящийся в центре события), а Сенат как коллективный персонаж. Андреев создает галерею собирательных образов римских сенаторов, льстецов, шпионов, где индивидуальное подчинено типическому. Среди сенаторов выделяется лишь трагическая фигура Марцелла, чьей речью и арестом оканчивается миниатюра.

Количество действующих лиц велико; Андреев сочетает абстрактные, обобщенные образы (полусенаторы — шпионы, «живые механизмы» подслушивания) с конкретными, сатирически заостренными фигурами (глухой сенатор, пьяный Калигула, «круглый, как шар» Менений, Тит, перечисляющий злодеяния императора, и т.д.). Характеры проработаны пунктирно: вместо развернутых портретов автор дает лишь опорные точки (Марк хрипит и жалуется на похмелье, Агриппа наивно протестует, Марцелл бледнеет и медленно удаляется). Как и в проанализированных выше миниатюрах, здесь комический эффект возникает в результате несовпадения поступков персонажей с их ролями: консулы, от которых ожидается соблюдение закона, с готовностью оправдывают назначение коня; призванные защищать республику сенаторы в финале разбегаются; объявивший себя богом Калигула пьян, плачет и капризничает.

Психологическая мотивировка поступков минимальна и зачастую пародийна. Перемены настроения мгновенны: от патриотических криков «Долой жеребца!» к подбострастному «Виват!» при появлении Калигулы. Внутреннее действие отсутствует: герои не рефлексируют, не меняются, их конфликт с властью устойчив и неподвижен. Внешнее действие (сбор, обсуждение, появление коня, речи, арест) лишь демонстрирует неразрешимость конфликта. Персонификация зла связана с позициями фокальных персонажей: в глазах сенаторов зло заключается в образе Калигулы, с позиции автора зло заключается в системной трусости сенаторов, в их готовности к унижению.

Поведение Калигулы содержит элементы шутовства (он пьян, кривляется, волочит ногу, приказывает «всем хвосты приставить»). Поведение Менения близко к юродству: он плачет, задыхается, называет сенаторов «ослами и дураками», произносит пафосную речь коню; его юродство пародийно: герой не высмеивает систему, а сам является ее частью. Карикатурным образом шута выступает глухой сенатор: он не слышит, поэтому всегда голосует «за», его глухота становится комической метафорой конформизма. Принцип амплификации проявляется в многократном повторении «виват», в перечислении злодеяний Калигулы (жемчуг в уксусе, кормление зверей гражданами), в нарастании абсурда речи Менения о «многоножии и хвосте».

Взаимодействие героев построено на внешне активных, но безрезультатных действиях Калигулы (отдает приказы, кричит, плачет) и активном участии в фарсе (встают, кричат «виват», хлопают коня) внешне пассивных сенаторов (слушают, подчиняются). Как и в других миниатюрах Андреева, в «Коне в сенате» ярко выражена телесность героев: Тит «валится в обморок», Менений «задыхается», Марк «хрипло откашливается», Калигула «шатается», «оплывшие глазки», «пьян»; телесный комизм подчеркивается ремарками физического состояния.

Отсутствие авторской оценки происходящего подчеркивается эффектом децентрализации, неимением единой точки зрения. Важна в пьесе тема маски: образы «отцов отечества» скрывают трусов и лицемеров; Калигула сбрасывает маску «бога», когда плачет и кричит: «я ищу сильных ощущений»³³⁸.

Психологизм в миниатюре выстраивается на контрасте между высоким и низким. Патетические речи о чести и законе соседствуют с жалобами на похмелье, обсуждением количества выпитого вина, паническим страхом перед императором. Внутренние монологи отсутствуют, внешние реплики

³³⁸ СС 6 т. 5: 456.

служат саморазоблачению (Тит: «Мы молчали, когда...»³³⁹). Душевные движения имитируются, но не имеют глубины.

Комический эффект возникает при антитезе формы (Сенат — святыня республики) и содержания (в него вводят коня), декларируемой доблести и реальной трусости, божественного статуса Калигулы и его пьяного поведения; смех вызывает попытка поместить антиидеальное (коня) на роль идеального (сенатора). Сатирическое начало усиливается элементами карнавальная стихии (бранью, спорами, обращениями «навозная куча», «дрянной сенатишко» и т.д.).

В водевиле «Конь в сенате» Андреев создает сатирическую панораму римского (пародирующего любое авторитарное) общества, где люди — функции (льстецы, шпионы, трусы), а животное оказывается единственным персонажем, демонстрирующим достойное поведение. Как и рассмотренные выше миниатюры, «Конь в сенате» отличается гротескной типизацией героев. Персонажи не меняются, не прозревают, их характер статичен, а конфликт — неразрешим. Финал демонстрирует бессилие чести, закона, героизма перед лицом абсурдного произвола власти, который не нуждается в оправдании и не оставляет места для сопротивления.

В комедийке «Монумент» Андреев создает коллективный портрет провинциальной бюрократии. Пьеса выстраивается как ансамблевая сцена, где каждый член комиссии — голос определенного социального типа (торговец, учитель, барон, чиновник, «умник», «светская дама») — перед зрителем проходит вереница карикатурных фигур, олицетворяющих провинциальную «элиту». Действие движется не волей одного лица, а инерцией коллективного абсурда.

Количество действующих лиц велико, но большинство из них — функциональные статисты, обозначенные одной-двумя чертами (Иван Иванович — «обаятельный молодой человек без речей»³⁴⁰, два члена без

³³⁹ Там же: 453.

³⁴⁰ СС 6 т. 5: 460.

речей — один смеется, другой ужасается). Андреев сочетает абстрактные образы («Некто, внушающий почтение и легкий трепет»³⁴¹) с гиперболически конкретными характерами (Маслобойников — «крупен, лыс, бородат и мордаст», Мухоморов — «в наваченных брюках, в ушах вата, пальцы длинные и костлявы», его жена Анна — «большие черные усы»³⁴²).

Характеры проработаны минимально, но поданы выразительно. Каждый персонаж наделен одной доминирующей чертой: Маслобойников — простоватая честность и тоска по «лабазу», Гавриил Гаврилович — скептицизм и привычка «хохотать», Еремкин — заикание на «но», Ее Превосходительство — оторванность от реальности («идея»), Мухоморов — претензия на ум, который оборачивается пародийным буквоедством. Подобные типические черты позволяют говорить о комедии масок.

Поступки персонажей лишены психологического обоснования. Герои действуют по инерции «характерных» ролей, перемены их настроения мгновенны (от восторга к ужасу при упоминании «политики») и не вытекают из внутреннего развития. Внутреннее действие отсутствует: герои не рефлексируют, не меняются, их конфликт с «идеей» памятника устойчив и неподвижен. Внешнее действие (обсуждение проектов, удаление художников, затемнение комнаты, тайное совещание, ликование) лишь демонстрирует неразрешимость конфликта.

В миниатюре присутствуют элементы юродства и шутовства. Шутовство проявляется в поведении Гавриила Гавриловича (хохочет в неподходящих местах), Мухоморова (произносит пафосные речи, которые оборачиваются комическими открытиями: острог — правосудие, свечной завод — просвещение). Юродство проступает в поведении Еремкина, который не может избавиться от слова «но» и тем самым обличает гордыню

³⁴¹ Там же.

³⁴² СС 6 т. 5: 460.

ума. Черты юродства несет Маслобойников: его наивные вопросы («А отчего же он без брюков?»³⁴³) обнажают нелепость «высокого» искусства.

Большинство персонажей пассивны: они обсуждают, но не принимают решений. Активны только художники (Фраков и Пиджаков), которые демонстрируют проекты и скандалят, но их выгоняют. Маслобойников внешне активен (звонит, пытается вести заседание), но его активность нерезультативна — герой не может ни выбрать проект, ни решить «политический» вопрос. Мухоморов пассивен (молчит, делает паузы), но его пассивность оборачивается формой активности — именно он заставляет всех ждать, а затем произносит «решение».

Телесность в миниатюре подчеркнута: Маслобойников «потеет», «тяжело вздыхает», «вытирает пот», Еремкин «чахоточный», Мухоморов «костляв», его жена с «большими черными усами»³⁴⁴, Ее Превосходительство «бессильна, как дитя»³⁴⁵. Быстрая смена настроений подчеркивается обращениями: «ваше превосходительство» (льстивое), «милый», «душечка» (фамильярное), «чудак» (снижающее).

Комизм миниатюры проступает в контрасте между словом и делом персонажей. Ее Превосходительство говорит о «тени Пушкина», но ее заботы — чай и прозаическая действительность. Маслобойников говорит об экономии денег, но легко разбрасывается тремя миллионами. Как и в рассмотренных выше миниатюрах, комизм в «Монументе» возникает в результате несоответствия между высоким (памятник Пушкину, «идея», «тень поэта») и низким (брюки, чай, вывески, деревья, «зад»).

Система персонажей в «Монументе» представляет собой сатирическую панораму провинциальной бюрократии, где каждый — функция социального типа, а не индивидуальность. Персонажи не меняются, не прозревают, их характер статичен, а конфликт неразрешим.

³⁴³ Там же: 466.

³⁴⁴ СС 6 т. 5: 460.

³⁴⁵ Там же: 463.

Миниатюра «Жекулин» организована, с одной стороны, вокруг фигуры отставного чиновника Ивана Алексеевича Жекулина. Его противостояние Закону (и юридическому, и экзистенциальному) составляет смысловое ядро произведения. Именно его внутренние монологи, обращенные к Мосягину и Петеньке, раскрывают центральную коллизию: «Разве теперь есть закон? Нет теперь закона. Разве есть такой закон, по которому можно образа лишить? Не признаю»³⁴⁶. С другой стороны, Андреев, следуя чеховской традиции, включает в действие персонажей, которые не являются простыми функциями главного героя. Мосягин и Петенька обладают собственной речевой характеристикой, своими заботами (отекающие ноги Мосягина, сын Васька и невестка, «задушившие» старика; Петенька с его Антошкой, «гвардией» и таранкой). Они не столько двигают сюжет, сколько создают звуковой фон, атмосферу «мертвого покоя», в которой разворачивается трагедия Жекулина. Таким образом, можно говорить о своеобразном синтезе: пьеса центростремительна по смысловому рисунку, но децентрализована по драматургической фактуре.

По степени присутствия и значимости в пьесе можно выделить три группы. Первую составляют Жекулин, Мосягин и Петенька — персонажи, наделенные речью и «историей». Вторую — представители власти (судебный пристав, городовые), функциональные фигуры, олицетворяющие Закон. Третью — толпа (мужики, ребята, плотники), которая выступает как коллективный персонаж, носитель полилога. В этом построении массовых сцен, как замечает М.В. Козьменко, ощутима попытка Андреева выйти за пределы «сценически душной» камерной пьесы, каковой являлся его первый драматургический опыт — незаконченная пьеса «Брат и сестра» («Закон и люди»)³⁴⁷.

В отличие от более поздних миниатюр Андреева, где появляются обобщенные характеры с говорящими именами («Любовь к ближнему»,

³⁴⁶ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 196.

³⁴⁷ Там же. С. 193.

«Честь», «Монумент»), в «Жекулине» преобладают конкретные, бытовые образы, укорененные в «орловском колорите». Однако при всей своей конкретности Жекулин вырастает до символической фигуры: это «маленький человек», бунтующий против Закона, который «лишает» его «образа». Слова Жекулина: «Жил я честно, двор имел, семью, за столом духовенство принимал. Благолепно жил, а погляди, что осталось?»³⁴⁸ — выводят частную историю на уровень экзистенциального обобщения.

Мосягин и Петенька — напротив, характеры, лишённые символического измерения. Это бытовые типы, носители обывательского сознания. Их диалоги о корове Пестренке, ужаке, опухших ногах создают тот самый «бытовой диалог», который заменяет прямой внутренний монолог.

Описывая характеры в «Жекулине», Андреев создает полноценный портрет персонажа: о внешности Жекулина мы узнаем из ремарки: «высокий, сутуловатый старик с бритым, по-чиновничьи, лицом, оборванный, грязный, неряшливый; лицо сурово и озлобленно, в движениях и фигуре остатки былой повелительности»³⁴⁹. Каждая деталь здесь функциональна: бритое чиновничье лицо — знак принадлежности к сословию, остатки повелительности — указание на прошлое, оборванность — на настоящее падение.

Прошлое персонажей раскрывается не в пространных биографиях, а в репликах-воспоминаниях. Жекулин вспоминает, как его «ошельмовали» (судили) за взятки (которые он называет «приношениями»), как выгнал дочь за стрижку косы и либеральные взгляды, как сторож в церкви указал ему «к старушкам». Из этих фрагментов складывается объемный, противоречивый образ: перед нами не просто жертва обстоятельств, но человек, чья собственная жестокость и упертость («За косу!») во многом определили его одиночество.

³⁴⁸ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 196.

³⁴⁹ Там же. С. 195.

Поступки героев в «Жекулине» получают разную степень психологической мотивировки. Действия Жекулина (отказ выходить из дома, попытка отстоять свою собственность, угрозы стрелять) мотивированы его прошлым опытом унижения, потерей социального статуса, многолетней изоляцией. Андреев показывает, как обида и гордость превращаются в манию: «Дом мой!» — эта фраза, повторенная семь раз, становится рефреном, за которым стоит не столько рациональное юридическое сознание, сколько травмированная психика.

В то же время в пьесе присутствуют и психологически немотивированные смены настроения, характерные для поэтики Чехова. Жекулин переходит от гордого воспоминания о губернаторской милости к гневному проклятию «кровопийц и искариотов», от пафосного монолога о поруганной чести к испуганному шепоту о сонных видениях. Эти перепады не объясняются внешними причинами; они создают ощущение «сумеречного сознания».

Показательна и нерезультативность действий. Жекулин пытается отстоять дом, но его выселяют; грозит убить, но у него отбирают ружье; он срывает вывеску о продаже, но ее наклеивают вновь. Все поступки героя — это «жесты», не меняющие хода событий, что сближает пьесу с чеховской драматургией, где «не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром»³⁵⁰.

В «Жекулине» преобладает внутреннее действие, «основанное на динамике душевных движений и размышлений»³⁵¹. Событие выселения не создает и не разрешает конфликта, а демонстрирует его как нечто стабильное, predetermined. Конфликт Жекулина с Законом уже состоялся задолго до начала пьесы; всё, что происходит на сцене, — лишь финальная реализация этого конфликта.

³⁵⁰ Станиславский К.С. Собрание сочинений, т. 4. М.: Искусство, 1957. С. 247.

³⁵¹ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 149.

Внешнее действие сведено к минимуму: приходят понятые и городовые, вытаскивают харбары, приходят плотники и ломают дом. Но драматический смысл приобретает не это внешнее столкновение, а внутреннее переживание героя, его попытка сохранить достоинство перед лицом уничтожения.

Зло в пьесе не персонифицировано. Судебный пристав, городовые — не злодеи, а исполнители. Враждебная действительность предстает как безличный Закон, который «лишает образа». Это делает конфликт особенно безысходным: Жекулину не с кем сражаться, кроме как с абстракцией.

Андреев использует многоуровневый психологизм. На уровне обстановки — запущенный двор, радужные стекла провалившихся окон, засохшая ракета, «тяжелый мертвый покой» — выступает как объективация внутреннего состояния героев. На уровне речи — синтаксис Мосягина с его повторами («Пухнут, говорю», «По закону, говорит») — выдает косность мышления. На уровне сюжета — выбор Андреевым ключевого момента (выселение), в котором сосредоточивается вся целостность жизни героя.

Внутренний монолог в пьесе дан не в чеховском варианте («глубокая интимность» и «принципиальная невысказанность»³⁵²), а в открытой, риторической форме. Жекулин произносит пространственные речи, обращенные к Мосягину и Петеньке, но, по сути, адресованные самому себе или незримому собеседнику: «Спроси, кто был Жекулин Иван Алексеич? И скажут — благодетель был, милостивец»³⁵³. Эти монологи — «внешние», но Андреев находит способ сохранить их исповедальный характер, помещая героя в ситуацию, где его никто не слушает (Мосягин дремлет, Петенька не вникает в смысл сказанного).

Заглавный герой не меняется к концу пьесы. Его последнее появление в вицмундире и фуражке с кокардой — не более чем демонстрация трагикомической маски, за которой скрывается пустота. Он уходит, так и не

³⁵² Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: МГУ, 1988. С. 162.

³⁵³ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 196.

признав своей вины («Не признаю»). Отсутствие прозрения — характерная черта андреевского героя этого периода, предвосхищающая экзистенциальный тупик персонажей «Жизни Василия Фивейского» и «Анатэмы».

На первый взгляд, в поведении Жекулина присутствуют черты юродства: он отвергает «земную иерархию и вообще земной миропорядок»³⁵⁴, его поведение воспринимается окружающими как безумие («Да это сумасшедший!»), он терпит побои и лишения. Однако, как подчеркивает Есаулов, юродивый «не надеется устроить на разумных основаниях ни собственную жизнь, ни жизнь других». Жекулин же, напротив, цепляется за «свой» дом, за «свое» место в иерархии (титулярный советник), за «честь» и «достоинство». Его бунт — это бунт оскорбленного самолюбия, а не христианское самоуничтожение. Образу Жекулина более характерны элементы «трагического шутовства». Его угрозы «убью!» — пустая бравада, на которую толпа реагирует смехом: «Так-так! Айда, герой! Валяй их, расчесывай!»³⁵⁵.

Мосягин и Петенька обнаруживают шутовские черты: трагикомическая фигура Мосягина с его повторяющимися жалобами на сына и невестку; демонстрирует не добровольное принятие страданий, а терпеливое смирение с судьбой. Петенька (слово-паразит «гвардия» и таранка) выступает типом «шута поневоле», человека, который пытается быть полезным сильным мира сего, но остается лишь посмешищем.

В.В. Иванов говорит о «юродстве сознания» как о способности нарушать «законы бытия» и «предчувствовать будущее»³⁵⁶. Жекулин предчувствует свое выселение: «Десять лет знаю. Во сне вижу». Его сонные видения («будто стали мы, я и покойница, Марья Гавриловна, а на нас орда

³⁵⁴ Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе // Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.

³⁵⁵ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 198.

³⁵⁶ Иванов В.В. Достоевский и народная культура (юрродство, скоморошество, балаган): автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). Ленинград, 1990. С. 1.

какая-то надвигается»³⁵⁷) — это «конклав» (термин Л.П. Гроссмана), ситуация, в которой герой находится на пороге откровения. Однако вместо откровения Жекулин приходит лишь к страху и непониманию: «И где моя вина?»³⁵⁸.

Жекулин — активный персонаж, но все его действия направлены не на созидание, а на сопротивление. Он не действует, а «противится действию»: запирает калитку, подпирает колом, бежит с ружьем. Это «активность избегания», которая, по классификации Б.И. Зингермана, характерна для «новой драмы», где герои располагаются не «друг против друга», а «лицом к лицу с враждебной действительностью»³⁵⁹. Жекулин не способен к столкновению с антагонистами, его антагонисты безличны. Его бунт — это бунт «среднего человека», у которого отсутствуют вершинные проявления одухотворенности, а есть только отчаянное цепляние за прошлое. Мосягин и Петенька пассивны, не вмешиваются в события, лишь комментируют их, что подчеркивает трагикомическую изоляцию главного героя: Жекулин борется с «Законом» в полном одиночестве, а окружающие воспринимают его сопротивление как забавный и жалкий анекдот. Это усиливает андреевский метасюжет о глухой стене между бунтующей личностью и миром, где даже ближние остаются лишь безучастными зрителями, фиксирующими неизбежное торжество безличной нормы.

Телесность в «Жекулине» подчеркнута и снижена. Опухшие ноги Мосягина, тощая фигура Жекулина, жадно поедаемая таранка — создают образ ветхой, умирающей плоти. Телесное здесь неотделимо от душевного: «Как пес питаюсь крохами, что падают со стола»³⁶⁰. Телесное унижение становится метафорой социальной смерти. Особый интерес представляет

³⁵⁷ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 196.

³⁵⁸ Там же.

³⁵⁹ «В новой драме, созданной на рубеже веков, герои обычно располагаются не как раньше, не “друг против друга”, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью» (Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 11).

³⁶⁰ Ср.: «...но и псы едят крохи, которые падают со стола господ их.» (Мф. 15:27).

эпизод с «харбарами» — ветхими пожитками, которые вытаскивают из дома: эти вещи символизируют прошлую жизнь, выброшенную на свалку.

Ремарки в миниатюре фиксируют внешнее действие, но внутри сцен Андреев периодически смещает фокус. В экспозиции — это панорамный взгляд «сверху»: «Страшно запущенный двор...». Затем фокус сужается до трех стариков, сидящих на бревне. Сцена паники и выселения дана глазами толпы, а финал — глазами плотников, которые равнодушно приступают к ломке дома. Можно говорить о множественной фокализации, что сближает пьесу с прозой. Андреев не дает зрителю единой точки зрения, заставляя его переключаться между сочувствием Жекулину и отстраненным наблюдением за абсурдностью его положения.

Паузные ремарки («Пауза», «Долгая пауза; все в тех же позах») подчеркивают ритм пьесы. Паузы здесь — не только остановки в действии, но и «бессловесное действие», время, когда герои «тяжело думают». Эта паузность — наследие Чехова, у которого пауза часто значимее диалога. Сценографические ремарки в начале пьесы детальны и живописны: «конек крыши переломился и концы впиваются в небо; стены выперло и окна с радужными стеклами провалились» — как и литературно-повествовательные ремарки («Солнце только что взошло и бьет в радужные стекла, бросая длинные тени от деревьев и людей»³⁶¹). Это делает пьесу скорее литературной, чем театральной. Примечательно, что в финале, когда дом ломают, Андреев обходится без живописания, отмечая лишь звук ударов и песню плотников.

Комическое в «Жекулине» выстраивается на несоответствии между представлением Жекулина о себе (благодетель, удостоенный разговора с губернатором) и его реальным положением (оборванец, которого выгоняют из дома), пафосом речей героя («Кровопийцы, искарיותы!») и его физической немощью (ружье отбирают без труда), сакральным языком («образа лишить», «креста на вас нету») и бытовой подоплекой конфликта (долг за аренду

³⁶¹ Андреев Л.Н. Жекулин // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4. (48). С. 195.

земли). Слова Н.Г. Чернышевского: «Безобразное становится комическим только тогда, когда усиливается казаться прекрасным»³⁶² — применимы к характеру Жекулина: герой примеряет тогу праведника, обличающего беззаконие, будучи уволенным за взятки; претензия на роль невинной жертвы делает его образ комическим. Однако в миниатюре комическое неотделимо от трагического: поведение Жекулина вызывает скорее чеховский «смех сквозь слезы»³⁶³. Отдельного внимания заслуживает брань, которая пронизывает диалоги. «Кровопийцы, искариоты, закон... правды!», «шелудивый», «старая скотина» — эта лексика, характерная для народных площадных гуляний (по Бахтину), в пьесе Андреева приобретает трагикомический оттенок. Брань — единственное оружие, которое остается у Жекулина.

Тема «маленького человека» в «Жекулине» предстает в неожиданном ракурсе. Жекулин — не чиновник-бедняк из гоголевской «Шинели», а бывший обладатель власти, человек, который сам когда-то угнетал («за косу!»). Его унижение — не начало, а конец истории. Отсюда двойственность моральной оценки: зритель наблюдает страдания героя от системы, частью которой он сам являлся в прошлом. Бунт Жекулина — это протест против Закона, который когда-то его защищал, порождением которого он является.

Итак, будучи первой законченной драматической работой, миниатюра «Жекулин» вобрала в себя как черты ранней прозы Андреева (орловский колорит, интерес к «униженным и оскорбленным»), так и предвестия будущей драматургии (тема Закона, противостояние Человека и безличного Мировопорядка, трагикомическая двойственность персонажей). Система персонажей в пьесе организована вокруг центральной фигуры Жекулина, но при этом включает в себя характеры, наделенные собственной речевой и поведенческой спецификой. Психологизм пьесы строится на сочетании «внешнего» монолога (исповедальные речи Жекулина), бытового диалога (Мосягин и Петенька) и развернутых ремарок, фиксирующих внутреннее

³⁶² Чернышевский Н.Г. Возвышенное и комическое // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 185–186.

³⁶³ Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. С. 12.

состояние персонажей. Внутреннее действие доминирует над внешним, а нерезультативность поступков героя делает его близким чеховским персонажам. Категория комического в «Жекулине» реализуется через несоответствие пафоса и реального положения героя, претензии на роль праведника и реальной нравственной двусмысленности его прошлого. Это комическое неразрывно связано с трагическим, создавая сложный эмоциональный регистр, который станет характерной приметой зрелой драматургии Андреева. Наконец, в «Жекулине» Андреев показывает, как газетная заметка, бытовой анекдот может быть преобразован в экзистенциальную драму. В этом смысле пьеса становится лабораторией, в которой отрабатываются приемы, вскоре принесшие Андрееву славу одного из самых оригинальных драматургов Серебряного века.

Миниатюра «Арабажин в Афинах» выстроена центрированно: заглавный персонаж — композиционный и смысловой центр произведения. В обеих редакциях действие разворачивается вокруг его перемещения в пространстве и времени, диалогов с древними греками, его профессиональной деформации как критика.

Характеры персонажей в пьесе разработаны неравномерно: античные мудрецы и философы лишены индивидуальных черт — они выступают как собирательные, почти абстрактные фигуры, своего рода «маски» мудрости. Сократ в обеих редакциях произносит однотипные реплики, сводящиеся к констатации непонимания («я ничего не понимаю, что горюет этот варвар»), Софокл лишен прямой речи и только «ждет реферата с бьющимся сердцем». Агезилай и Протагор ведут схоластические споры о том, является ли чужеземец птицей или человеком, — спор, комический уже своей бессмысленностью в контексте внезапного появления пришельца из будущего.

«Абстрактность» античных персонажей контрастирует со стремлением конкретизировать главного героя. В ранней редакции Арабажин наделен узнаваемыми бытовыми чертами: «фрак и борода в послеюбилейном

беспорядке, на жилете следы вина и дружеских слез», манера поведения с «ненарушимой солидностью и плавной округленностью, почти как у танцмейстера». Его внутренний монолог — «Как бы поступил Шекспир?» — выдает тип критика, ориентирующегося на авторитеты и не способного к самостоятельному суждению.

В системе персонажей миниатюры отчетливо прослеживаются черты комедии масок. Главный герой сочетает в себе функции *первого комика* (попадание в Афины, нелепые вопросы, попытки сохранить достоинство в абсурдной ситуации) и *резонера-пародии* (его попытки рассуждать о литературе и критике оказываются пустыми и смешными). Сократ, Платон и другие античные философы играют роли *благородных отцов* и *резонеров* в их классическом понимании — носителей высшей мудрости, которая, однако, обнаруживает свою беззащитность перед лицом пошлости критика-обывателя. В пьесе обыгрывается сразу несколько уровней «неподлинности». Во-первых, сам критик, по определению Андреева, поет «серединную песню»³⁶⁴, не имея собственного лица и примеряя маски то строгого судьи, то снисходительного доброжелателя. В ремарке ранней редакции это обыгрывается прямо: Арабажин «делает лицо умным — благожелательным — строгим — грозным — бесконечно снисходительным». Во-вторых, ситуация сна создает онтологическую двойственность: происходящее одновременно «реально» для героя и «нереально» для зрителя. В ранней редакции Арабажин пытается убедить себя, что он попал в театр «Кривое зеркало», и узнает среди греков Кутеля — этот прием «развоплощения условности» обнажает театральную природу происходящего. В поздней редакции Зудотешин апеллирует к машине времени из романа Уэллса — здесь маска «путешественника во времени» накладывается на маску

³⁶⁴ «И поет Арабажин свою “серединную” песню, и слушают его “серединные” люди: никто не обижен, никто слишком не превознесен, так как всякие ограничивающие “но” и “хотя” без конца пестрят в реферате “серединного” критика. И смел Арабажин только тогда, когда общие отзывы единодушны, — тогда Арабажин забегает временно дальше вперед, правда, с частой оглядкой: верно ли он идет?» (Андреев А. О Леониде Андрееве. // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 70–72).

«критика». У Андреева «игровое “утаивание” человеком своего лица»³⁶⁵ приобретает гротескные формы: герой не скрывает, а, напротив, выставляет напоказ свою никчемность, но делает это в полной уверенности, что демонстрирует значительность.

Поведение Арабажина/Зудотешина тяготеет к шутовской, а не юродивой модели. Герой не отвергает мир и его ценности — напротив, он целиком зависит от них (отзывы коллег, гонорары, положение «светила»). Его «странное» поведение (засыпание ногами на подушку) — не добровольное безумие «Христа ради», а случайность, результат рассеянности. Он не подвергается побоям и лишениям, не молится за обидчиков — он требует к себе почтительного отношения и страдает, когда его «мудрость» не признают. Однако нельзя не подчеркнуть и элементы, сближающие героя с традицией юродства. В.В. Иванов в исследовании о Достоевском выделяет такие приемы юродства, как «сон и болезненное состояние», «принцип амплификации»³⁶⁶. Действие «Арабажина в Афинах» целиком разворачивается во сне — это сближает пьесу с теми произведениями, где юродское сознание «способно предчувствовать и прозревать будущее», видеть «живой образ истины»³⁶⁷. Но у Андреева этот прием пародийно переосмыслен: сон не открывает герою истину, а лишь обнажает его профессиональную несостоятельность. Сократ в финале отправляет критика «спать обратно» — то есть возвращает его в состояние неведения, которое для юродивого было бы наказанием, а для шута-критика — естественной нормой.

Согласно классификации В.Е. Хализева, «...внутреннее действие выявляет меру духовной стойкости и самостоятельности героя, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и

³⁶⁵ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 67.

³⁶⁶ Иванов В.В. Достоевский и народная культура (юродство, скоморошество, балаган): автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). Ленинград, 1990. 14 с.

³⁶⁷ Там же.

часто персонифицированному злу»³⁶⁸. У Андреева главный герой не просто не способен к внутреннему действию — он лишен внутренней жизни как таковой. Перемещение в пространстве и времени, диалоги с античными мудрецами, попытка прочесть реферат — все это чисто внешние события, не влекущие за собой изменения в сознании персонажа. Он не рефлексит, не сомневается, не меняет своих оценок. Его самодовольство и уверенность в собственной правоте остаются непоколебленными даже после того, как Сократ отправляет его «спать обратно». Финальное бормотание — «без вас жил — без вас и проживу» — окончательно утверждает эту духовную неподвижность.

Зло в пьесе персонифицировано, но носителем зла оказывается не антагонист, а главный герой. Именно его ограниченность, его «серединность», его способность «низводить большое к мелкому» представлены как угроза для культуры. Античные мудрецы в этом контексте выступают не как борцы со злом, а как его жертвы — они оказываются бессильны перед пошлостью, которая не поддается логическому опровержению. Сократ не спорит с Арабажиным — он просто высылает его. Это красноречивое молчание философа — единственно адекватный ответ на пустоту.

Парадокс пьесы заключается в том, что герой, формально совершающий множество действий (перемещается во времени, вступает в диалоги, пытается анализировать трагедию), остается абсолютно пассивным. Его попадание в Афины — результат случайной ошибки (лег «ногами на подушку»). Его диалоги с греками — не инициатива, а вынужденная реакция на их вопросы. Его «реферат» — не самостоятельное суждение, а механическое воспроизведение штампов («симпатичное дарование», бесконечные «но» и «хотя»). Даже финальное отправление «спать обратно» совершается не по его воле, а по решению Сократа.

³⁶⁸ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 149.

У Андреева формула Б.И. Зингермана трансформируется: герой оказывается лицом к лицу не с враждебной действительностью³⁶⁹, а с дружественной (греки принимают его с почетом), но именно это дружелюбие обнажает его несостоятельность. Арабажину не с кем бороться, не перед кем защищаться — он сам себе враг.

Как уже было подчеркнуто, в малой драматургии Андреева телесность играет важную комическую роль. Засыпание «ногами на подушку» — не просто бытовая деталь, но сюжетообразующий элемент, «запускающий» все последующие события. Тело героя (его фрак, борода, туфли, клетчатые брюки) становится источником комизма в его столкновении с классической эстетикой античности. Афиняне обсуждают, птица ли этот странный человек: «У него хвост из двух конечностей» (имеются в виду фалды фрака). Женщина замечает: «Она очень мило улыбается, славная птичка» — и герой вынужден поправлять: «Я вовсе не она. Я — он». Этот мотив «неправильного» тела, нарушающего границы видовых и родовых категорий, восходит к традиции гротеска.

Античные персонажи названы своими историческими именами, но эти имена функционируют не как индивидуализирующие признаки, а как знаки культурного кода. «Сократ», «Платон», «Софокл», «Аристофан» — это не персонажи в психологическом смысле, а цитаты из мировой культуры, которые Зудотешин оказывается неспособен «прочитать».

Ремарки фиксируют не только действия, но и то, что остается за пределами сознания героя. В ранней редакции: «Вспоминает и переживает все сказанные им речи и полученные взамен оvationи. Уничтожает пристальным взглядом какого-то врага. Благословляет остальных. Сильно сомневается в будущем русской литературы» — воспроизведен взгляд со стороны, объективирующий смешное самомнение персонажа. Зрителю открыто то, что герой не замечает в себе. В поздней редакции аналогичную функцию выполняют реплики афинян, комментирующие поведение

³⁶⁹ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 11

Зудотешина: «Этого чужеземца надо опасаться: у него голова не в порядке». Здесь «объективный» взгляд (греков, зрителя) противопоставлен субъективному самовосприятию героя.

Психологизм в миниатюре Андреева носит специфический, иронически сниженный характер: в «Арабажине в Афинах» психологические состояния героя представлены в их автоматизированной, почти рефлекторной форме. Арабажин не рефлексирует — он механически воспроизводит профессиональные навыки критика. Попав в Афины, он пытается «прочсть реферат» о трагедии Софокла, не имея ни текста, ни собственного мнения. Его «внутренний мир» — это набор клише, штампов, заученных формул. Главной психологической характеристикой персонажа становится отсутствие внутренней жизни.

К.С. Станиславский отмечает, что есть пьесы, где «...не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром»³⁷⁰. Отношение Арабажина к фактам столь же пусто, как и он сам. Его «мнение» о трагедии Софокла не может быть содержательным уже потому, что критик не способен составить мнение без «подчитки» и «подготовки». Психологизм здесь сменяется типологизацией — Андреев создает не характер, а тип, вернее, карикатуру на тип.

Одной из жанровых особенностей комедии, на которой, как правило, основан ее конфликт, А. Бергсон считал «неприспособленность личности к обществу»³⁷¹. Комическое в «Арабажине в Афинах» строится на нескольких уровнях несоответствия. Во-первых, между претензией героя на мудрость и его реальной ограниченностью, между «идеальным» (образом себя) и «реальным» (объективным положением дел). Во-вторых, между формой и содержанием «критической» деятельности Арабажина. Герой владеет риторикой («симпатичное дарование», «должны мы признать», «хотя и не вполне изменило ему»), но эта форма пуста, не наполнена содержанием. Его

³⁷⁰ Станиславский К.С. Собрание сочинений, т. 4. М.: Искусство, 1957. С. 247.

³⁷¹ Бергсон А. Смех // Собрание сочинений / Анри Бергсон. Т. 5: Введение в метафизику; Смех (и др. произв.) / [Пер. с фр. В. Флеровой и И. Гольденберга]. 1914.

речь — «сплошные “но” и “хотя”». В-третьих, между серьезностью ситуации (встреча с величайшими мудрецами человечества) и несерьезностью героя, который не понимает, где находится и с кем разговаривает. Античность, пространство классической мудрости, оказывается местом, где пошлость торжествует над гением — не потому, что гений слаб, а потому, что пошлость непроницаема для аргументов. Комизм миниатюры усугубляется тем, что Арабажин искренне считает себя значительной фигурой. Он не лицемер, не обманщик — он добросовестно заблуждается относительно собственной ценности.

Перебранка, недоумение, взаимные обвинения («я рад, Агезилай, что ты согласен со мной») отсылают к традиции балаганного действия. Однако, в отличие от бахтинского карнавала, где смех имеет онтологическое, мирозозидающее значение, в миниатюре он служит исключительно развенчанию.

Ремарки-характеристики («в помятом фраке», «в клетчатых серых брюках и черном фраке», «в туфлях») фиксируют нелепость внешности героя, его «выпадение» из классического контекста. Фрак и клетчатые брюки в Афинах времен Сократа — визуальная метафора культурного диссонанса. Жестовые ремарки («пытливо вглядывается в кровать», «выдерживает солидную ораторскую паузу», «кланяясь») создают образ критика как человека, который даже наедине с собой продолжает «играть роль» — он не может снять маску даже перед сном. Речево-интонационные ремарки («в беспокойстве», «смеясь», «скромно замешкивается») указывают на несоответствие между внутренним состоянием героя и его внешним поведением. Беспокойство Арабажина контрастирует с его «солидностью», смех — с растущим пониманием, что он действительно в Афинах. Ремарки физического состояния («засыпает быстро, но противоестественным сном», «просыпается, кряхтит, зевает и с глубоким равнодушием смотрит») снижают пафос изображаемой ситуации. «Глубокое равнодушие» героя к собственной участи — ключевая характеристика его личности. Ему все равно, где он: в

Афинах или в Петербурге, в древности или в современности. Ему важно только одно — чтобы его слушали и признавали.

Центростремительная композиция, схематичность второстепенных персонажей, преобладание внешнего действия над внутренним, гротескная телесность, фамилии, ироническое использование приемов шутовства — все эти элементы в миниатюре «Арабажин в Афинах» работают на развенчание героя, который оказывается неспособным ни к культурному диалогу, ни к саморефлексии.

* * *

Проведенный анализ позволяет подчеркнуть общие принципы построения системы персонажей в сатирических миниатюрах Андреева:

1. Отказ от психологической индивидуализации в пользу гротескной типизации. В миниатюрах Андреева характеры не развиваются, а предстают как набор устойчивых, гиперболизированных черт, за которыми стоит не личность, а социальная функция или тип сознания (обыватель, бюрократ, критик-«серединник», торговец). Психологическая мотивировка поступков либо отсутствует, либо носит пародийный характер.

2. Децентрализация как доминантный принцип. Большинство одноактных пьес Андреева лишены традиционного «единодержавия» главного героя. Истинным «героем» нередко выступает коллективное тело — толпа, сенат, комиссия, группа похитителей или похищенных. Индивидуальные персонажи при этом сводятся к функциям («голосам») социального хора, что позволяет говорить о связи с поэтикой экспрессионизма.

3. Преобладание внешнего действия над внутренним. Конфликт в миниатюрах субстанциален, устойчив и неразрешим; он не движется к подлинному разрешению конфликта, а лишь демонстрируется через чередование повторяющихся, ритуализированных действий (марши, заседания, перебранки, купля-продажа). Внутреннее действие (рефлексия, изменение героя) практически отсутствует.

4. Комическое как фундаментальная категория организации системы персонажей. Смех возникает из фундаментального несоответствия между декларируемой ролью персонажа и его реальным поведением, между высоким пафосом и низменными мотивами, между формой и содержанием. Персонажи — это «маски», за которыми обнаруживается либо пустота, либо животная телесность.

5. Телесность как смыслообразующий фактор. Тело персонажа (пот, одышка, опухшие ноги, нелепая одежда) становится источником комизма и одновременно метафорой вытеснения духовного начала физиологическим рефлексом.

На основе анализа миниатюр выделяются следующие типы организации действующих лиц:

1. Центростремительный (монодраматический): наличие ярко выраженного главного героя, вокруг которого выстраивается сюжет; второстепенные персонажи функциональны и служат либо резонаторами, либо антагонистами, либо фоном («Честь (Старый граф)», «Жекулин», «Арабажин в Афинах»). Герой обладает развернутой речевой характеристикой и внутренним монологом (пусть и пародийным), его действия (или бездействие) определяют динамику пьесы. Однако активность героя, как правило, нерезультативна, а его «бунт» оборачивается самоуничтожением или разоблачением собственной ничтожности.

2. Дихотомический: два равноправных персонажа (или две равноправные группы), олицетворяющие конфликт двух начал (совесть — закон, культура — пошлость, архаика — прагматизм). Иерархия между ними отсутствует («Кающийся»: купец Краснобрюхов — чиновник). Конфликт не разрешается, а за циклируется; каждый из антагонистов оказывается носителем комического несоответствия (преступник, которого не наказывают; судья, которому безразлична справедливость).

3. Циклический: сюжет вращается вокруг неперсонифицированного центра (животное, вещь, слово-рефрен), который остается неизменным, тогда

как человеческие персонажи сменяют друг друга, демонстрируя повторяемость абсурда («Упрямый попугай»). Персонажи в пьесе взаимозаменяемы, их индивидуальные черты стираются; комический эффект основан на несоответствии между усилиями человека и неизменностью результата. Зло здесь абстрактно и воплощено в самом механизме автоматического повторения.

4. Полифонический (децентрализованный): отсутствие главного героя; действие строится как ансамбль равноправных персонажей или коллективных тел. Внутри типа выделяются:

А) Коллективный персонаж (толпа как герой): «Любовь к ближнему» (туристы, зрители, корреспондент, пастор, полицейские как части толпы). Истинным субъектом действия выступает гетерогенная, полифоничная масса, лишенная единого центра.

Б) Групповая структура (несколько коллективов): «Прекрасные сабинянки» (римляне, сабинянки, сабиняне). Конфликт разворачивается между группами, каждая из которых имеет своих «лидеров» (Сципион, Клеопатра, Анк Марций), но ни один из них не доминирует.

В) Сатирическая панорама (вереница социальных масок): «Монумент» (комиссия по устройству памятника), «Конь в сенате» (сенаторы, шпионы, льстецы). Персонажи — это голоса определенных социальных типов (торговец, учитель, чиновник, «умник», льстец), чье взаимодействие создает коллективный портрет бюрократии или авторитарного общества.

В малой драматургии Андреева система персонажей подчиняется не задаче психологического правдоподобия, а задаче сатирического разоблачения. Писатель конструирует не характеры, а социальные маски, чья функция — обнажить механизм подмены подлинного чувства его симулякром.

Децентрализация положения персонажей — осознанный художественный прием, позволяющий Андрееву создать эффект «репортажа» с места происшествия. Отсутствие единого фокализованного героя

имитирует объективность свидетельства, а полифония голосов — хаос социальной реальности.

Смех в миниатюрах Андреева — сатирический, близкий к щедринской традиции, и направлен на развенчание иллюзий, а не на утверждение стихийной жизнерадостности. Объект насмешки — сама структура буржуазного общества, превращающая высокие чувства в товар, а человека — в функцию.

Типология систем персонажей (центростремительная, дихотомическая, циклическая, полифоническая) демонстрирует жанровое и структурное разнообразие андреевской малой драмы. При этом все типы объединяет отказ от линейного сюжета в пользу циклического или статичного конфликта, а также замещение психологической глубины гротескной телесностью.

Персонажи Андреева — это «живые механизмы», действующие по инерции социальных ролей. Их внутренний мир либо отсутствует, либо подменен набором клише и рефлексов. Это делает их уязвимыми перед абсурдом, но одновременно — неуязвимыми для трагического прозрения. Финал миниатюр, как правило, закольцован: герои возвращаются к исходной точке, что подчеркивает неразрешимость экзистенциального тупика.

Андреев последовательно преодолевает дихотомию «ангелов и злодеев». Его персонажи не делятся на положительных и отрицательных: граф в «Чести» одновременно жалок и трагичен, купец в «Кающемся» — и преступник, и мученик совести, критик в «Арабажине в Афинах» — и объект насмешки, и порождение той самой культуры, которую он призван обслуживать. Эта амбивалентность усиливает трагикомический эффект и сближает малую драматургию Андреева с экзистенциальной традицией XX века.

§ 3. Хронотоп сатиры: пространство и время как орудие разоблачения в миниатюрах Андреева

Миниатюра «Любовь к ближнему» выстроена на сочетании статики (человек стоит на скале двое суток) и суетливой динамики толпы (*неистово барабанит, кричит протяжно, в нос; влезая на камень, вопит*). Время растянуто до абсурда, «замораживает» кульминационный момент. Автор активно использует глаголы несовершенного вида для описания действий толпы (*толпа собиралась, полицейские отгоняли, торговцы расхаживали*), что создает впечатление цикличности, повторяемости и бессмысленности суеты. Глаголы совершенного вида (*упадет, свалится, прыгнет*) относятся к гипотетическому будущему — событию, которое так и не наступает. В пьесе нарастает напряжение между «вечным» настоящим ожидания и «не наступающим» будущим падением.

Событийная насыщенность текста высока, и ирония проступает в распределении действий. Вместо главного события (падения), которое отсутствует, происходит множество микрособытий, которые замещают собой обещанную катастрофу. Происходит наращивание второстепенных событий (появление корреспондента, пастора, Армии Спасения, разоблачение обмана, прибытие рекламного агента), каждое из которых претендует на роль значимого, однако оказывается ложной кульминацией. Текст структурирован как вереница водевильных номеров, каждый из которых имеет свою микро-завязку и развязку (спор за место, попытка взять интервью, религиозный спор). Временная плотность этих эпизодов очень высока, но они не способствуют развитию основного действия, а лишь создают иллюзию движения. Несмотря на обилие действий, положение незнакомца на скале не меняется: для него время остановилось, в то время как время публики переполнено событиями.

Динамика смены событий в тексте неравномерна и резко варьируется, что создает комический и сатирический эффект. Действие завязано на напряженном ожидании момента, когда незнакомец упадет, при этом

трагическое положение оборачивается пародией за счет постоянных снижений. Длинные реплики, споры из-за места, подробное описание приготовлений воинственной дамы растягивают время. В сценах с кельнером, фотографами и полицейскими Андреевым используется рваный ритм, короткие восклицания и быстрая смена реплик, что подчеркивает хаос и бездумную суету толпы. Повествование движется по кругу: периодически возникающие рефрены («Ах, Боже мой! А мужа нет!», «Кельнер!», «Папа, дети, смотрите...», «Он должен упасть!») подчеркивают цикличность времени, усиливая ощущение бессмысленности происходящего.

Репортажный характер изображаемого достигается автором благодаря работе с глаголами: в миниатюре преобладают глаголы настоящего времени несовершенного вида (стоит, показывают, мечется, расхаживает, продолжают стекаться, отгоняют, отгораживают, спорит, наступает, стою и т.д.), описывающие процесс, яркие, образные, экспрессивные, легко поддающиеся визуализации действия (мечется, кричит, щиплет, вопит, горячо жестикулирует, отмахивается). Глаголы выстраиваются в хронологической последовательности, как кадры киноплёнки, благодаря чему возникает эффект присутствия, достигается наглядность происходящего. Эффект ожидания, усиливающийся благодаря немногочисленным глаголам будущего времени (упадет, снимут, свалится, скажу и т.д.), заглушается насыщенным незначительными, но яркими событиями настоящим, процессом ожидания: зрители под скалой делают ставки, спорят о лучшем ракурсе для фотографирования, делятся новостями, наперебой делают заказы в буфете, поучают детей, кричат, ругаются, поют.

Организация времени в миниатюре служит главной цели — разоблачению фальши «любви к ближнему». Все действующие лица находятся в состоянии напряженного ожидания, которое подменяет собой реальное действие. Их переживания (страх, сострадание, любопытство) оказываются товаром, который «хозяин» продает публике. Время в пьесе служит экономической категорией: в финале выясняется, что время

пребывания на скале было оплачено (25 рублей). Незнакомец следит за временем («Уговорились до двенадцати часов»³⁷²), а хозяин рассматривает его как часть бизнеса («Публика скучает»³⁷³). Чувства и переживания зрителей также «оплачены»: сами о том не подозревая, они купили развлечение. Автор иронизирует над «вечными» ценностями: пастор торопится отпустить грехи, корреспондент фабрикует сенсацию, полицейский очищает место — но спешка героев направлена на обслуживание иллюзии. По-настоящему значимое время (физическое страдание человека) игнорируется до тех пор, пока не раскрывается обман.

Итак, работа со временем делает «Любовь к ближнему» пародией на трагедию. Андреев использует настоящее время для создания эффекта «вечного мгновения», в котором падение постоянно откладывается. Высокая событийная насыщенность при полном отсутствии развития основного действия создает комический контраст. Темп повествования то замедляется (в сценах любопытства толпы), то ускоряется (в сценах хаоса), подчеркивая лицемерие, суетность и потребительское отношение толпы к чужому страданию. В финале время «схлопывается»: трагическое ожидание оборачивается фарсом, а возвышенное чувство любви к ближнему оборачивается товарно-денежными отношениями.

Время в пьесе воспринимается как событийное, несмотря на отсутствие значимых событий. Внешне действие насыщено: появляются новые персонажи, вспыхивают споры, идут фотосъемки, не раз объявляют «падает!», а кульминацией становится разоблачение обмана. Однако главное событие — падение — так и не наступает. Все происходящее оказывается симулякрами: активность не меняет ситуации, герои мечутся, кричат, фиксируют происходящее, но незнакомец остается на скале, а толпа — у ее подножия. Андреев показывает, как общество подменяет реальное событие его репрезентацией.

³⁷² ПСС 23 т. 7: 120.

³⁷³ Там же.

Объективно действие охватывает несколько часов, но внутри этого промежутка создается иллюзия растянутого времени. Незнакомец висит на скале уже двое суток, полицейские говорят о двух часах ожидания, корреспондент и пастор также отсчитывают время, что фиксируется не столько длительность, сколько плотность переживания времени публикой.

Возраст героев оказывается не биологической, а экзистенциальной категорией. Старшее поколение (воинственная дама, пастор) живет прошлым, среднее (туристы, корреспондент) — ожиданием, и только нанятый актер и дети существуют в подлинном, но мучительном настоящем.

Режиссером этого бессобытийного времени выступает хозяин, превративший время в бизнес-проект. Финал с рекламным плакатом «Я был лысым» окончательно стирает грань между трагедией и балаганом: время становится товаром, а «любовь к ближнему» — рыночной услугой, которую можно купить за 25 рублей и повторить «в следующий раз».

Анализ пространства в пьесе Андреева «Любовь к ближнему» демонстрирует сложную вертикальную и горизонтальную структуру, в которой каждый уровень пространства наделен самостоятельным символическим значением. Пространство в данном случае выступает не как место действия, но как активный участник сатирического конфликта.

Пейзаж в пьесе представляет собой открытое горное пространство, однако оно лишено традиционной для романтизма возвышенности. Это не величественные Альпы, а «дикая местность», «скала, представляющая собою почти правильный отвес». Пространство организовано по вертикальному принципу и четко делится на три уровня: верхний — выступ скалы, на котором находится незнакомец; нижний — подножие скалы, где располагается толпа; и пространство между ними — зона, затрудняющая коммуникацию. Пространство парадоксально сочетает признаки трагедии и балагана: под отвесной скалой — классическим *locus horribilis*, местом смертельной опасности — размещаются буфет, торговцы, фотографы, итальянские певцы, что превращает данное место в площадное зрелище.

Пространство открыто (горы, небо), но одновременно герметично в коммуникативном смысле: незнакомец не может ни спуститься, ни подняться, а толпа не способна до него добраться. Это создает эффект разделенного, но взаимозависимого пространства. Положение незнакомца уязвимо и беззащитно: он доступен для взглядов и недоступен для помощи. В финале верхнее пространство оказывается не местом подлинной опасности, но декорацией.

Пространство между незнакомцем и толпой — акустическое и оптическое (толпа пытается разглядеть несчастного в бинокли, единственное средство связи — крики, искажаемые расстоянием): здесь не происходит реального взаимодействия, имеет место лишь наблюдение, фиксация, интерпретация, зачастую ложная (интервью, взятое корреспондентом).

Нижнее пространство — пространство потребления — выстроено как ярмарка или театр под открытым небом: центральным объектом здесь выступает буфет (место телесного насыщения), здесь действуют торговцы с сувенирами, фотографы, итальянские певцы, Армия Спасения, реклама — элементы балаганного представления. Важная деталь: полицейские «тоненькой веревочкой на кольшках отгораживают место». Эта веревочка — символическая граница, которая отделяет зрителей от места предполагаемого падения — создает иллюзию опасности, однако сама по себе хрупка и условна. Нижнее пространство динамично: персонажи постоянно перемещаются, спорят из-за мест, приходят и уходят. Однако эта динамика циклична: действия повторяются, всё возвращается на круги своя.

Пространство иерархично, при этом ирония пьесы заключается в том, что реальная власть находится внизу: незнакомец подчинен хозяину, нанявшему актера. Вертикаль «скала — подножие» иллюстрирует перевернутую социальную иерархию: тот, кто страдает, находится выше всех, но не обладает властью; те, кто потребляет страдание, находятся внизу, но именно они диктуют условия.

Изначально горный пейзаж создает ожидание возвышенной трагедии. Отвесная скала, отчаянная поза, невозможность спасти — классические атрибуты романтического пейзажа. Однако в финале выясняется, что незнакомец привязан. Пейзаж оказывается декорацией, а трагедия — спектаклем. Андреев развенчивает романтический топос: горы здесь выступают не местом героического подвига, но местом коммерческого обмана. Незнакомец и толпа находятся в одном пространстве, однако не способны на подлинный контакт. Их разделяют физическая недоступность, языковой барьер (разноязычная толпа, невнятные крики), эмоциональная пропасть (толпа не сочувствует, а лишь наблюдает). Пространство становится метафорой отчуждения в современном обществе, где «ближний» превращается в объект потребления.

Название пьесы вступает в сложный диалог с пространственной структурой. Христианская заповедь «возлюби ближнего» предполагает приближение, преодоление дистанции. В пьесе же ближний оказывается недоступным для помощи, толпа не пытается его спасти (лестницы короткие, попытки оставлены), вместо спасения автор изображает наблюдение, съемку, запись, отпущение грехов на расстоянии. Пространственная дистанция обнажает подмену: вместо любви — любопытство, вместо помощи — зрелище.

В финале появляется новый пространственный элемент — рекламный плакат «Я был лысым», который движется горизонтально. Это вторжение горизонтали балагана разрушает вертикальную структуру «трагедии». Пространство окончательно превращается в ярмарку, где всё продается и покупается.

Итак, пространство в «Любви к ближнему» структурировано как многоуровневая конструкция: вертикаль (скала — подножие) создает иллюзию трагедии, но оборачивается театральной декорацией; нижнее пространство — это место потребления, где «любовь к ближнему» превращается в товар. Персонажи распределены по уровням в соответствии с

их функцией: страдалец — наверху, зрители — внизу, «режиссеры» (корреспондент, пастор, хозяин) — между ними. Пейзаж становится не просто фоном, но активным участником сатиры: он создает обманное ожидание возвышенного, чтобы затем разоблачить его как коммерческий спектакль. В финале, когда незнакомец разоблачен, а толпа переключается на рекламный плакат, пространство окончательно утрачивает свой трагический потенциал и превращается в базар, где всё, включая «любовь к ближнему», имеет свою цену.

В драме-пародии «Честь (Старый граф)» Андреев создает сложную темпоральную структуру, пародирующую романтическую трагедию. В отличие от «Любви к ближнему», где временная структура отличается цикличностью и бессобытийностью, в «Чести» она построена как сжатая, напряжённая драма, направленная к неизбежной катастрофе.

В «Чести» Андреевым используются преимущественно прошедшее время в ремарках и настоящее время в диалогах, что создает эффект непосредственности происходящего. Несовершенный вид доминирует в экспозиции (*сияют, горят, ждет, тоскует*), что усиливает ощущение растянутого ожидания.

Действие в «Чести» отличается обилием событий, а временная структура организована по канону классической драмы: экспозиция (ожидание жениха, конфликт отца и дочери), завязка (появление герцога, приказ Астольфу), развитие действия (свидание, трубные сигналы, троекратный зов, убийство), кульминация (обнаружение тела, смерть Эльзы, приказ поджечь замок) и развязка, представленная открытым финалом. В отличие от «Любви к ближнему», где главное событие — падение — не происходит, в «Чести» все заявленные события реализуются: герцог тайно прибывает, совершается убийство, Эльза умирает, замок поджигают. Тем самым пьеса представляет собой пародию на романтическую трагедию, доведённую до абсурда посредством гипертрофии событийного ряда.

Скорость повествования в «Чести» неравномерна и создает драматическое напряжение: замедленный темп в начале (длинные монологи, риторические вопросы, паузы) ускоряется в сцене свидания Эльзы и Генриха (обмен репликами, лирические отступления), далее нарастанию скорости повествования способствуют три зова трубы, их повторяющийся ритм; убийство Генриха происходит мгновенно (подавленный крик и тишина), после чего темп снова увеличивается (короткие реплики, команды, действия). Важно подчеркнуть, что убийство происходит за сценой, что дает Андрееву возможность сохранить пародийный тон, сместить внимание с физического действия на моральные перипетии, усилить театральную условность и превратить кровавую развязку в часть интеллектуальной игры со зрителем.

В пьесе взаимодействуют герои разных возрастов, что делает структуру времени многомерной. Граф — персонаж, существующий в прошлом. Его речь постоянно обращена к утраченному величию («если б не осыпались зубцы моих башен, если б тою же твердыней недоступной стоял мой замок, как при моем великом деде»³⁷⁴). Он говорит о былом могуществе («последний в роду великих»³⁷⁵), утраченной независимости («предатели вольности нашей»³⁷⁶) и сетует на унижения, с которыми вынужден мириться в настоящем («нищим графом, над которым смеются при дворе»³⁷⁷). Его планы на будущее иллюзорны и сводятся к сопротивлению неизбежному («поднять мосты!», хотя мосты уже не работают). Он не строит будущего — он защищает прошлое. Эльза существует в напряженном настоящем. Героиня говорит о предчувствии («с самого утра... тоска мучительных предчувствий»³⁷⁸), мгновенном счастье (свидание с Генрихом) и страхе перед будущим («что с ним? почему он не едет?»³⁷⁹). Она почти не вспоминает о прошлом (только эпизодически — мать, детство). Ее время — это ожидание,

³⁷⁴ СС 6 т. 5: 393.

³⁷⁵ Там же: 395.

³⁷⁶ Там же: 394.

³⁷⁷ Там же: 393.

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Там же: 395.

которое в финале обрывается смертью. Показательно, что последние слова Эльзы обращены к будущему, которое не наступит: «я жду тебя!». Генрих — персонаж, который приносит будущее. Он говорит о предстоящем браке, о милостях императора («ему возвращены прежние владения»³⁸⁰), о завтрашнем дне («мое завтрашнее солнце»³⁸¹). Герой рассказывает о пути, который преодолел, но это прошлое для него — лишь препятствие на пути к будущему. Именно носитель будущего оказывается убит людьми, живущими прошлым.

В отличие от «Любви к ближнему», где время было бессобытийным (ожидание без реализации), в «Чести» время событийно, линейно и необратимо. Однако событийность «Чести» — это пародийная событийность. Трагедийный пафос доведен до абсурда. Убийство происходит из-за ошибки (Астольф не узнал герцога). Граф сознательно приказывает убить «проходимца», зная, что это может быть герцог. Эльза умирает, вероятно, от разрыва сердца (классический романтический ход). События лишены подлинного трагизма, потому что основаны на недоразумении и гордыне.

Объективно пьеса охватывает сутки — «с самого утра» до глубокой ночи — однако это время сжато драматическими средствами. Действие начинается ночью («весенняя звездная ночь»), при этом экспозиция отсылает к событиям утра, а вся драма укладывается в несколько часов. Герои по-разному переживают течение времени: для графа время остановилось, он живет прошлым, для Эльзы время растянуто («какой сегодня длинный день», «так можно умереть от ожидания»), время Генриха сжато и насыщено событиями («тысячи приключений» за один день), время баронов циклично (ожидание Генриха, повторяющиеся звуки труб). Финал с поджогом замка символичен: прошлое уничтожается огнем, будущее (Генрих) также мертво, как и настоящее (Эльза). Временная структура схлопывается в катастрофу.

³⁸⁰ Там же: 399.

³⁸¹ Там же.

Итак, в «Чести» Андреев создает модель времени, которая пародирует романтическую драму. Настоящее время диалогов создает иллюзию непосредственности, но убийство происходит за сценой — зритель лишен катарсиса. Сюжетная динамика произведения отличается интенсивностью, но события приводят не к разрешению, а к тотальному уничтожению. Субъективное время героев искажено: для графа время остановилось, для Эльзы растянуто, для Генриха сжато. Объективное время (одни сутки) сжато драматическими средствами до нескольких часов.

В отличие от «Любви к ближнему», где время было бессобытийным и циклическим, в «Чести» время линейно и необратимо. Пародийность пьесы заключается в том, что линейное время ведет не к трагическому очищению, а к абсурдной катастрофе, где все гибнут из-за гордыни, недоразумения и слепого следования «чести». Финал — горящий замок — символизирует уничтожение прошлого при отсутствии надежды на будущее. Временная структура пьесы оказывается разорванной: прошлое сгорает, настоящее умирает, будущее убито.

Пространство в миниатюре «Честь» играет ключевую роль: оно не только создает романтический антураж, но и служит основным инструментом пародийного снижения. В отличие от открытого горного пространства «Любви к ближнему», здесь пространство замкнуто, иерархично и насыщено символикой, которая последовательно разрушается по ходу действия.

Пейзаж выдержан в традициях романтической драмы: замок («темная масса», «четырёхугольная зубчатая башня», «смоляные бочки», «ярко светящиеся окна»), старый сад («разросшийся, запущенный», «огражденный глубокой канавой», «мраморная, потемневшая и осыпавшаяся балюстрада»), ночной свет («весенняя звездная ночь», «неверные светы» от смоляных бочек), пруд («старый, заросший, зеленый», с лягушками). Данные элементы составляют романтический тоpos: древний замок, тайный сад, свидание при луне, предчувствие смерти. При этом Андреевым вводятся детали, снижающие пафос: бочки со смолой «догорают» — не хватает средств на

освещение; граф приказывает гасить огни, потому что «слишком бедны»; ступени «покривившиеся», балюстрада «осыпавшаяся» — всё в упадке. Романтический пейзаж оказывается бутафорией, скрывающей нищету и упадок. Пространство двойственно: оно обещает высокую трагедию, но постоянно напоминает о материальной скудости и комизме положения.

Как и в «Любви к ближнему», пространство организовано по вертикали, но здесь вертикаль имеет иное значение: верх — замок, башня, ступени — символизируют власть, честь, прошлое, гордыню; срединный уровень — сад, балюстрада, скамья — это настоящее, любовь и уязвимость; низ — пруд, канава, чаща — смерть, позор, тайна, бесславие. Верхний уровень принадлежит графу и его слугам. Граф постоянно стремится вверх: он спускается в сад, но затем поднимается обратно; его команды («поднять мосты!») обращены к замку как к последнему оплоту величия. Однако этот верх иллюзорен: мосты не работают, ворота «настежь», замок пронизан лазейками. Срединный уровень — сад — место свидания Эльзы и Генриха. Здесь происходит основное драматическое действие. Сад отделен от замка ступенями, от внешнего мира — канавой. Это пространство пограничное: в него можно спуститься (граф), из него можно уйти (Генрих), в него вторгаются (бароны). Именно здесь сталкиваются прошлое (граф), настоящее (Эльза) и будущее (Генрих). Нижний уровень — пруд — место смерти и позора. Эльза заранее чувствует его как «дворец смерти». Пруд с лягушками — сниженный, почти гротескный образ; здесь тонут не в рыцарском бою, а тайно, с камнями на ногах. Пространственная вертикаль замыкается: убитый герцог оказывается в самом низу, тогда как его убийца (граф) стоит наверху.

Пространственное положение персонажей динамично и отражает их внутреннее состояние. Старый граф почти в продолжение всего действия находится на ступенях или в замке. Он спускается в сад, чтобы говорить с дочерью, но быстро возвращается наверх. Его движение — по вертикали вниз и обратно; он не покидает пределов своей власти (замка), но эта власть оказывается символической. В финале граф стоит «на верхней ступени» —

выше всех, откуда указывает на пруд, признавая своё преступление. Эльза словно привязана к скамье в саду. Это место ожидания и уязвимости. Героиня не поднимается в замок (несмотря на то, что ее зовут), не спускается к пруду (несмотря на то, что туда ее влечет предчувствие). Пространство Эльзы — это точка, где пересекаются воля отца, любовь Генриха и угроза смерти. В финале героиня падает и умирает там же, где ждала. Генрих появляется из чащи — нижнего, «нечистого» пространства. Он приходит тайно, через лазейку, в плаще оруженосца. Появление героя из тьмы, снизу, снижает его высокий статус. Генрих говорит о себе как о «призраке» — и действительно, он существует в пограничном состоянии между явью и смертью. Астольф и слуги перемещаются между замком и садом, выполняя приказы. Астольф — посредник, «человек на ступенях». Свидетельство слуги решающее, и он, вероятно, сознательно искажает реальность («да, это не герцог»). Бароны обеих сторон врываются в сад в финале, нарушая интимность пространства. Их вторжение знаменует переход от частной драмы к публичной катастрофе.

Основная идея пьесы — пародия на романтическое понятие чести. Пространство работает на ее развенчание несколькими способами. Это контраст между возвышенным и низменным: романтический пейзаж (замок, звездная ночь, тайное свидание) постоянно соседствует с деталями, снижающими пафос (смоляные бочки экономят, потому что граф беден; последний сравнивает себя с «благоразумной мещанкой», которая доедает остатки пищи; пруд с лягушками — место не рыцарской дуэли, а подлого убийства и т.д.). Пространство не выдерживает высокого стиля: замок разрушен, сад запущен, пруд — всего лишь пруд. Романтическая декорация оборачивается убожеством.

Замок в пьесе выступает как символ ложной чести: это не твердыня, а лишь оболочка. Граф кричит «поднять мосты!», смеясь над своей командой: «как будто нет тысячи калиток, дыр, лазеек»³⁸². Пространство замка пронизуемо, его границы условны. Это метафора чести, которую пытается

³⁸² СС 6 т. 5: 394.

защитить граф: она так же иллюзорна, как его мосты. В финале замок подожжен. Огонь уничтожает не только строение, но и сам символ родовой чести. Однако и это уничтожение не трагично, а пародийно: оно происходит не в бою, а по приказу разгневанного друга герцога, и сопровождается обещанием взять графа «в клетке, <...> как волка»³⁸³. Пруд в пьесе становится символом бесславия. Если в романтической традиции герой умирает в бою, на дуэли, даже от руки отца — то в пьесе Андреева герой находит смерть в пруду с камнями на ногах. Андреевым намеренно выбран самый низкий, «негероический» способ убийства, антитеза рыцарской смерти. Недаром Эльза, увидев отражение замка в воде, отмечает: «таким должен быть дворец смерти». Интуиция героини не обманывает: смерть Генриха оказывается не возвышенной, а постыдной, скрытой в темной воде. Лестница становится пространством власти и обмана. Ключевым местом являются ступени, соединяющие замок и сад. На них стоит граф, когда наблюдает за свиданием. С них он отдает приказ об убийстве. Ступени позволяют видеть сверху, но не вмешиваться, сохранять позицию судьи, который не действует сам, а посылает других.

Если в «Любви к ближнему» открытое горное пространство разоблачало фальшь «любви к ближнему» через коммерциализацию зрелища, то в «Чести» закрытое пространство замка и сада разоблачает фальшь романтической «чести». Пространство здесь — не просто фон, а активный соучастник пародии: романтический локус (замок, сад, пруд) подается с избыточными деталями, которые затем снижаются; вертикаль (замок — сад — пруд) задает иерархию ценностей, но эта иерархия разрушается: верх (граф) оказывается бессильным, низ (пруд) становится местом позорной расправы, середина (сад) — местом гибели любви; персонажи привязаны к определенным пространственным точкам, и их перемещения (или неподвижность) подчеркивают их драматическую функцию. Финал — пожар замка — уничтожает пространство целиком. Это символическое сожжение

³⁸³ Там же: 402.

декораций: романтический мир рушится, оставляя после себя только пепел и обещание клетки для старого графа.

Итак, пространство в «Чести» выстроено как пародийная романтическая декорация. Замок, сад, пруд, ступени образуют многоуровневую структуру, где каждый уровень несет символическую нагрузку (власть, любовь, смерть). Однако эти символы последовательно снижаются: замок разрушен, пруд гротескно-непоэтичен, сад становится местом засады. Распределение персонажей по пространству подчеркивает их временную и ценностную ориентацию: граф — в прошлом, наверху; Эльза — в настоящем, в саду; Генрих — устремлен в будущее, появляется из тьмы. Пейзаж служит не столько фоном, сколько инструментом развенчания романтического мифа о чести, обнажая его материальную и моральную несостоятельность. Финал — сожжение замка — уничтожает само пространство, завершая пародию на романтическую традицию.

В пьесе «Прекрасные сабинянки» Андреев обращается к легендарному сюжету основания Рима, превращая его в остроумную пародию на отношения полов, право и цивилизационный миф. Время здесь организовано иначе, чем в двух проанализированных выше пьесах: оно циклично, иронически обыгрывает историческую дистанцию и строится на контрасте между эпическим прошлым и бытовым настоящим.

В «Прекрасных сабинянках» Андреевым используется настоящее историческое время в диалогах и ремарках, что создает эффект синхронности происходящего. Однако, в отличие от «Любви к ближнему», где настоящее время фиксировало бесконечное ожидание, и «Чести», где прошедшее время в ремарках создавало нарративную дистанцию, здесь настоящее время выполняет пародийно-снижающую функцию: легендарные события подаются как сиюминутная бытовая сцена. Глаголы несовершенного вида доминируют в сценах «освоения» пространства (визжат, царапаются, оправляются, шепчутся, щебечут), подчеркивая длительность и повторяемость конфликта. Глаголы совершенного вида появляются в ключевые моменты перехода

(похитили, ушли, создалась), но часто пародийно снижены (выдернула, исцарапал). В монологах Анка Марция (вторая картина) глаголы прошедшего времени («мы поместили», «мы пригласили», «мы погубили») создают иллюзию эпического свершения, но сами действия являются абсурдными (гадание по звездам, вскрытие кошек), что пародирует героический нарратив.

Пьеса отличается экстенсивной событийной насыщенностью, но события носят циклический характер и нередко оборачиваются своей противоположностью. Действия не продвигают сюжет к трагической развязке, а закольцовывают его: похищение происходит до начала пьесы, в финале сабиняне уходят ни с чем, а сабинянки остаются с римлянами. История не движется вперед — она топчется на месте, что подчеркивается ритмом марша «два шага вперед — один назад» во второй картине.

Ритмический рисунок текста крайне неравномерен и способствует возникновению комического эффекта. В замедлении изображены диалоги Клеопатры и Сципиона в первой картине, монологи Анка Марция во второй, перепалка о носовом платке в третьей. Время растягивается до абсурда, особенно в сцене зачитывания профессорами многотомных юридических трудов. Время ускоряется в сценах массового движения («на abordаж!», марш сабинян, финальное отступление). Ритм задается краткими командами, трубами, повторяющимися репликами. Наконец, время циклично: марш «два шага вперед — шаг назад» становится пространственно-временной метафорой всей пьесы. Сабиняне не могут приблизиться к цели, их время — вечное возвращение. Темп повествования также варьируется в зависимости от «жанрового регистра»: бытовые сцены (Клеопатра и Сципион) текут медленно, пародийно-эпические монологи (Марций) затянуты, а моменты физического действия (похищение, финальная схватка) сжаты до нескольких реплик.

Возраст героев в пьесе прямо не обозначен, но легко считывается через их отношение ко времени. Сабинянки, молодые женщины, почти не вспоминают прошлое. Их редкие воспоминания — оставленные дети,

«солдатик <...> из той далекой стороны» (Юноночка)³⁸⁴ — быстро заглушаются текущими заботами. Планы у женщин отсутствуют: они предпочитают жить настоящим («останемся здесь дня на два»³⁸⁵), которое легко превращается в постоянное. Исключение — Прозерпина, которая рассуждает о мужьях прагматично, но также без проекции в будущее. Сабиняне (мужья) живут прошлым. Их речь — сплошные воспоминания о «той достопамятной ночи»³⁸⁶, о былых юридических подвигах, о Прозерпиночке. Планы у них есть, но они иллюзорны: поход с тяжелыми законами, надежда на возвращение жен. Эти планы не реализуются, и герои застревают в цикле «два шага вперед — шаг назад». Римляне почти не вспоминают прошлое (исключение — реплика толстого римлянина о «первом дне основания Рима»). Их время — настоящее: они наслаждаются бытом, сном, похлебкой. Будущее для них — это «семейная жизнь», которую они уже обрели. Исключение — Сципион, который мечтает о «новой жизни», но быстро приспосабливается к настоящему.

Пьеса выстроена на парадоксальном сочетании событийности и бессобытийности. При изобилии внешних событий (похищение, переговоры, сбор войска, марш, диспут, отказ жен возвращаться) главное событие — возвращение жен к прежним мужьям — не происходит. Всё действие построено на ожидании этого события, которое в финале оказывается невозможным. Время в пьесе бессобытийно, несмотря на наполненность действиями. Как и в «Любви к ближнему», здесь важна не реализация, а процесс ожидания и его комическое затягивание.

Объективное время охватывает примерно полтора года (об этом говорит Марций во второй картине: «в эти краткие полтора года»). Однако на сцене воспроизведены лишь три эпизода: первая картина — утро после похищения; вторая картина — спустя полтора года (сбор сабинян после получения письма); третья картина — непосредственно после марша, встреча с

³⁸⁴ СС 6 т. 5: 408.

³⁸⁵ Там же: 414.

³⁸⁶ Там же: 416.

римлянами. Сценарий времени пунктирный: большие промежутки вынесены за рамки, а на сцене представлены только узловые моменты. Это создает эффект дискретности: история распадается на отдельные «номера», между которыми — пустота.

Объективное время задается репликами (полтора года, ночь похищения, «с утра», «два дня»), но оно служит не столько хронологической рамкой, сколько источником комизма. Например, за полтора года сабиняне не продвинулись ни на шаг (буквально — их марш топчется на месте). Субъективное время героев различно: сабиняне переживают время как застывшее: они всё ещё живут в момент похищения, их горе не утихает, а время словно остановилось; римляне живут в бытовом настоящем: для них полтора года пролетели незаметно («я так сладко спал»³⁸⁷); сабинянки адаптировались: они уже не помнят точно, как долго живут у римлян, и их время стало циклическим (утро — похлебка — сон). Особенно показателен финал: когда Анк Марций пытается увести жену, Клеопатра плачет, но тут же спрашивает у Сципиона носовой платок. Ее субъективное время — мгновенный переход от трагедии к быту, что подчеркивает комизм ситуации.

Образы героев закреплены за определенными временными модусами. В прошлом находятся сабиняне (мужья), особенно Анк Марций, «тоскливый голос» (муж Прозерпиночки). Герои живут воспоминаниями об утраченном, их планы иллюзорны, время для них остановилось. Юридические фолианты — лишь символ попытки зафиксировать прошлое как норму. В бытовом настоящем находятся римляне и большинство сабинянок. Последние быстро приспосабливаются к текущему моменту; римляне наслаждаются бытом, сабинянки — новым положением. Настоящее для них самодостаточно. В «переходном» настоящем находятся Сципион и Клеопатра: они колеблются между прошлым и будущим, их диалог — серия ложных ходов, ведущих к закреплению настоящего. Будущее в пьесе отсутствует как подлинная категория: никто не строит реальных планов. Обещанное будущее

³⁸⁷ СС 6 т. 5: 420.

(возвращение к пенатам, «новые дети») либо не наступает, либо подается как насмешка.

Единственным персонажем, осознающим временную ловушку и предпринимающим попытки ее разрушить, выступает Прозерпина. Ее монолог о «самом сильном» — это попытка перевести отношения из юридическо-исторического измерения в экзистенциальное (будущее, которое нужно завоевать). При этом ее реплика «Марций, ты непроходимый дурак»³⁸⁸ адресована тому, кто застрял в прошлом. Профессора с юридическими томами — олицетворение застывшего времени. Их голос звучит «ровно, вне времени и пространства»³⁸⁹, они не могут закрыть рот. Это пародия на законы, которые претендуют на вечность, но в реальности лишь тормозят жизнь. Звуковым маркером времени выступают трубы. В первой картине они возвещают поход; во второй издают заунывные, «попятные» звуки; в третьей смолкают, когда начинается бытовая перебранка. Музыка здесь имитирует эпическое время, но лишь подчеркивает топтание на месте.

Итак, в «Прекрасных сабинянках» Андреев создает модель времени, которая пародирует как романтическую (ср. в «Чести»), так и буржуазно-зрелищную (ср. в «Любви к ближнему») концепции. Время в пьесе циклично и статично. Главное событие (возвращение жен) не происходит, все усилия ведут к сохранению статус-кво. Марш «два шага вперед — шаг назад» становится универсальной формулой времени пьесы. Возраст героев определяет их отношение ко времени: старшие (сабиняне) застыли в прошлом, молодые (сабинянки, римляне) адаптировались к настоящему, будущее отсутствует как категория. Субъективное время героев не совпадает с объективным: полтора года для одних — мучительная остановка, для других — миг блаженства. Формы глаголов (настоящее историческое, несовершенный вид) подчеркивают незавершенность и повторяемость действий, а совершенный вид появляется только в моменты

³⁸⁸ Там же: 426.

³⁸⁹ СС 6 т. 5: 422.

ложных кульминаций (похищение, «созналась»). Динамика смены событий имитирует затянутость судебных процессов и бесконечность бытовой рутины, чередуясь с пародийно-эпическими ускорениями. В финале, когда сабиняне уходят под заунывные трубы, а римляне остаются с женщинами, время замыкается: история не сделала ни шага вперед. Это пародийный ответ на миф об основании Рима: цивилизация начинается не с героического насилия, а с бытовой адаптации и вечного возвращения одного и того же.

Пространство в пьесе «Прекрасные сабинянки» организовано как пародийная эволюция ландшафта: от «дикой местности» через «мрачную картину» к «зачаткам благоустройства». В отличие от возвышенной вертикали «Чести» или театрализованного рельефа «Любви к ближнему», здесь пространство подчинено идее циклического освоения, где герои не столько завоевывают мир, сколько приспособляются к нему, а сама «история» оказывается чередой бытовых перестановок.

В первой картине изображается открытое, гористое, но лишенное романтического ореола пространство. Ремарка подчеркивает неблагоустроенность пейзажа: это не живописные Альпы, а неухоженное место. Романтические атрибуты — рассвет, горы, камни, деревья — снижаются бытовыми деталями: римляне «оправляются», «едва могут дышать», сабинянки «тихо щебечут». Пейзаж здесь — место физического усилия (волокут, царапаются, укрываются друг за друга). Трагическая или героическая атмосфера отсутствует: так, «белый флаг» парламентаря описывается как «белая тряпка на палке».

Во второй картине пространство подчеркивает психологическое состояние «ограбленных мужей». В ремарке отмечается условность: «Очень возможно, что идет дождь, свистит ветер, и черные тучи закрывают небо, но очень возможно, что всё это только кажется». Сабиняне занимаются гимнастикой на фоне «мрачности», сидят с младенцами, слушают оратора — пространство камерное, почти интерьерное, несмотря на открытость. Оно

организовано симметрично: гимнастика по бокам, скамейка с младенцами в центре, что делает картину своеобразной пародией на «собрание».

В третьей картине происходит пространственный сдвиг. Первая локация здесь предстает обжитой римлянами: появились хижины, римлянин в «ленивейшей позе» ковыряет в носу, кто-то «блаженно» спит. Пейзаж демонстрирует результат «освоения»: дикость не исчезла, но на ее фоне возникли «зачатки» порядка: цивилизация не побеждает природу, но пристраивается к ней в результате бытовых, а не героических действий.

В отличие от «Любви к ближнему» и «Чести», «Прекрасным сабинянкам» свойственна скорее горизонтальная организация пространства. Единственными элементами вертикали выступают горы, куда уходят римляне с сабинянками в конце первой картины, и тоскливое небо. Пространство горизонтально и простирается вширь, но не ввысь, что подчеркивает отсутствие героического пафоса: история вершится не на высоте, а на земле, в бытовой суете.

В каждой картине персонажи распределены на три условные группы. В первой между римлянами (располагаются слева, затем — по центру) и сабинянками (справа, отдельной группой) находится нейтральная полоса переговоров. Пространство динамично: римляне пытаются наступать, отступают, посылают парламентаря; сабинянки то смыкаются, то выделяют Клеопатру. В финале происходит «абордаж», вследствие него — смешение групп, после которого все уходит в горы, оставляя Павла и Веронику на авансцене. Пространство здесь — поле тактического взаимодействия. Во второй картине сабиняне занимают центр и симметричные фланги. Пространство здесь становится статичным, ритуализованным: «войско» неподвижно, только Анк Марций перемещается, звенит колокольчиком, строит ряды. Организация пространства усиливает эффект пародии на военный лагерь, где вместо оружия — тома законов. В третьей картине на сцене выделяются три пространственные зоны: хижины римлян (правая сторона), место выхода сабинян (левая сторона), центр, куда выходят

женщины. Встреча происходит на нейтральной территории, но быстро перетекает в «захват» женщин римлянами, которые «оттесняют» их в глубину сцены. В финале сабиняне медленно уходят в ту же сторону, откуда пришли, сохраняя свой абсурдный ритм. Пространство здесь — арена юридического и физического противостояния, которое разрешается не победой, а замыканием цикла.

Легенда о похищении сабинянок — героический миф об основании Рима — помещена Андреевым в пейзаж, лишенный величия, где «дикая местность» оборачивается неустроенным местом, «мрачная картина» тренировок сабинян нарочито театральна, с иронической ремаркой «очень возможно, что всё это только кажется». «Зачатки благоустройства» — итог, который сводит цивилизацию к хижине, ленивому ковырянию в носу и похлебке — опускают миф до быта. Андреев насыщает пространство гротескными деталями, которые снижают пафос миниатюры. Местность функционально-сниженная: камни нужно убирать (потому что мешают), деревья — «глупые», хижины — недоделанные (Колизей «еще не окончен»). В «Прекрасных сабинянках» пространство не застывшее, а подвижное в своей цикличности: дикое место становится обжитым, но само движение истории оказывается иллюзией: сабиняне уходят туда же, откуда пришли, с тем же ритмом.

Таким образом, пространство в «Прекрасных сабинянках» предстает как пародийная триада: дикость — тоска — благоустройство. Оно горизонтально, лишено вертикальной иерархии, что подчеркивает отсутствие подлинно героического начала. Пейзаж выступает не только как фон, но и как активный участник комического действия: его «неблагоустроенность» заставляет героев суесться, его «мрачность» пародирует чувствительность сабинян, его «зачатки благоустройства» сводят историю к быту. Распределение персонажей по пространству (римляне — справа, сабиняне — слева, женщины — между ними или в глубине) создает четкую, но подвижную геометрию, в которой ни одна сторона не одерживает

окончательную победу. Финальный уход сабинян под заунывные трубы с маршем «два шага вперед — шаг назад» замыкает пространство в цикл, превращая историю в вечное возвращение одного и того же, в чем заключается главная пародийная идея пьесы.

В одноактной миниатюре «Кающийся» Андреев сталкивает два времени: субъективное время купца, испытывающего муки совести, (растянутое на десятилетия) и объективное время бюрократической рутины (сжатое до телефонных звонков и очередей). Конфликт между ними обнажает абсурд юридической системы, где закон о давности отменяет нравственную ответственность.

Пьеса строится на контрасте прошедшего времени в исповеди и настоящего времени в диалоге с чиновником. В процессе покаяния купец переключается с прошедшего времени глаголов на настоящее («каюсь, православные, берите меня»³⁹⁰), тем самым актуализируя прошедшее событие. В речи чиновника же прошедшее время используется Андреевым только для насмешек («изволили забыть?»), превалируют же настоящее и будущее («будете чай?», «ступайте домой»).

Внешних событий мало: купец приходит, чиновник отказывает, купца выносят — при этом внутренняя (психологическая) событийность высока: это исповедь, борьба с совестью, столкновение с бездушием закона. Парадоксально, что главное событие (принятие повинной и наказание) не происходит, но именно это «не-событие» составляет суть пьесы.

Темп повествования широко варьируется, что способствует созданию комического и драматического эффекта. Пьеса начинается динамично: телефонный разговор (отрывистые реплики, обрывки фраз, повторы) — чиновник мечется между делами. Затем следует замедление (исповедь купца: «двадцать один год минул...» — темп падает, появляются паузы, вздохи, слезы, после чего повествования вновь ускоряется (происходит перепалка, крики, команды «вынести!», физическая борьба — действие заканчивается

³⁹⁰ СС 6 т. 5: 429.

почти фарсом). Скорость подчеркивается ритмом реплик: длинные покаянные монологи купца сменяются короткими рублеными фразами чиновника («Не давать!», «Встать!», «Вон!»).

Купец живет в прошлом, его речь состоит из воспоминаний: убийство 21–22 года назад, последующие годы страданий: «что ни год, то тяжелее, что ни день, то горше», попытка покаяния на площади, уговоры жены. Будущее для купца замыкается на стремлении к искуплению, которое заключается в возвращении в прошлое через наказание: герой находится во временной петле. Настоящее для купца — не более чем мучительная точка между прошлым грехом и будущим искуплением. Чиновник живет в настоящем. Его мысли заняты текущими делами: телефонные звонки о раненых, корзины с уликами, чай, канцелярская суeta. О прошлом персонаж говорит лишь в юридическом ключе («давность», «раньше бы приходил»). Будущее для него — продолжение той же рутины («ступайте домой», «адрес ваш мы знаем»). В настоящем существует и Гавриленко, чья функция сводится к исполнению приказов (даже при попытке обратиться к прошлому — «вот так они и орамши» — его прерывают).

Андреевым изображается бессобытийное время в канцелярии: несмотря на суету (звонки, приходы, выкрики), здесь ничего не меняется. Пришедшего с повинной купца выгоняют, преступление остается ненаказанным. Для купца это событие оборачивается кульминацией его внутренней драмы. Его субъективное время событийно: герой решается на исповедь. Однако действие купца не приводит ни к малейшим изменениям. Пьеса выстраивается на сочетании субъективной событийности и объективной бессобытийности. В миниатюре (15–20 минут сценического времени) сжимается огромный жизненный срок (годы мучений, покаяние на площади, три дня в квартире), что показывает, как прошлое вторгается в настоящее. Время купца растянуто («годы как вечность»), мучительно, время чиновника сжато («вздохнуть некогда»); время купца измеряется

накапливающимися моральными страданиями, время чиновника — количеством выпитого чая, корзин и трупов.

Итак, в «Кающемся» Андреев создает двухуровневую временную структуру: биографическое время купца — линейное, накопительное, ведущее к кризису совести — и бюрократическое время чиновника — циклическое, бессобытийное, где «давность» стирает прошлое. Конфликт между ними неразрешим: закон не признает морального времени, а совесть не признает сроков давности. Скорость повествования, формы глаголов и распределение персонажей по временным модусам работают на раскрытие этой коллизии. В финале субъективное время купца оказывается вытесненным из официального пространства. Купец остается один на один со своей совестью, в то время как канцелярия продолжает жить в вечном настоящем, где даже раненый уже умер, «так что охолодавши»³⁹¹.

Пространственная структура миниатюры «Кающийся» организована как бюрократическая машина, где интерьер канцелярии — не просто место действия, а главный художественный образ, раскрывающий конфликт между живой совестью и мертвым законом. В отличие от вертикальных или открытых пространств в рассмотренных выше пьесах, здесь пространство горизонтальное, замкнутое, функционально-дегуманизированное.

Канцелярия — «нечто вроде фабрики на ходу»³⁹² — это пространство безличного производства «дел», бумаг, приказов, отписок. Интерьер не описан подробно (нет ни столов, ни шкафов, ни портретов), но его суть передана через динамику и звуки: телефонные звонки, отрывистые команды, ругань, постоянное движение служителей, мелькание «живых механизмов», которые выводят кающегося. Это пространство без окон (упоминания о внешнем мире отсутствуют), без воздуха, без света. Чай, который то и дело заказывает чиновник, — единственная «бытовая» деталь — в финале оказывается холодным. Пространство функционально и обезличено: здесь

³⁹¹ СС 6 т. 5: 434.

³⁹² Там же: 428.

нет ни личных вещей, ни намека на частную жизнь. Поведение купца Краснобрюхова резко нарушает упорядоченный строй обезличенного пространства: герой приходит с улицы, встает на колени, пытается лечь на пол, его выносят — поступки купца идут вразрез со стандартизированными действиями канцелярских служащих.

Образ лица со служебным положением полностью определяется интерьером. У него отсутствует имя — есть только функция, он не человек, а часть механизма, его жесты, интонации, переключения с грубости на подобострастие диктуются логикой канцелярии. Герой недоволен обстановкой («Тут с очередными голову потеряешь, вздохнуть некогда»³⁹³), но остается покорным винтиком механизма.

Купец — чужеродное тело в пространстве канцелярии. Герой появляется из другого мира (площадь, трактир, дом, лесок, где закопал девицу), его поведение (земные поклоны, крики «православные!», причитания о «Владимирке») — это ритуалы из народной, религиозной культуры, которые несовместимы с обстановкой канцелярии. Интерьер обнажает трагикомическую неуместность поведения купца: он падает на колени — а чиновник требует встать; он просит «брить голову» и получает ответ: «Да что я тебе, парикмахер?»³⁹⁴; он требует каторги — ему предлагают чай и разговор о вывесках. Пространство, обстановка канцелярии лишает героя возможности совершить то, ради чего он пришел: публично покаяться и принять наказание — нейтрализует совесть купца, превращая ее проявления в «недоразумение». Для Гавриленко и «живых механизмов» поведение купца — не нравственный акт, а не более чем нарушение порядка: в то время как купец кричит о совести, Гавриленко докладывает: «народ собрамши, кричат голосом»³⁹⁵.

Основная идея миниатюры — несовместимость живой совести с бюрократической машиной — проявляется и на уровне интерьера:

³⁹³ СС 6 т. 5: 434.

³⁹⁴ Там же: 433.

³⁹⁵ Там же: 429.

канцелярия — это профанированное пространство, где грех и раскаяние переводятся на язык «давности», «корзин», «статей». Государство в пьесе оказывается производственным механизмом, перерабатывающим трагедии в сухую статистику, в результате чего убийство из преступления оборачивается «чистейшим недоразумением», а убийца — «нарушителем движения экипажей». Интерьер, в котором нет ни Бога, ни живых людей, уничтожает купца безразличием: героя «почтительно выносят» (эпитет «почтительно» саркастичен, поскольку обозначает не уважение к человеку, а технологическую операцию по удалению инородного тела), после чего пространство канцелярии возвращается к своей норме: чиновник берет остывший чай и интересуется состоянием раненого. Похожее появление инородного элемента в устоявшемся пространстве (как и в «Коне в сенате») имеет место в поздних фельетонах Андреева (в «Смерти Гулливера» это огромный мертвец среди лилипутов).

Итак, в «Кающемся» интерьер канцелярии становится активным антагонистом главного героя. Это «фабрика на ходу», которая распределяет персонажей по функциям: чиновник — центр, служители — механизмы, купец — чужеродное тело. Интерьер обнажает характеры: чиновник обезличен, купец трагикомически неуместен, служители — механизмы. Основная идея — несовместимость живой совести и бюрократической машины — воплощена в каждой детали: от телефона до холодного чая. Финал, где купца «почтительно выносят», а чиновник берется за остывший стакан, символизирует торжество механизма над человеком. Пространство в миниатюре Андреева — это пространство холода и смерти («охлаждамши»), где нет места раскаянию и в целом человеческим чувствам.

В миниатюре «Упрямый попугай» время организовано не как драматическая последовательность событий, а как циклическое, почти статичное повторение одного и того же конфликта. Попугай, произносящий слово «Дуррак!», становится «вечным двигателем» абсурда, вокруг которого бессмысленно вращаются люди. В пьесе превалирует несовершенный вид

глаголов, что подчеркивает повторяемость, длительность, цикличность действий («говорит, ударяет, отливает, лупит, жарит»). Совершенный вид возникает лишь в моменты фиксации бесполезных действий, не меняющих положения: «купил», «продал», «съел», «ушел».

Событий в пьесе мало, и все они однотипны: это троекратный переход попугая от одного владельца к другому. Ряд однотипных действий, фактически — бессобытийность — подчеркивает отсутствие перемен: попугай остается упрямым, люди остаются «дураками».

Повествование преимущественно замедленное и ускоряется лишь в сценах ссор. В первой картине скорость действия невысокая, преобладают длинные реплики; во второй картине (диалог Тимофеева и Гаврилова) ритм нарастает, разговор превращается в перебранку, спокойный тон — в крик («Молчать!»), после чего действие вновь замедляется (попугая накрывают платком); третья картина начинается с неторопливого торга, после реплики попугая Мендель начинает бегать, тараторить, действие ускоряется, экспрессия в финале подчеркивается короткими репликами и плачем жены.

Герои говорят преимущественно о настоящем, их главная проблема — удачно перепродать попугая, попутно решив множество мелких забот. Пьеса абсолютно бессобытийна с точки зрения развития сюжета. Единственное «событие» — переход попугая из рук в руки — не меняет ни состояния попугая, ни положения людей. Цикл (Некто → Тимофеев → Мендель → ?) остается открытым, время не движется вперед, а зависает на месте, что подчеркнуто финалом третьей картины: жена плачет, Мендель в отчаянии, попугай повторяет слово «Дурак!». Действие пьесы выстраивается как порочный круг. Отсутствие календарных привязок в пьесе подчеркивает вневременность ситуации. Объективное время — несколько часов или дней — кажется героям бесконечным, поскольку их действия ни к чему не приводят. Субъективное время тесно связано с приземленными, «земными» делами: оно то растянуто в ожидании сделки («целый день так», «ужасно»), то сжато (Тимофеев торопится продать попугая), то спутано (Мендель:

«почему не вчера?»). Единственным персонажем, существующим вне времени, остается попугай. В пьесе отсутствуют прошлое и будущее: герои погружены в абсурд настоящего.

Итак, в «Упрямом попугае» создана модель времени с минимальной событийной насыщенностью; глагольные формы (настоящее время, несовершенный вид) подчеркивают повторяемость и безвыходность положения; скорость повествования замедляется в сценах обсуждения попугая, ускоряется в сценах ссор и нивелируется вечным словом «Дуррак!»; герои существуют в бессобытийном настоящем; объективное время сжато до одного и того же повторяющегося действия, субъективное время растянуто и отражает бесконечные раздражение и суету; единственным вневременным персонажем выступает попугай. Одержимые «колером» птицы, символизирующим внешний лоск, статус, выгоду, герои обречены вечно выслушивать одну и ту же правду о себе («дурак») не в силах измениться или изменить ситуацию. Время в пьесе — замкнутый круг, из которого нет выхода — подчеркивает обреченность и беспросветность человеческой глупости.

В отличие от открытых или вертикальных пространств в пьесах «Любовь к ближнему», «Честь», «Прекрасные сабинянки», пространство в «Упрямом попугае» выстроено как замкнутая, бытовая среда: это камерная клетка, где люди тщетно пытаются совладать с досадным прозвищем, которым награждает их птица. Богатая, с претензией на вкус, но безликая квартира Некто, бедноватое, захламленное жилище Тимофеева, наконец, мещанская, тесная, но обустроенная «как следует» квартира Менделя — все три интерьера, спокойствие которых постепенно разрушается попугаем, подчеркивают безысходность положения героев. Интересной деталью выступает платок, которым Тимофеев накрывает попугая, чтобы заставить его замолчать: это жест отчаяния, попытка затенить, закрыть правду, которая проступает и через ткань.

Характер Некто раскрывается через его отношение к интерьеру: герой заботится о том, как смотрится попугай («окраска», «импрессионизм»), но

пространство для Некто остается лишь пустой декорацией, неодушевленной средой обитания. Для Тимофеева бедное убранство комнаты становится источником унижения, мешает ему найти покупателя. Мендель гордится квартирой, где «всё как надо», однако и этот мещанский рай оказывается разрушен попугаем: стаканы лопаются от крика, жена плачет. Во всех трех сценах попугай находится в центре внимания, птица — единственный неподвижный узел среди активно перемещающихся персонажей, которые суетятся, отходят от клетки и возвращаются, активно жестикулируют, спорят, советуют, угрожают, кричат. Все три интерьера замкнуты, герои не могут избавиться от попугая — лишь передают его друг другу. Клетка птицы становится метафорой их жизни. Каждое пространство аккумулирует безумие, приносящее деградацию: в первой картине — истерика, во второй — крик и платок, в третьей — плач жены. Тщетные попытки героев создать уют разбиваются о повторяющиеся выкрики попугая: Андреев показывает обреченность героев перед лицом абсурдности бытия. Мендель не избавляется от птицы, финал остается открытым: абсурд становится неотъемлемой частью жизни. Пространство в пьесе давит, оно камерно и враждебно, обнажает духовный тупик, к которому приходят герои.

Таким образом, в «Упрямом попугае» пространство — это замкнутая, бытовая среда, которая не защищает героев, а, напротив, обнажает их беспомощность. Три картины представляют три разных интерьера (аристократический у Некто, бедный у Тимофеева, мещанский у Менделя), но везде происходит одно и то же действие: попугай произносит «Дуррак!», что приводит героев в отчаяние. Интерьер не влияет на характер персонажей, но обнажает его, демонстрируя, что за внешними различиями (статус, достаток, род занятий) скрывается одна и та же суета и неспособность признать собственную глупость. Главная пространственная метафора пьесы — клетка, в которой сидит попугай, — рифмуется с комнатой, в которой находятся люди, не способные вырваться из круга абсурда.

В одноактном водевиле «Конь в сенате» время моделируется как сатирическая проекция римской истории на вечную бюрократическую современность. Действие происходит в рамках одного сенатского заседания, но временная перспектива включает и воспоминания о «великом прошлом», и абсурдное настоящее, и недоступное будущее. В отличие от «Упрямого попугая» (циклический абсурд) и «Кающегося» (конфликт прошлого с настоящим), здесь время линейно, но бессмысленно: всё ведет к заранее известному финалу, конь становится сенатором, протест подавлен.

Андреевым используется настоящее историческое время в ремарках и диалогах, что создает эффект синхронности, непосредственного присутствия, репортажа с заседания. Прошедшее время (воспоминания сенаторов) обесценено, будущее (угрозы Калигулы) подчеркивает иллюзорность власти. Несовершенный вид глаголов преобладает в сценах суеты и пересудов (*толкуются, переговариваются, прислушиваются, отходят*), что подчеркивает процессуальность: длительное заседание ни к чему не приводит. Совершенный вид глаголов появляется в ключевых «свершившихся фактах»: *назначил, ввели, схватили, кончил* (речь Марцелла), которыми фиксируются необратимые действия, совершаемые сверху.

Внешних событий много (обсуждение слухов, появление коня, две речи, арест и т.д.), однако событийное время оказывается бессодержательным: главное событие (назначение коня) происходит до начала пьесы (указ Калигулы), на сцене же воспроизводится лишь его оформление и реакция, которая ничего не меняет. Динамика смены событий резко варьируется и способствует возникновению комического эффекта: замедление в начале (величественное вхождение сенаторов, обмен приветствиями, обсуждение слухов о тоге — пародия на эпический ритм) ускоряется с появлением Менения (короткие реплики, крики «Долой!», суета, мелькание полусенаторов), затем следует кульминационное замедление (торжественный ввод коня, речь Менения — с паузами, всхлипами, комическими запинками, — речь Марцелла — нарочито медленная, с

воинской прямотой), которое приводит к мгновенному финалу (после слов Марцелла — шум, крик Калигулы, арест, занавес. Время сжимается до нескольких секунд). Андреевым используется ритмический контраст, подчеркивающий действия бюрократической машины, которая долго раскачивается, но реализовывает решения мгновенно и насильственно.

Старые сенаторы (Тит, Публий, Сципион, глухой сенатор) вспоминают о былом величии Рима, о своих заслугах, о том, как они «молчали» при предыдущих злоупотреблениях Калигулы (растворение жемчуга, кормление зверей гражданами, поход за ракушками), Тит упоминает вопрос о дешевизне корма из людей. Герои собираются написать петицию, «обратиться к цезарю», но не требовать, а просить. Их будущее — это попытка сохранить видимость достоинства, обреченная на провал. Воспоминания молодых сенаторов (Агриппы, Марка, Клавдия) почти отсутствуют, их прошлое не имеет веса, а будущее — протест, уход из сената, обращение к народу и легионам — мгновенно рушится при появлении преторианцев. Старый воин Марцелл вспоминает о Галльских походах, о Бруте, о римской доблести, говорит от лица прошлого величия. Его будущее — не просто протест, но публичное обличение и призыв отдать венец коню — обречено на мученичество (арест). Калигула вспоминает о своем отце Тиверии, однако его воспоминания не отличаются эмоциональной глубиной и являются лишь поводом для капризов, планы императора — развлечься, испытать «сильные ощущения», наказать сенаторов — сиюминутны, будущее «надоело».

Пьеса событийна по форме (множество действий, перемещений, речей) и бессобытийна по содержанию. Всё, что происходит на сцене, — не более чем ритуал утверждения уже принятого решения. Сенат не может отменить указ Калигулы; его обсуждения, протесты, даже героическая речь Марцелла — бессмысленны. Время заполнено суетой, но герои лишены права выбора. Время замирает после приказа Калигулы: «Молчать!». Угрозы Калигулы подчеркивают абсурд будущего («всех вас сделаю жеребцами»), он — диктатор вечного настоящего, где отсутствует развитие. Интересен образ

глухого сенатора, всегда голосующего «за», механически соглашающегося с происходящим.

Итак, в миниатюре «Конь в сенате» Андреев создает модель времени, где настоящее абсолютно (Калигула может в любой момент переписать реальность), время податливо, как воск, прошлое обесценено (воспоминания о римской доблести, о Бруте, о заслугах — не более чем риторические фигуры, не влияющие на решение), будущее недоступно (любые попытки изменить ход действия Марцеллом обречены на провал) и либо повторяет настоящее (новые капризы Калигулы), либо отсутствует. Событийная структура текста обладает значительной плотностью, но все события — не более чем симулякры: они не меняют расстановки сил, а лишь подтверждают всемогущество абсурда в лице правителя. Темп повествования имитирует работу бюрократической машины: долгая раскачка (слухи, споры) и мгновенное «решение» (ввод коня, арест). В финале (сенаторы разбегаются, Калигула в ярости, Марцелл арестован) время остается разорванным: прошлое осмеяно, настоящее безумно, будущее отсутствует. Пьеса оборачивается сатирой на авторитарный режим, где история превращается в фарс, а время — в слугу каприза.

Пространство в пьесе «Конь в сенате» структурировано как грандиозная, но мертвая декорация, подчеркивающая контраст между внешним величием Рима и внутренним ничтожеством его правителей («Все в огромном масштабе, все грандиозно, кроме людей»³⁹⁶). В отличие от камерных интерьеров «Упрямого попугая» или давящей канцелярии «Кающегося», здесь пространство открытое, парадное, но при этом враждебное человеку и абсурдное по своей сути. Пространство торжественное и публичное: здесь отсутствуют углы и укромные места, всё находится на виду, что подчеркивает театральность римской политики, где каждый жест, каждый шепот фиксируется полусенаторами (шпионами). Интерьер — не место для искренности, а сцена для лицемерия.

³⁹⁶ СС 6 т. 5: 444.

Детали интерьера почти не описаны, но пустота значима: отсутствие статуй, украшений, личных вещей свидетельствует о функциональном характере пространства, предназначенного для фарсовых заседаний.

Единственное возвышение на сцене — императорская ложа — лишь подчеркивает карикатурность власти: Калигула пьян, его поддерживают под руки, император капризничает, плачет, кричит, его величие пародийно. Главный вход традиционно превращается в место взаимодействия разных миров: через него вводят коня (животное начало в святилище власти), через него появляется Калигула и преторианцы. Как и в «Кающемся», в пьесе изображено вторжение чужого объекта в устоявшийся мир: появление коня порождает комический и зловещий диссонанс: благородное животное оказывается в окружении льстецов и трусов.

Интерьер подчеркивает ничтожество сенаторов: они важничают, боятся за свои тоги (слух об укорачивании), легко переходят от патриотических криков («Долой жеребца!») к подобострастному «Виват!», когда появляется Калигула. Пространственное положение Марцелла, который не бежит, не прячется, не кланяется, контрастирует с окружающими, обнажая трагическое одиночество героя. Калигула фигурирует как хозяин пространства, но по сути выступает заложником собственной прихоти: ему скучно в золотой клетке («какая зеленая скука!»³⁹⁷), нечем заполнить пустоту, он назначает коня сенатором лишь ради забавы.

Иронично, что именно конь, который, в отличие от сенаторов, не суетится, не льстит, демонстрирует идеальное поведение сенатора. В Сенате, превращенном в конюшню, животное чувствует себя естественнее, чем сенаторы.

Идея абсурда власти, которая может сделать сенатором лошадь, и трусости тех, кто это принимает, раскрывается через пространство, которое демонстрирует деградацию власти: выглядит значительным, однако заполнено ничтожными людьми, благодаря открытости и общедоступности

³⁹⁷ СС 6 т. 5: 456.

усиливает атмосферу полицейского государства. В финале на сцене остается лишь конь, чье поведение символично: животное оказывается достойнее людей, а храм власти превращается в стойло.

Итак, пространство в «Коне в сенате» — это величественная, но мертвая архитектура, подчеркивающая контраст между формой и содержанием. Грандиозный зал, рассчитанный на мудрых отцов отечества, заполнен суетливыми, трусливыми людьми. Распределение персонажей (сенаторы в центре, полусенаторы по углам, Калигула на возвышении, конь среди всех) формирует иерархию, которая тут же пародируется. Интерьер обнажает характеры: ничтожество сенаторов, капризность Калигулы, трагическое одиночество Марцелла. Основная идея — абсурд власти, лишенной легитимности, — воплощена в пространственном контрасте между «огромным масштабом» места и мелкими фигурками людей.

Одноактная комедийка «Монумент» выстроена как пародия на заседание: за внешней событийностью (рассмотрение проектов, скандал, политические дебаты) здесь скрывается отсутствия действий: вопрос постановки памятника решается через абсурдные пространственные соображения. Время в пьесе пунктирно, сжато, но насыщено комическими повторами и замедлениями.

Автором используется настоящее историческое время в ремарках и диалогах, что создает эффект репортажа с заседания. Несовершенный вид превалирует в сценах обсуждения (*спорят, смеются, ужасаются, скорбят*), что подчеркивает процессуальность, отсутствие результата. Совершенный вид (*решили, выгнали, приняли, отправил*) создает временные засечки, отмечает бессмысленные решения, которые бесконечно пересматриваются.

Многочисленные внешние события ни к чему не приводят: главного события — установки памятника — не происходит, действие заключается в бесконечных обсуждениях, топтании на одном месте, статичное время остается пустой формой, заполненной бесконечными спорами. Субъективное время участников (скука, нетерпение, желание закончить) сталкивается с

объективной необходимостью «решить вопрос», которая так и не реализуется.

Темп повествования варьируется в зависимости от насыщенности эпизода действиями. В начале пьесы это долгие разговоры о Пушкине, о прессе, что усиливает ощущение бессмысленности затянувшегося заседания. Динамика нарастает с появлением художников: быстрая смена реплик, хохот, скандал, удаление Фракова и Пиджакова — после чего следует резкое замедление (гасят свет, заговорщически садятся кружком, шепотом обсуждают «политику») с финальным ускорением (ликование по поводу предложения Мухоморова «обсадить деревьями» памятник). Ритмический контраст способствует усилению комического эффекта: важные «политические» дебаты ведутся шепотом, с паузами, в то время как абсурдное решение принимается шумно, с восторгом.

Режиссером времени становится Мухоморов: герой делает паузы, задает риторические вопросы, замедляя действие. Его жена Анна — «муза», которая в финале, как оракул, произносит «решение». Носителем объективного времени выступает журналист Исполинов — представитель столичной прессы, которого выгоняют, тем самым подчеркивая важность времени местного.

Итак, модель времени в «Монументе» отличается событийной насыщенностью при полной бессодержательности и абсурдности действий. Темп повествования имитирует ритм бюрократического заседания, сочетая медленную раскачку, шепот и паузы с внезапными скандалами и финальной вспышкой ликования. Ключевое событие — установка памятника — вынесено за рамки, на сцене воспроизводится лишь комичные попытки его подготовки. Будущее (проекты, решение) либо отвергается, либо сводится к комическому предложению «обсадить деревьями».

Пространство в «Монументе» организовано как динамичная структура: интерьер гостиной Ее Превосходительства превращается из светского салона в «заговорщицкую» комнату. Подробное описание интерьера отсутствует,

однако пространство заполнено динамичными деталями, которые способствуют изменению восприятия места: это занавески, которые в конце спускают («занавески бы спустить: чего на улицу светим»³⁹⁸), свечи и лампы, которые гасят, чтобы создать полутьму, двери, которые запирают. Изначально открытое, светлое пространство (светит солнце, прекрасная погода, упоминаются прохожие) затемняется, подчеркивая превращение заседания из публичного в тайное.

Показательно и динамичное расположение в пространстве героев. Фраков и Пиджаков, два враждующих художника, находятся в разных концах комнаты. С удалением служителей искусства, представивших проекты с неканоничным изображением Пушкина, пространство очищается от живого, чуждого бюрократическому ритуалу элемента. С выдворением из комнаты некогда находящегося в центре внимания столичного журналиста Исполинова пространство закрывается от внешнего глаза. Мухоморов находится среди других, однако его реплики, паузы, жесты («угрожающе вытягивая руку», «вставая», «сядась») способствуют формированию вокруг него идейного центра. Реплики Ее Превосходительства абстрактны и отвлеченны («я так задумалась»), отстраненное положение занятой своей «идеей» героини снижает значимость ее присутствия до декорации («зачем у меня тело?», «я не знаю, зачем у меня самой есть имя», «я бессильна, как дитя»). Чужим в гостиной Ее Превосходительства чувствует себя и Маслобойников: герой оглядывается, вздыхает, говорит о «лабазе» и сокрушается о невыполненных «делах». Постоянный хохот Гавриила Гавриловича акустически нарушает тишину гостиной, герой — циник, возмутитель спокойствия.

Основная идея «Монумента» — пародия на провинциальное «культуртрегерство», где установка памятника Пушкину превращается в абсурдизированный бюрократический фарс, а главные вопросы касаются не художественной ценности, а того, куда повернуть памятник спиной, чтобы

³⁹⁸ СС 6 т. 5: 472.

никого не обидеть. Превращение пространства из открытого, публичного в тайное, закрытое, затемненное показывает, что серьезные решения (о «политике») принимаются не в открытую, а в полутьме, шепотом. Вместо того, чтобы обсуждать искусство, в гостиной торгуются, сплетничают, боятся политических намеков. Пространство профанируется: на стенах развешивают проекты, которые вызывают смех; председатель говорит о «брюках», о том, что «девицы ходить будут». Высокое низводится до уровня мещанских забот. Пространство динамично: оно меняет свою оптику, освещение, степень открытости, что дает возможность разглядеть спектакль внутри спектакля: при журналисте комиссия играет роль «культурных деятелей», затем превращается в «заговорщиков» в темноте, в финале появляется как «победители» при свете.

Итак, в «Монументе» интерьер гостиной Ее Превосходительства — это трансформируемая декорация, которая отражает этапы бюрократического фарса: от публичного самолюбования (свет, журналист) через тайный страх (темнота, шепот, замкнутость) к ложному торжеству (снова свет, крики). Распределение персонажей по пространству подчеркивает их социальные роли: председатель — в центре; художники — на периферии, изгоняются, как и журналист; Мухоморов — неформальный центр, манипулирующий пространством через жесты и паузы. Отношение героев к интерьеру разоблачает их характеры: Маслобойников — человек, которому чужда «культура»; Ее Превосходительство — «дух», не способный освоить реальное пространство; Мухоморов — умный манипулятор. Основная идея — пародия на провинциальное культурное начинание, которое вырождается в абсурдную политическую осторожность, — воплощена в пространственном решении (обсадить деревьями) и в двойной трансформации интерьера (открытость → тайна → ложная открытость). Финал с зажженными свечами и криками «Урра!» оказывается искусственным завершением, который, как и памятник Пушкину, скрывает за собой пустоту.

* * *

Проведенный анализ пространственно-временной организации шести одноактных пьес Леонида Андреева обнаруживает устойчивые принципы построения хронотопа, которые работают на раскрытие ключевых тем драматурга: кризис институтов (власти, права, семьи), подмена подлинного симулякром, дегуманизация человека в бюрократической и коммерческой среде, а также пародийное переосмысление традиционных жанровых форм (трагедия, драма, исторический миф, водевиль).

Показательно, что категории времени и пространства у Андреева перестают быть нейтральным фоном и становятся активными участниками сатирического конфликта. В каждой пьесе выстраивается особая модель хронотопа, которая подчиняет себе персонажей, обнажает их социальную и экзистенциальную несостоятельность и задает пародийную тональность.

Рассмотренные миниатюры могут быть сгруппированы по принципу организации времени и пространства:

1. Пьесы с циклическим, бессобытийным временем и открытым, иерархизированным пространством («Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки»).

В «Любви к ближнему» вертикаль (скала — подножие) создает иллюзию трагедии, которая оборачивается коммерческим спектаклем; время, насыщенное внешней активностью, топчется на месте, главное событие (падение) подменяется его репрезентацией. В «Прекрасных сабинянках» горизонтальное пространство (дикая местность — мрачная картина — зачатки благоустройства) пародирует идею исторического прогресса, а марш «два шага вперед — шаг назад» становится метафорой застывшего времени, в котором старшее поколение застряло в прошлом, а младшее адаптировалось к бытовому настоящему.

2. Пьесы с линейным, но абсурдно-катастрофическим временем и замкнутым, иерархическим пространством («Честь», «Конь в сенате», «Монумент»).

В «Чести» классическая драматургическая схема (экспозиция — завязка — развитие — кульминация — развязка) наполняется пародийным содержанием: все обещанные события происходят, но ведут не к катарсису, а к тотальному уничтожению (прошлое сгорает, будущее убито). Пространство замка (верх — сад — пруд) выстраивает ложную иерархию, где реальная власть оказывается внизу (хозяин), а мнимая честь оборачивается подлым убийством. В «Коне в сенате» время подчинено капризу тирана: прошлое обесценено, будущее заблокировано, настоящее абсолютизировано. Грандиозное, но пустое пространство Сената служит декорацией, где конь оказывается достойнее сенаторов, а любое подобие действия мгновенно подавляется. В «Монументе» трансформация интерьера (открытость — тайна — ложная открытость) воспроизводит этапы бюрократического фарса, а «решение» (обсадить деревьями) подменяет художественную проблему пространственной хитростью.

3. Пьесы с конфликтом двух временных планов и замкнутым, функциональным пространством («Кающийся», «Упрямый попугай»).

В «Кающемся» сталкиваются линейное биографическое время купца (совесть) и циклическое бюрократическое время канцелярии (закон). Пространство «фабрики на ходу» нейтрализует любое живое чувство, вытесняя его за пределы официальной сферы. В «Упрямом попугае» время циклично и статично, а замкнутые бытовые интерьеры становятся клеткой, где люди бесконечно повторяют один и тот же абсурдный сценарий, а слово «Дуррак!» выполняет функцию вечного двигателя бессобытийности.

В проанализированных пьесах выявляется ряд сквозных приемов организации хронотопа:

- Вынесение ключевого события за сцену (падение в «Любви к ближнему», убийство в «Чести») позволяет сместить фокус с физического действия на его восприятие, превратить кульминацию в предмет манипуляции, слухов и ложных интерпретаций. Этот прием усиливает

пародийную природу пьес: трагическое событие оказывается «закадровым», а на сцене остаются лишь его симулякры.

- Эффект репортажа достигается через преобладание настоящего исторического времени и глаголов несовершенного вида, что фиксирует не столько длительность, сколько плотность переживания времени публикой. Особенно ярко это проявлено в «Любви к ближнему» и «Монументе», где суета и мелькание событий подменяют реальное развитие.

- Появление инородного элемента в устоявшемся пространстве (конь в Сенате, купец в канцелярии) служит катализатором, обнажающим внутреннюю пустоту институций. Инородное тело либо изгоняется, либо ритуализируется, но сам факт его вторжения разоблачает условность границ и иерархий.

- Статическое и динамическое пространство нередко контрастируют: в «Любви к ближнему» неподвижный незнакомец на скале противопоставлен суетливой толпе; в «Чести» граф и Эльза привязаны к определенным точкам (ступени, скамья), а их перемещения подчеркивают драматическую функцию; в «Прекрасных сабинянках» цикличное движение («два шага вперед — шаг назад») становится пространственной метафорой исторического топтания на месте.

- Снижение пространства достигается через бытовые детали, пародийные жесты и гротеск: смоляные бочки, которые экономят, пруд с лягушками, холодный чай, платок, которым накрывают попугая, занавески, которые спускают «от греха». Высокие романтические или эпические локусы (скала, замок, Сенат) систематически десакрализуются и превращаются в место торговли, заговора или балагана.

Анализ дает возможность утверждать, что у Андреева хронотоп становится самостоятельным инструментом сатирической типизации. Автор сознательно конструирует пространственно-временные модели, которые лишают героев подлинного настоящего, блокируют будущее и превращают прошлое в музейный экспонат или в источник травмы. Время в миниатюрах

либо циклично (бессобытийно), либо линейно, но ведет не к разрешению, а к катастрофе. Пространство иерархично, но его верхние уровни (замок, ложа цезаря) оказываются иллюзорными, а власть сосредоточена внизу — у хозяина, у чиновника, у толпы, потребляющей зрелище.

Анализ хронотопа позволяет увидеть в малых драматических формах Андреева не просто бытовые зарисовки или исторические пародии, но последовательную художественную систему, где хронотоп служит средством демистификации социальных и экзистенциальных мифов. Выявление общих принципов организации времени и пространства в разных пьесах дает возможность говорить о единстве сатирического метода писателя, который на протяжении 1900–1910-х годов последовательно развенчивает романтические, правовые, семейные и политические иллюзии, помещая своих героев в декорации, где само течение времени и расположение вещей оборачиваются насмешкой над любыми претензиями на величие.

§ 4. Поэтика несостоявшейся коммуникации: язык, диалог и композиция в сатирических миниатюрах Андреева

Анализ речи персонажей в миниатюрах обнаруживает ее жесткую привязку к социальному статусу героев, что создает основу для сатирической типизации. Официально-канцелярские обороты, используемые чиновниками и полицейскими («Любовь к ближнему», «Кающийся», «Монумент»): «очищаем место для падения», «прошу очистить место», «докладывать», «прибыть по специальному предложению», «давность», «незнание законов» — немедленно снижаются вульгаризмами («очков не втирайте», «пузо налил», «какая цаца»), что создает комический контраст между формой и содержанием.

В речи купцов и мещан («Монумент», «Жекулин», «Кающийся») превалируют диалектизмы и просторечия: «надоть», «сказамши», «ерупенишься», «харбары», «вчерасть», «проснюсь», «животная» (в значении «животное»). Речь Гавриленко в «Кающемся» изобилует диалектными

формами («стамши», «орамши», «взямши»), что создает пародию на «народное покаяние».

Интеллигенция и «деятели культуры» («Монумент», «Арабажин в Афинах») говорят на смеси псевдонаучных штампов и жеманных фраз: Ее Превосходительство использует искаженный французский («идэя», «монмари»), Арабажин — клишированную фразеологию («симпатичное дарование», «клонится к упадку»).

Речь исторических персонажей («Честь», «Прекрасные сабинянки», «Конь в сенате») выстраивается на сочетании высокой (античной) и современной лексики, что способствует созданию анахронизма: «клянусь Геркулесом», «модус вивенди», «парламентер» — и тут же «жилетка пике», «адресный стол», «консервы».

Большинство персонажей наделены повторяющимся словом или фразой, которая становится маркером его поведения. Речевые лейтмотивы позволяют обнажить суть характера при отсутствии развернутого монолога: так, фразы «нищий граф», «мои голодные бароны» в устах графа из «Чести» выдает его одержимость деньгами и унижительной бедностью, прикрытую рассуждениями о чести. Повторяемые толстым туристом или дамой в «Любви к ближнему» фразы «Какая трагедия!», «Ах, боже мой! А мужа нет!» обнажают автоматизм и неискренность героев, подчеркивают их равнодушие к происходящему. Речевые лейтмотивы в «Монументе» создают комический контраст между пафосом речи и реальностью: «Эх, Пушкин!» Маслобойникова выражает одновременно недоумение и облегчение от того, что культурная проблема сводится к бытовой; мучительное «но...» Еремкина пародирует интеллигентскую робость и неспособность сказать что-либо определенное. Словесные рефрены передают главную идею пьесы («Дуррак!» в «Упрямом попугае»), а также подчеркивают неизменность, заикленность, отсутствие развития героя. Здесь нельзя не провести аналогию с рассказами Андреева («Сын человеческий» — батюшка, повторяющий «Удивительно!», «Мои анекдоты» и т.д.).

Андреевым широко используются такие синтаксические приемы, как парцелляция и анафора, что создает комический эффект неуверенности, лицемерия или механистичности. В «Кающемся» телефонный разговор чиновника строится как поток обрывочных фраз: «Кто? Кого? Почему? Да, конечно, слышу, если говорю... зарезанный? Ага! Да, да, двое... Да слышу же я. Что такое? На какой почве? — Ну? — Ничего не понимаю»³⁹⁹. Речь дробится на микровопросы и междометия, создавая комический образ «служебного лица», задыхающегося в потоке сообщений. В «Коне в сенате» парцелляция передает мучительный подбор эвфемизма: консул, пытаюсь назвать коня, запинаясь: «Это вполне достойный... или, вернее, достойное...»⁴⁰⁰ — пауза обнажает риторическое бессилие сенатора, который вынужден легитимизировать абсурд. В «Любви к ближнему» пастор, обращаясь к несчастному на скале, произносит: «Во-первых, не убивали ли? Во-вторых, не крали ли? В-третьих, не прелюбодействовали ли?...»⁴⁰¹ Анафорическое перечисление пародирует катехизис — но адресуется человеку, который требует своего спасения. Подобная механическая градация превращает исповедь в бюрократическую процедуру, а саму религиозную формулу — в пустой ритуал, что подчеркивает лицемерие пастора и равнодушие толпы. В «Коне в сенате» речь Тита также строится на анафорическом повторе «мы молчали, когда...»: «Мы молчали, когда цезарь обобрал, так сказать, весь народ и бросал деньги на ночные празднества... Мы молчали, когда он растворял жемчуг в уксусе... Мы молчали, когда он бросал римских граждан на корм своим зверям...»⁴⁰². Данный повтор создает эффект накопления — каждое «мы молчали» должно бы подвести к бунту, однако сенаторы продолжают молчать. Анафора обнажает трусость и коллективное соглашательство, превращая риторическую фигуру в орудие сатирического разоблачения. Парцелляция у Андреева служит не только

³⁹⁹ СС 6 т. 5: 428.

⁴⁰⁰ СС 6 т. 5: 449.

⁴⁰¹ ПСС 23 т. 7: 118.

⁴⁰² СС 6 т. 5: 453.

стилизации «живой» речи, но и маркеру внутреннего разлада. Разорванные фразы, паузы, обрывы выдают неуверенность, затруднение (консул в «Коне в сенате»), растерянность (чиновник в «Кающемся») или нарочитую театральность (Некто в «Упрямом попугае») героев. Анафора ритмизует речь и обнажает ее автоматизм. Сочетание парцелляции и анафоры формирует «диалог глухих» на синтаксическом уровне. Разорванная речь персонажей не стыкуется: один не заканчивает фразу, другой не слышит начала. Анафорические повторы создают иллюзию связности, но на деле каждый говорит о своем: синтаксис моделирует коммуникативный хаос — одну из центральных тем андреевских миниатюр.

Ритмообразующую и смысловую функции выполняют повторы. Троекратный крик Астольфа «Это герцог!» и троекратное отрицание графа в «Чести» создают «застывший» диалог. Повтор «каюсь», «вяжите», «брей» в «Кающемся» создает ритм народного причитания. Повтор «Мендель» в «Упрямом попугае» имитирует механический торг.

Вопросительно-восклицательные конструкции и риторические вопросы доминируют в сценах конфликта. Граф в «Чести» спрашивает: «Не кажется ли вам, графиня, в этом запоздании есть неуважение?»⁴⁰³ — вопрос, не требующий ответа, орудие психологического давления. В «Коне в сенате» Марцелл восклицает: «Кто же здесь лучший? Кому же быть сенатором в этом сенате, как не рыжему жеребцу?»⁴⁰⁴ — риторический вопрос, обнажающий суть конфликта.

Богатая гамма интонаций фиксируется ремарками. В «Чести» граф говорит «громко и гневно», затем «смеется», «притворно плачет», «шепотом» — интонационная ломка выдает театральность его действий. В «Любви к ближнему» незнакомец переходит от «чуть слышно» к «довольно громко», «сердито», «яростно» — что подчеркивает динамику от пассивной жертвы к активному разоблачителю.

⁴⁰³ СС 6 т. 5: 393.

⁴⁰⁴ Там же: 458.

Паузы в диалогах выполняют разнообразные функции: признак размышления (в «Жекулине»: «Долгая пауза; все в тех же позах» — пауза, маркирующая безысходность); признак затруднительного положения (в «Монументе» Маслобойников мнется, не зная, как открыть заседание); признак сдерживания эмоции (в «Чести» перед словами «Он там, на дне пруда»); признак протекания скрытой эмоции (в «Прекрасных сабинянках» «Среди женщин тихий, ядовитый смешок»); признак смены темы (в «Чести» после реплики «Успокойтесь, графиня» и паузы граф меняет тон).

В миниатюрах преобладает диалог, часто переходящий в полилог (особенно в сценах с толпой: «Любовь к ближнему», «Конь в сенате», «Прекрасные сабинянки»). Полилог ускоряет действие и создает эффект какофонии: голоса сливаются в неразличимый шум, подчеркивая разобщенность персонажей:

«Кельнер!

— Гарсон!

— Человек!

— Пива!

— Пива нет.

— Что? Что такое? Хорош буфет...

— Сейчас привезут.

— Поторопитесь!

— Кельнер!

— Кельнер!

— Гарсон!» («Любовь к ближнему»⁴⁰⁵)

Монологи представлены в виде исповедальных тирад (Краснобрюхов в «Кающемся», Тит в «Коне в сенате», Жекулин в одноименной пьесе). По определению В. Волькенштейна, монолог «есть тот же диалог — только с

⁴⁰⁵ ПСС 23 т. 7: 108.

незримым партнером»⁴⁰⁶. В миниатюрах Леонида Андреева эта формула обретает гротескную конкретику: его персонажи обращаются к отсутствующему Богу, к безмолвному закону, к толпе, которая их не слышит, или к собственному «я», расщепленному страданием и лицемерием. В «Чести» старый граф, терзаемый гордостью и унижением, восклицает: «О, если б я не был нищим графом...»⁴⁰⁷ — эта реплика адресована не дочери и не слуге, а скорее небесам или своей злой судьбе. В «Коне в сенате» сенаторы вызывают к Юпитеру, Афродите, Плутону — но эти обращения лишь подчеркивают ритуальную пустоту: боги молчат, а деспот Калигула требует поклонения себе. В «Любви к ближнему» пастор обращается к Богу и к «небу», но его катехизис («Во-первых, не убивали ли? Во-вторых...»⁴⁰⁸) — это диалог с пустотой, поскольку незнакомец на скале говорит совершенно о другом (просит содовой воды). В «Упрямом попугае» Мендель, оставшись один, ведет диалог с самим собой: «Но это же умная птица! Это она говорит, Мендель дурак?»⁴⁰⁹ — герой обращается к птице, но в действительности спрашивает самого себя, пытаясь примириться с абсурдной покупкой.

Ритм речи строится на анафорических повторах и параллельных конструкциях: в «Любви к ближнему» многократное «Кельнер!» и «Гарсон!», «пива!» создает звуковой фон, подчеркивающий, что потребности тела для толпы важнее спасения жизни; в «Прекрасных сабинянках» речь Анка Марция построена на ритмическом рисунке «два шага вперед — шаг назад», пародирующем марш; в «Упрямом попугае» слово «Дуррак!» повторяется через равные интервалы, создавая механический ритм.

Персонажи постоянно меняют адресатов: обращаются к собеседнику, к залу (зрителям), к высшим силам, к неодушевленным предметам, к самим себе. Корреспондент в «Любви к ближнему» говорит одновременно с незнакомцем (кричит вверх) и с публикой («записывает, бросая отдельные

⁴⁰⁶ Волькенштейн В. Монолог // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. Стб. 461.

⁴⁰⁷ СС 6 т. 5: 393.

⁴⁰⁸ ПСС 23 т. 7: 118.

⁴⁰⁹ СС 6 т. 5: 442.

громкие замечания»⁴¹⁰), а фактически — с будущими читателями газет. Пастор обращается к Богу и к толпе. Граф в «Чести» обращается к дочери, к Астольфу, к невидимому императору, к самому себе, к Богу. Эльза обращается к отцу, к Генриху, к «милым трубам» (антропоморфный партнер). Краснобрюхов в «Кающемся» обращается к чиновнику, к «православным», к Богу, к абстрактной каторге («Владимирка, дорожка»). Многоадресность усиливает эффект «диалога глухих»: каждый персонаж находится в своей коммуникативной «капсуле». Эта особенность миниатюры отмечается уже рецензентами постановок⁴¹¹.

В миниатюрах встречаются отдельные идиоматические выражения, часто в трансформированном виде: «С суконным рылом да в калачный ряд» (Маслобойников в «Монументе»); «Очков не втирайте», «не свистите носом» (чиновник в «Кающемся»). При этом доминирует не народная идиоматика, а штампы обывательского и бюрократического сознания: «Какая трагедия», «Это возмутительно», «приятно приветствовать», «незнание законов».

В миниатюрах Андреева представлены все четыре типа диалога⁴¹²:

1. «Застывший», неподвижный диалог — реплики цепляются за одно слово, образуя громоздкие словесные конструкции. В «Чести» граф и Астольф спорят, герцог ли перед ними («герцог» — «плащ» — «лицо»). В «Любви к ближнему» это спор о возрасте незнакомца (двадцать восемь — двадцать шесть). В «Прекрасных сабинянках» римляне обсуждают, как отличить своих женщин по царапинам. В «Коне в сенате» консул ищет слово для коня («жере... е... лош...» → «животное»).

2. «Быстрый» диалог, словесная перепалка — короткие реплики, «пунктирное движение». Спор англичанина с толпой в «Любви к ближнему» («Как вы смеете? — Варварская нация!»). Перепалка сенаторов в «Коне в

⁴¹⁰ ПСС 23 т. 7: 117.

⁴¹¹ Так, Р. отмечает, что «Пьеса прошла при сплошном хохоте публики» — здесь смех вызван именно коммуникативной нелепостью: купец требует каторги, чиновник говорит о чае и вывесках. (Р. «Кающийся», пьеса Л. Андреева в Троицком театре // Биржевые ведомости, № 14769, 7 апреля 1915. С. 6.).

⁴¹² По классификации А.И. Журавлевой (Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: МГУ, 1988. С. 191–192).

сенате» («Долой жеребца!», «Не может быть!», «Уйдем!»). Торг Тимофеева и Менделя в «Упрямом попугае» («Мендель! — Что? — Мендель!»).

3. «Разорванный» диалог — персонажи не слышат друг друга, отвечают невпопад. Незнакомец просит содовой воды — кельнер игнорирует («Любовь к ближнему»). Граф говорит о деньгах и бедности, Эльза — о любви и страхе («Честь»). Глухой сенатор в «Коне в сенате» отвечает «А я за!», не понимая, о чем речь.

4. «Каламбурный» диалог — обыгрывание слов. В «Чести» это обыгрывание слова «призрак» (игра, вылившаяся в буквальную смерть). В «Кающемся» это обыгрывание слова «брей» (купец требует обрить голову, чиновник отвечает «Сам брейся!»). В «Упрямом попугае» это обыгрывание слова «дурак» (меняется адресата, но форма сохраняется).

Четыре типа диалога не просто демонстрируют жанровое разнообразие миниатюр, но и служат единой цели — обнажить невозможность подлинной коммуникации в мире, где каждый заиклен на своем. «Застывший» диалог пародирует бесплодное мудрствование, «быстрый» — стадную реакцию и агрессию, «разорванный» — фундаментальное непонимание, а «каламбурный» превращает трагедию в языковую игру. В совокупности эти приемы создают модель «диалога глухих», где слова персонажей не достигают адресата, а сам язык становится симулякрom живого общения.

Отдельного внимания заслуживает строение диалога на контекстуальном уровне. Помимо уже упомянутого «диалога глухих», который выстраивается на совмещении совершенно чуждых друг другу контекстов, в миниатюрах (преимущественно в момент коллективного действия) встречаются диалоги, в которых часть контекстов оказывается общей (толпа негодует против хозяина в финале «Любви к ближнему»; сенаторы сходятся в овации коню в «Коне в сенате»). Однако и в этом случае автором подчеркивается мнимость единства: каждый персонаж оскорблен и действует по-своему. В хоровых сценах контексты практически идентичны: это клятвы женщин («Клянемся, клянемся!») или выкрики римлян

(«Согласны, согласны!») в «Прекрасных сабинянках». Реплики не противопоставлены одна другой, а исходят от единого лица, что усиливает эффект обезличенности.

Диалоги и монологи сообщают зрителю о событиях, которые не показаны, что экономит сценическое время и создает комический контраст между «великими» событиями и мелочностью их обсуждения. В «Чести» из диалога графа с Астольфом зритель узнает о подготовке к свадьбе, о бедности графа, об императорском эдикте. В «Прекрасных сабинянках» монолог Анка Марция повествует о поисках жен через адресный стол, астрологов, газеты. В «Коне в сенате» из речи Тита зритель узнает о прошлых бесчинствах Калигулы (растворение жемчуга, кормление зверей гражданами).

Андреевым активно используется прием тейхоскопии («взгляд сквозь стену»⁴¹³), снимающий необходимость в показе некоторых сцен. Так, автор изображает происходящее за сценой (в «Любви к ближнему» — попытки спасти несчастного, заседание протестующих, выступление Армии Спасения); общение между видимым и невидимым персонажем (в «Чести» граф и Астольф видят Генриха, но не узнают его; незнакомец на скале в «Любви к ближнему» — «невидимый» страдалец); общение с антропоморфным партнером (обращения к судьбе, к «сегодняшнему солнцу», к «милым трубам» (Генрих в «Чести»), к каторге (Краснобрюхов)). Прием тейхоскопии смещает фокус с внешнего действия на внутренние реакции и интерпретации персонажей. Автор не показывает ключевые события (убийство Генриха, попытки спасения), а передает их через диалоги, монологи или обращения к неодушевленным предметам — это подчеркивает субъективность, искажение и равнодушие окружающих. Тейхоскопия также создает эффект «подглядывания» и одновременно дистанцирования: зритель

⁴¹³ «Этот драматургический прием заключается в том, что один из персонажей изображает то, что происходит “за кулисами”, именно в тот момент, когда он об этом говорит. <...> Подобно радиорепортажу (например, со спортивных соревнований), тейхоскопия является эпическим приемом: она не требует визуальной поддержки, целиком фокусируя внимание на рассказчике и вызывая тем самым, быть может, еще большее напряжение, чем если бы событие могло быть увидено зрителем». (Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 368).

знает больше, чем персонажи (например, что «проходимец» в «Чести» — в действительности герцог), что усиливает трагическую иронию и обличает неспособность людей к подлинному сопереживанию. Также данный прием служит авторской задаче — показать кризис коммуникации и фрагментарность сознания в мире, где важное происходит за кулисами, а на сцене царит лишь его бледная тень.

Один из ведущих стилистических приемов Андреева — смешение возвышенной и просторечной лексики — выполняет три функции:

1. Пародийная: высокие понятия (любовь к ближнему, сострадание, честь, закон) применяются к низменным обстоятельствам (желание выпить пива, торг сувенирами, спор о брюках). В «Чести» Генрих говорит о «призраке с горячими губами», а Эльза отвечает «Ты говоришь: вода». В «Монументе» Фраков рассуждает о «величии» поэта, а Маслобойников спрашивает: «А отчего же он без брюков?»

2. Обличительная: пафосные фразы корреспондента и пастора в «Любви к ближнему» разоблачаются как пустые штампы. Сенаторы, называющие себя «отцами отечества», оказываются ничтожествами («Конь в сенате»).

3. Трагикомическая: контраст между серьезностью положения и приземленностью речей создает эффект абсурда. Искреннее покаяние Краснобрюхова выражено в гротескно-сниженной форме («полбуфета вылакал», «на, брей!»). Граф в «Чести», говоря о чести, заботится о деньгах и мести.

В отличие от смежных повествовательных форм, драма акцентирует коллизии, требующие экспрессивной речевой реализации и гиперболизированной пластики. Как заметил С. Волконский, «сказать на сцене “Здравствуйте, Иван Иванович!” значительно труднее, чем “Боярин, бью тебе челом”»⁴¹⁴. Патетика присутствует в речах Эльзы и Генриха («тоска мучительных предчувствий», «дворец смерти»), в монологах Марцелла («Я

⁴¹⁴ Волконский С. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. С. 65.

воин, а не оратор...») и Тита («Где наша вина?»), в обращении Краснобрюхова к каторге («Владимирка, дорожка, мать ты моя родная»). Однако эта патетика немедленно снижается контекстом: высокие слова соседствуют с бытовыми деталями (чай с медком, чистая рубашка, жилетка пике).

В более ранних миниатюрах («Любовь к ближнему», 1908; «Честь», 1912) речь героев более экспрессивна, изобилует развернутыми монологами, полилогами, речевыми масками. В позднейших («Кающийся», 1913; «Монумент», 1917) речь становится более лаконичной и афористичной, но сохраняет экспрессию. Андреев движется к гиперболизации ключевых речевых формул (слово-лейтмотив «Дуррак!», «но», «Эх, Пушкин!»).

Андрееву свойственно чеховское «искусство вычеркивать»⁴¹⁵: драматург выносит важные события за сцену: похищение сабинянок, убийство Генриха, прыжок незнакомца, битву с мужьями, обращение к императору. На сцене — только их отражение в диалогах. Однако, в отличие от Чехова, в миниатюрах Андреева отсутствует недосказанность в психологическом подтексте; его текст более прямолинеен, почти плакатен. «Вычеркивание» у Андреева служит не созданию «подводного течения», а ускорению темпа и концентрации на абсурде.

В миниатюрах чередуются длинные риторические периоды (монологи Жекулина, Краснобрюхова, Тита, Марцелла) и короткие реплики-перебивки («Дуррак!», «Молчать!», «Не пойду!», «Выноси!»). Короткие реплики доминируют в сценах паники и проявления подобострастия, создавая ритм «стадного» поведения; длинные — в сценах индивидуального сопротивления или исповеди.

Полилоги в «Любви к ближнему», «Коне в сенате», «Прекрасных сабинянках» не разворачивают последовательную мысль, а демонстрируют разобщенность: каждый говорит о своем, голоса накладываются, создавая какофонию. Как утверждает В.Е. Хализев, в драме XX века возрождаются

⁴¹⁵ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 24.

песенные выступления актеров-персонажей (зонги «эпического театра»)⁴¹⁶. Песенные формы представлены в «Любви к ближнему» (песня итальянцев «Santa Lucia») и в «Прекрасных сабинянках» (речитатив под трубы). Данные вставки пародийны: итальянцы поют о любви, в то время как человек вот-вот упадет; речитатив Анка Марция высмеивает военный марш.

Авторская позиция проявляется через ремарки и отбор материала. В ремарках нередко содержится прямая оценка: «Канцелярия: нечто вроде фабрики на ходу», «живые механизмы» («Кающийся» СС 6 т. 5: 428); «Все в огромном масштабе, все грандиозно, кроме людей» («Конь в сенате» там же: 444); «Шумно и весело» («Любовь к ближнему» — сразу после описания человека на скале). Ремарка о торговце с гребенкой («которая на самом деле не черепаховая»⁴¹⁷) — прямое авторское суждение. Андреев не симпатизирует изображаемому — он его обличает. При этом автор не занимает позицию «сверху вниз», не унижает героев, а находится «рядом» (по чеховской модели⁴¹⁸), фиксируя абсурд с бесстрастием наблюдателя. В отличие от Чехова, ирония которого смягчена сочувствием, ирония Андреева граничит с сарказмом. Единственные персонажи, вызывающие некоторое сочувствие, — мальчик, бросающий куртку в «Любви к ближнему» («чтобы ему не так больно было падать»), и, возможно, Марцелл в «Коне в сенате» (бессильный бунтарь). Но и их образы не лишены комизма в своей беспомощности.

В миниатюрах воплотилось характерное для Андреева смешение смешного и страшного. Положение человека на краю гибели — страшно, но толпа, торгующая сувенирами, — смешна. Убийство из ревности — страшно,

⁴¹⁶ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 211.

⁴¹⁷ ПСС 23 т. 7: 107.

⁴¹⁸ «Чехов-драматург (как и Чехов-новеллист) не противопоставляет себя окружающему миру. Чехов-юморист, Чехов-сатирик, Чехов-комедиограф — не *над* героями, а *рядом* с ними. Автор потому так много видит и слышит, что постоянно находится около героев. Много не принимая в них, Чехов не спешит этих людей высмеять, обличить: для него не менее важным представляется понять их. Вот почему в отношениях со своими персонажами Чехов далеко не однозначен — он и смеется, и грустит, и сочувствует, и негодует, и подтрунивает, и печалится, и сожалеет, и страдает. Но разнообразие этих сопереживаний вовсе не исключает и авторской иронии к героям» (Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. С. 256.)

но граф, встающий на колени перед дочерью, — смешон. Попугай, называющий всех дураками, — комичен, но разрушение иллюзий — серьезно. Эта двойственность — нечто органичное, неизбежное и непреодолимое для художника рубежа веков — встречается и в его рассказах (так, на смешении веселого и ужасного выстроен «Черт на свадьбе»).

В миниатюрах Андреев выстраивает образ всеведущего автора, который знает, что в действительности думают персонажи (например, что Клеопатра хочет остаться, а не уйти), и раскрывает это через ремарки («Клеопатра (краснея)»). В «Чести» ремарки фиксируют, что граф «притворно плачет», а затем «смеется»: автор знает, что граф не скорбит, а разыгрывает спектакль. Его подлинные эмоции (злорадство, цинизм) скрыты за маской, которая приоткрывается в ремарках. В «Любви к ближнему» автор знает, что корреспондент лжет, и через ремарку (или само действие записи) показывает, что истинная цель персонажа — не информировать, а создать сенсацию. В «Монументе» ремарка «Ее Превосходительство (страдая)» раскрывает, что восторг героини по поводу «идэи» — лишь поза, а в действительности она мучается от непонимания, поскольку не способна сформулировать свою мысль, но вынуждена поддерживать образ образованной дамы. В описании пейзажа автором допускается игра с читателем, недосказанность, разрушающая театральные условности («Очень возможно, что идет дождь... но очень возможно, что все это только кажется» — «Прекрасные сабинянки»⁴¹⁹). В «Коне в сенате» ремарка: «Все в огромном масштабе, все грандиозно, кроме людей»⁴²⁰ — также обнажает авторскую оценку, навязываемую зрителю: величие Рима — иллюзорно, люди ничтожны.

Ремарки Андреева крайне экспрессивны и оценочны. Они не просто фиксируют действие, но и дирижируют его восприятием, что сближает их с ремарками Чехова (например, в «Чайке»), однако у Андреева они более

⁴¹⁹ СС 6 т. 5: 415.

⁴²⁰ Там же: 444.

саркастичны. Так, во второй картине «Прекрасных сабинянок» автор прямо обращается к читателю/режиссеру: «Было бы желательно показать в самом пейзаже, что мужьям хочется выть от тоски»⁴²¹.

В миниатюрах представлены все три формы иронии (по Л.Е. Кройчику⁴²²). Во-первых, это неявное авторское несогласие с поступками персонажа: граф говорит о чести, но поступает бесчестно («Честь»); сенаторы называют себя «отцами отечества», а автор показывает их ничтожество («Конь в сенате»); Некто называет попугая «очаровательной штучкой», а тот его — дураком («Упрямый попугай»). Во-вторых, это выявление несоответствия речи и поступков: «Мы слишком бедны» — и приказание «катить бочки со смолой» («Честь»); Клеопатра клянется в верности мужу и тут же соглашается остаться («Прекрасные сабинянки»); Краснобрюхов говорит «желаю искупиться», а чиновник отвечает «нет тебе каторги» («Кающийся»). В-третьих, это выявление несостоятельности действия в открытости финала: смерть Эльзы и разоблачение графа не приносят катарсиса («Честь»); финал «Кающегося» — купца выносят, чиновник пьет холодный чай и узнает, что раненый умер.

Дистанция между зрителем и актерами переменная: периодически сокращаясь, она сохраняется за счет иронии. В «Чести» зритель подглядывает «в замочную скважину» за интимными диалогами Генриха и Эльзы, графа и Астольфа, становится свидетелем поневоле, однако постоянный иронический подтекст увеличивает дистанцию. В «Любви к ближнему» зритель становится частью толпы, собравшейся на «спектакль», и одновременно наблюдателем, дистанцированным от происходящего; он слышит и многократное «Какая трагедия!», и рефрен «Черепеховая. Настоящая», и шумные возгласы «Кельнер! Гарсон! Пива!», но финальное объявление «Я

⁴²¹ Там же: 415.

⁴²² Анализируя формы проявления чеховской иронии, Л.Е. Кройчик пишет: «Во-первых, это скрытая авторская оппозиция поведению героя. Во-вторых, обнаружение противоречия между словом и делом. В-третьих, выявление несостоятельности действия, поступка героя, обозначенной в открытости финала чеховской пьесы» (*Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. С. 256.*).

был лысым» заставляет его осознать, что его тоже «разыграли». В «Коне в сенате» дистанция сокращается в сценах вызывающего сочувствие зрителя возмущения сенаторов («Долой жеребца!», «Не может быть!», «Уйдем!») и увеличивается, когда последние быстро сдаются и переходят на подобострастное «Виват!», а консул философски замечает: «Господа, но разве и все мы не животные?». В «Упрямом попугае» зритель смотрит на беспомощность персонажей с позиции внешнего наблюдателя, слушая механическое «Дуррак!», растерянное «посюшьте» Некто и бесконечный торг «Мендель! — Что? — Мендель!», однако авторская ирония наталкивает на мысль о том, что сам зритель едва ли отличается от персонажей, застрявших в кругу одной и той же фразы. В миниатюре «Арабажин в Афинах» эффект «подглядывания» возникает в сцене, где критик один в комнате гримасничает перед зеркалом.

Андреев дает своим миниатюрам разные жанровые определения. Понятие «сатирическая миниатюра» указывает на малый объем, сатирическую направленность, зачастую подразумевает отсутствие трагической развязки. Среди признаков выделяются обличение пороков общества (равнодушия, лицемерия, жажды наживы); комический контраст между серьезностью положения и приземленностью речей; ситуация ошибки (*qui pro quo*): так, в «Любви к ближнему» толпа принимает инсценировку за реальность; счастливый финал — незнакомец не падает, хозяин разоблачен.

«Честь» определяется автором как «драма-пародия», что подразумевает соединение серьезного конфликта и комического снижения. Жанр отличают такие признаки, как пародия на любовно-рыцарский роман, шекспировские трагедии («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло»), балладу и водевиль; совмещение стилей трагедии и комедии; трагический финал (смерть Генриха и Эльзы) сочетается с насыщенностью миниатюры элементами гротеска. Возвышенные монологи Эльзы («тоска мучительных предчувствий», «дворец смерти») соседствуют с вульгарной речью графа («хорек, подбирающийся к

курам», «не вор, чтобы ползти в лазейку для лисиц»); граф встает на колени перед дочерью и притворно плачет и т.д.

Ирония сквозит уже в самом авторском определении жанра «Прекрасных сабинянок»: «историческое *происшествие*». Миниатюра совмещает в себе пародию на античный сюжет (похищение сабинянок); элементы комической оперы (трехкартинная структура, музыкальные ремарки), водевиля (ситуация ошибки, любовная интрига, счастливый финал), фарса (царапанье, беготня); смешение высокого и низкого стилей. Так, Сципион клянется «Геркулесом» и тут же говорит: «Мы не какие-нибудь ловеласы с Невского!»⁴²³; женщины шипят и царапаются; важно отметить рефрен «Прозерпиночка, дружок — ау!»; финальный монолог Прозерпины: «Ах, Марций: в плохую минуту тебя создали боги, ты ужасно глуп!»⁴²⁴. Сложность пародийной природы миниатюры отмечал А. Кугель⁴²⁵. Е.Н. Брызгалова, анализируя пьесы театра «Кривое зеркало», выделяла такие их особенности, как сочетание гиперболизации действия с «неестественностью стремительных перемен в умонастроениях героев»⁴²⁶.

Определение миниатюры «Кающийся» — «представление в одном действии» — позволяет говорить об отсылке к балаганному театру, среди признаков которого важно выделить площадную, балаганную стилистику (купец падает на колени, его выносят силой, он барахтается); смешение официально-канцелярского, просторечного и сакрального стилей; пародию на судебную драму и процедуру покаяния; фарсовые элементы (требование «обрейте голову», ответ чиновника «Сам брейся!»); чиновник «отрывисто лает» в телефон: «Кто? Кого? Почему?»; Краснобрюхов взывает: «Эх, Владимирка, дорожка, мать ты моя родная, дай хоть по краюшку пройти»; ирония проступает в ремарке: «Купца почтительно выносят».

⁴²³ СС 6 т. 5: 410.

⁴²⁴ Там же: 426.

⁴²⁵ «Хотя по виду пьеса Л. Андреева, конечно, политическая сатира... Но в действительности она шире, чем политический памфлет, и глубже, чем злободневная сатира. Это отрывок из вечной книги о Дон-Кихоте и Гамлете, о воле и уме... двух типах человечества, о роковом дуализме человеческой сущности». (Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство, 1911, № 51, С. 1007–1008.)

⁴²⁶ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 120.

Миниатюра «Упрямый попугай» определена автором как «символическая поэма» (указание на многозначность, философскую притчу): так, бытовая ситуация (покупка и продажа попугая) становится универсальной метафорой человеческой коммуникации; слово-лейтмотив «Дуррак!» обнажает кризис языка; эпиграф из Эдгара По задает миниатюре философский тон; также пьеса сочетает черты басни (животное — носитель морали), интермедии, водевиля, фарса.

В авторском определении пьесы «Конь в сенате» — «водевиль в одном действии из римской истории» — также сквозит ирония: за легкой формой здесь скрывается острая политическая сатира. Среди признаков выделяются водеvilная ситуация ошибки (назначение коня сенатором) и комические диалоги; пародия на римский Сенат и через него — на любой парламент; трагикомедия (смешение стилей, комических и серьезных происшествий); политическая сатира на деспотизм и раболепие.

«Монумент» определяется автором как «комедийка», что подчеркивает несерьезность произведения. Это пародия на официальные заседания, конкурсы, мещанское «культурничество», академическое и «новое» искусство, политический сыск. Миниатюра выстроена на сочетании вульгарно-сниженной лексики с псевдовысокими канцеляризмами; «диалоге глухих»; монтажной композиции.

Миниатюру «Жекулин» можно определить как «трагикомическую сцену» (или «картину»). Пьеса обладает такими признаками, как совмещение стилей трагедии и комедии (монолог Жекулина о «виденьях сонных» соседствует с комическим диалогом о ногах и ужасе); смешение персонажей всех слоев (отставной чиновник, крестьяне, городовые); пародия на классицистическую драму, водеvilную ошибку и жанр жития; монтажная композиция; неосуществленное действие (сохранение дома).

Итак, Примечательно, что во всех случаях авторское определение иронично, что не вполне соответствует реальному содержанию: за легкой

формой в миниатюрах Андреева скрывается острая социально-философская сатира.

Под жанровой детализацией понимается тщательное воспроизведение бытовых мелочей, создающих колорит. В миниатюрах Андреева бытовой колорит анахронистичен: античные персонажи обсуждают «носовые платки», «жилетки пике», «адресные столы», «консервы», «квас» («Прекрасные сабинянки», «Конь в сенате»). В «Монументе» герои обсуждают «брюки», «зад», «деревья». В «Кающемся» — «стакан чаю», «медок», «чистую рубашку». Эти детали переносят высокие темы (честь, покаяние, искусство) в бытовую плоскость, подчеркивая мелочность «великих» страстей.

Усиливает пародийно-трагикомическое звучание миниатюр наличие пуанта: в «Любви к ближнему» это разоблачение незнакомца на скале: ожидание трагедии или триумфа оборачивается фарсом.

В миниатюрах Андреев переосмысливает традиционные сюжеты и выстраивает сложную мотивную структуру: нельзя не выделить мотив несостоявшейся свадьбы («Честь»): невеста ждет жениха, приходит призрак-мертвец (ср. «Светлана» Жуковского); мотив подглядывания, подслушивания («Честь»): граф и Астольф наблюдают за свиданием, Эльза подслушивает разговоры; тема ошибки, оплошности (*qui pro quo*): граф не узнает герцога («Честь»); римляне не узнают своих женщин («Прекрасные сабинянки»); чиновник путает корзины («Кающийся»); греки принимают Арабажина за птицу («Арабажин в Афинах»); мотив смерти: физическая смерть (Генрих, Эльза) и моральная смерть (равнодушие чиновника, социальная смерть Жекулина, разрушение достоинства сенаторов); мотив встречи-расставания: герои постоянно ищут, ждут, зовут друг друга, но подлинной встречи не происходит. Среди лейтмотивов важно отметить «черепаховую гребенку» — символ обмана в «Любви к ближнему»; «призрака» — в «Чести» (живой/мертвый); слово «Дуррак!» — в «Упрямом попугае»; «но» — в «Монументе» (интеллигентская робость).

Как уже упоминалось, в миниатюрах присутствуют элементы баллады, водевиля, басни, пародии. Баллада: в «Чести» (призрак, роковые предзнаменования, смерть на рассвете). Водевил: ситуация ошибки (*qui pro quo*), комические диалоги, счастливый финал (в «Прекрасных сабинянках», в «Любви к ближнему»), однако водевильная легкость подменяется сатирической горечью. Басня: животное (конь, попугай) выступает носителем морали; люди оказываются глупее животных. Наконец, пародия: высмеиваются любовно-рыцарский роман («Честь»), мелодрама («Любовь к ближнему»), античная трагедия и платоновский диалог («Арабажин в Афинах», «Конь в сенате»), юридическая процедура («Кающийся»), академическое искусство («Монумент»).

Тематика миниатюр охватывает широкий круг проблем: обывательское равнодушие («Любовь к ближнему»), ложная честь и гордость («Честь»), конфликт полов и правовой формализм («Прекрасные сабинянки»), абсурд бюрократии («Кающийся»), кризис коммуникации («Упрямый попугай»), деспотизм и раболепие («Конь в сенате»), подмена культуры бюрократическим ритуалом («Монумент»), противостояние человека и Закона («Жекулин»), пустота литературной критики («Арабажин в Афинах»).

Анализ сюжетостроения («структуры сюжета как элемента произведения»⁴²⁷) выявляет концентрический тип сюжета, в котором доминируют причинно-следственные связи⁴²⁸. Центральное событие (ожидание падения, убийство, назначение коня, покаяние) становится двигателем всех последующих. При этом внутри концентрического ядра сделаны хроникальные вставки (рассказы о прошлом, микросюжеты), которые не двигают действие, но углубляют характер.

⁴²⁷ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. С. 35–36.

⁴²⁸ «События, составляющие сюжет, могут соотноситься между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временной связи (Б произошло *после* А). В других случаях между событиями, помимо временных, имеются причинно-следственные связи (Б произошло *вследствие* А). Соответственно существуют две разновидности сюжетов. Сюжеты, где доминируют чисто временные связи между событиями, являются *хроникальными*. Сюжеты же с преобладанием причинно-следственных связей называют *сюжетами единого действия*, или *концентрическими*» (Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. С. 175.)

Сюжетосложение («процесс формирования конкретного сюжета и его функционирование в произведении»⁴²⁹) разворачивается из перестраивания готовых фабул (газетных заметок, исторических анекдотов, античных мифов) с добавлением комических деталей и пародийных диалогов. При этом завязка (похищение, убийство, назначение коня, покупка попугая) нередко вынесена за сцену.

Сюжетообразование («возникновение и трансформация сюжетов, их типов и разновидностей»⁴³⁰) представляет собой трансформацию традиционных сюжетов (о раскаявшемся грешнике, о похищении сабинянок, о Калигуле) в универсальные притчи об абсурде власти, правосудия, человеческой коммуникации.

Как сказано выше, в миниатюрах доминирует концентрический сюжет. Хроникальные элементы присутствуют, но подчинены причинно-следственным связям. Исключение — «Упрямый попугай», где сюжет цикличен: покупка → разочарование → продажа повторяется трижды, создавая эффект бесконечного круга.

Внешнее действие в миниатюрах практически отсутствует (герои в основном говорят, спорят, торгуются, маршируют) при интенсивном внутреннем действии (нарастание тревоги, роковое непонимание, борьба совести, разочарование, отчаяние).

В большинство миниатюр встроены микросюжеты: в «Чести» — рассказ Генриха о пути к невесте; в «Прекрасных сабинянках» — рассказ толстого римлянина о щекотке, история о солдатике, который приходил к Юноночке; в «Кающемся» — рассказ Краснобрюхова о том, как он мучился, как запил в трактире; в «Упрямом попугае» — история о том, как попугай обозвал генерала; в «Жекулине» — рассказ заглавного героя о сонных видениях, история о дочери. Микросюжеты выполняют функцию

⁴²⁹ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. С. 35–36.

⁴³⁰ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. С. 35–36.

комического снижения высоких тем (воинская доблесть, любовная верность, совесть) через бытовые, часто абсурдные детали (щекотка, трактирное пьянство, ругающийся попугай). Они также углубляют психологическую характеристику персонажей, обнажая их инфантильность, эгоцентризм или навязчивые состояния (видения Жекулина, муки Краснобрюхова). Благодаря этим вставным рассказам внешнее сюжетное действие уступает место внутреннему — переживанию, воспоминанию или саморазоблачению, что характерно для «новой драмы» рубежа веков.

Членению миниатюр на экспозицию, завязку, кульминацию, развязку характерны определенные сдвиги. Так, экспозиция нередко бывает затянута за счет бытовых деталей (разговоры о погоде, о ногах, о брюках). Завязка зачастую вынесена за сцену (похищение, убийство, назначение коня) или происходит в начале диалога (сообщение о назначении, приход кающегося). Кульминация представляет собой не внешнее событие, а момент психологического или риторического перелома: угроза англичанина застрелить незнакомца, граф произносит «Он там, на дне пруда», чиновник объявляет «давность!», Прозерпина говорит Марцию «ты ужасно глуп», Мендель соглашается на сто двадцать, Калигула приказывает арестовать Марцелла. Развязка преимущественно пародийна и не снимает противоречий (герои расходятся, абсурд остается).

Доминирующий тип композиции миниатюр — монтажная, где «предыдущая сцена не обуславливает последующую, а каждая является независимой»⁴³¹. Сцены сменяют друг друга, как кадры кино, без жесткой причинно-следственной связи. Так, вторая картина «Прекрасных сабинянок» (поход сабинян) могла бы быть опущена без ущерба для понимания основной идеи. Сцены как кадры сменяются в «Любви к ближнему» (корреспондент — пастор — Армия Спасения — англичанин — разоблачение). В «Монументе»

⁴³¹ Об этом типе композиции, применительно к творчеству Б. Брехта, пишет В.Е. Хализев (*Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)*. М.: МГУ, 1986. С. 183–184.)

это разговор с журналистом, появление Ее Превосходительства, обсуждение проекта Фракова, скандал с Пиджаковым, «секретное» обсуждение.

На линейной композиции выстроены миниатюры «Кающийся» и «Конь в сенате»: здесь события следуют в хронологическом порядке. Кольцевая композиция свойственна миниатюре «Упрямый попугай», где цикл «покупка — разочарование — продажа» повторяется.

В «Монументе» присутствуют элементы коллажной композиции: вставные элементы (рассказ Исполинова о работе в Константинополе, рассказ Маслобойникова о сыновьях, упоминание причин увольнения Гавриила Гавриловича и т.д.) создают эффект монтажа разнородных материалов.

Сюжет и фабула миниатюр не совпадают: фабульные события (похищение, убийство, покупка) вынесены за скобки или показаны в ретроспекции. Это подчеркивает, что для Андреева главное — не внешние события, а их комическое переосмысление и психологические реакции героев.

Все миниатюры выстроены вокруг незначительных, лишенных ритуала событий: разговоры, царапанье, маршировка, торг, падение на колени и т.д. Важные события (прыжок, убийство, битва, похищение, обращение к императору) вынесены за сцену, что напоминает чеховский принцип: на сцене происходит «ничего», люди «приходят, уходят, обедают, разговаривают о погоде»⁴³².

Главное событие не осуществляется: падение не состоялось («Любовь к ближнему»), свадьба не состоялась («Честь»), возвращение женщин к мужьям не состоялось («Прекрасные сабинянки»), каторга не состоялась («Кающийся»), обучение попугая хорошим словам не состоялось («Упрямый попугай»), бунт сенаторов не состоялся («Конь в сенате»), сохранение дома не состоялось («Жекулин»), реферат не состоялся («Арабажин в Афинах»). Неосуществленное действие становится смысловым центром каждой

⁴³² А.П. Чехов о литературе / сост. и примеч. Н.В. Богословского, Г.А. Петровой. М.: Художественная литература, 1955. С. 280.

миниатюры, Андреев доводит этот принцип до гротескного, почти абсурдистского предела: разрешение сюжета отсутствует, что высвечивает подлинную реальность — равнодушие, эгоизм, бессилие и комизм человеческого существования.

Ритм повествования ускоряется к финалу, где доминируют короткие реплики, восклицания, суэта. Началу миниатюр свойственна размеренность и подробные описания. Кульминация маркируется хаосом, где герои говорят одновременно, не слушая друг друга. Развязка — внезапное затишье (в «Любви к ближнему» — объявление «Я был лысым»; в «Чести» — смерть Эльзы; в «Коне в сенате» — арест Марцелла; в «Упрямом попугае» — финальное «Дуррак!»). Ритм пульсирует, удерживая внимание зрителя.

Согласно Е.Н. Морозовой, малая драматургия XIX века прошла путь от интермедий и комических опер до водевиля и психологической сцены. Жанровый диапазон драматургии весьма разнообразен: исследователь выделяет одноактную комедию, интермедию, малую драму, сцену (сценку), картину, шутку, шутку-водевиль, комедию-водевиль, комедию-шутку, комедию-фарс, драматический эпизод, фарс, пословицу, оперетту, драматический этюд, драматическую безделку и др. Как было рассмотрено выше, миниатюры Андреева синтезируют многие из этих традиций: водевиль, интимно-психологическую пьесу (по Тургеневу — Чехову: подтекст в диалогах, раскрытие характеров через речь, вынесение важных событий за сцену), сцену (картину), фарс, пародию, басню, символическую поэму, интермедию.

Как пишет Е.Н. Морозова, на рубеже веков «малая драматургия теряла устойчивые жанровые признаки, что было обусловлено попытками писателей вместить в малый текст большое содержание»⁴³³. Андреев, как и Чехов, использует малую форму как экспериментальную площадку, где «фрагментарное сознание человека предпринимает попытку примирения с

⁴³³ Морозова Е.Н. Малая драматургия последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2020. С. 3.

миром»⁴³⁴. Однако в отличие от Чехова, у которого комическое смягчено лиризмом, у Андреева оно приобретает обличительно-трагикомический характер, предвосхищая драматургию абсурда и эпический театр Брехта.

Итак, анализ формы миниатюр Андреева обнаруживает устойчивые типологические сходства, позволяющие объединить их в три группы:

1. Социально-сатирические миниатюры с обличением обывательского равнодушия, бюрократизма и деспотизма: «Любовь к ближнему» (сатира на лицемерное «сострадание» и зрелищность), «Кающийся» (критика бюрократической машины, подменяющей человеческую трагедию формальностью), «Конь в сенате» (политическая сатира на деспотическую власть и раболепие элиты), «Монумент» (осмеяние псевдокультурного энтузиазма и бюрократического ритуала). Для этих пьес характерны острая публицистичность, гиперболизированное использование канцелярской и просторечной лексики, пародирование официальных процедур (заседание комиссии, телефонный доклад, сенатское собрание), а также «быстрый» и «разорванный» типы диалога, моделирующие хаос и взаимное непонимание.

2. Трагикомические пародии на высокие жанры и исторические сюжеты: «Честь» (пародия на любовно-рыцарский роман и шекспировские трагедии), «Прекрасные сабинянки» (пародия на античный миф и юридическое правосознание). Среди отличительных признаков важно выделить совмещение высокой (трагедийной) и сниженной (вульгарно-бытовой) лексики, наличие «застывшего» и «каламбурного» диалога, трагический или псевдосчастливый финал, при котором катарсис подменяется горькой иронией. Сюжет миниатюр строится вокруг несостоявшегося события (свадьба, возвращение к мужьям, сохранение дома), что обнажает экзистенциальную пустоту персонажей.

3. Философско-символические притчи о кризисе языка и коммуникации: «Упрямый попугай» (символическая поэма о власти слова и автоматизме речи), «Арабажин в Афинах» (незавершенный памфлет,

⁴³⁴ Там же. С. 44.

высмеивающий «серединного» критика через столкновение античной мудрости и современного штампа). Среди доминирующих приемов — сведение речевого репертуара к одному слову-лейтмотиву («Дуррак!»), циклическая композиция, «диалог глухих» на контекстуальном уровне, отсутствие подлинной патетики. Миниатюры этой группы предвосхищают драматургию абсурда и эстетику эпического остранения.

Проанализированные миниатюры подчиняются единым поэтологическим закономерностям. Так, речевая характеристика становится инструментом сатирической типизации. Речь персонажей жестко привязана к социальному статусу, но постоянно снижается вульгаризмами, диалектизмами или канцелярскими штампами, что создает комический контраст между формой и содержанием. Речевые лейтмотивы («нищий граф», «Эх, Пушкин!», «каюсь», «но...») выполняют функцию психологического маркера, обнажая навязчивую идею, духовную пустоту или автоматизм героя.

Синтаксические приемы парцелляции и анафоры способствуют моделированию коммуникативного хаоса. Разорванные фразы, имитация заикания, обрывы телефонного разговора («Кающийся»), мучительный подбор эвфемизмов («Конь в сенате») выдают неуверенность, лицемерие или растерянность персонажей. Анафорические повторы («мы молчали, когда...», «во-первых... во-вторых...») создают эффект механического заклинания, пародируя ритуальную речь (катехизис, политическая демагогия, похоронное красноречие). Сочетание парцелляции и анафоры формирует «диалог глухих» уже на синтаксическом уровне: реплики не стыкуются, каждый говорит о своем.

Четыре типа диалога (по классификации А.И. Журавлевой): «застывший» (цепляние за слово), «быстрый» (перепалка), «разорванный» (ответы не в попад), «каламбурный» (языковая игра) — выступают как универсальная модель некоммуникабельности. Их совокупность создает модель мира, в котором подлинное общение невозможно, а язык превращается в симулякр живого общения.

Андреев сознательно не показывает важнейшие коллизии (убийство, падение, похищение, бунт), заменяя их рассказами персонажей, телефонными репликами или обращениями к неодушевленным предметам. Это смещает фокус с внешнего действия на внутренние реакции, подчеркивает субъективность и равнодушие окружающих, а также создает эффект «подглядывания» (зритель знает больше, чем персонажи), усиливающий трагическую иронию.

Во всех миниатюрах главное ожидаемое событие (падение, свадьба, возвращение жен, каторга, обучение попугая, бунт сенаторов, установка памятника, сохранение дома, реферат) не происходит. Эта структурная особенность, восходящая к чеховской поэтике, доводится Андреевым до гротескного предела: разрешение сюжета отсутствует, что обнажает абсурдность человеческих притязаний и равнодушие миропорядка.

Андреев сознательно использует снижающие или парадоксальные жанровые подзаголовки («комедийка», «водевиль из римской истории», «представление», «символическая поэма»), за которыми скрывается острая социально-философская сатира. Миниатюры синтезируют традиции водевиля, фарса, комической оперы, басни, интермедии и интимно-психологической пьесы, но при этом лишены чеховского лирического подтекста и тяготеют к плакатной прямолинейности.

Андреев не занимает позицию «сверху вниз» по отношению к персонажам, а находится «рядом» (по чеховской модели), фиксируя абсурд с бесстрашием наблюдателя. Однако его ирония значительно жестче, граничит с сарказмом и не допускает сочувственного смеха. Три формы чеховской иронии (скрытая оппозиция поведению героя, противоречие между словом и делом, выявление несостоятельности действия в открытости финала) реализованы в каждой пьесе, но гиперболизированы до гротеска.

Таким образом, в малой драматургии Л.Н. Андреева сложилась устойчивая поэтическая система, основанная на принципе неосуществленного действия: смысловым центром каждой миниатюры

становится событие, которое ожидается, но не происходит; это дает драматургу возможность обнажить абсурдность человеческих притязаний и критиковать социальные институты без прямого морализаторства.

Андреев сознательно трансформирует жанровую традицию «сцены» и «водевиля», наполняя легкие комические формы острым социально-философским содержанием; жанровые подзаголовки («комедийка», «представление», «символическая поэма») являются ироническими и выполняют функцию остранения, способствуя дистанцированию зрителя от изображенного.

Речевая организация миниатюр подчинена задаче создания «диалога глухих»: с помощью парцелляции, анафоры, речевых лейтмотивов и сочетания четырех типов диалога («застывший», «быстрый», «разорванный», «каламбурный») Андреев моделирует ситуацию тотальной коммуникативной неудачи, где слова персонажей не достигают адресата, а язык становится самоцелью или орудием лицемерия.

Прием теихоскопии (описание событий, происходящих за сценой, через диалоги и монологи) и вынесение ключевых коллизий за пределы сценического действия служат средством акцентирования внутренних реакций персонажей и создания трагической иронии: зритель знает больше, чем действующие лица, что обнажает слепоту и духовную ограниченность персонажей.

Смещение возвышенной и просторечной лексики, а также намеренное снижение высокой темы бытовыми деталями (чай с медком, жилетка пике, торг сувенирами) выполняет три функции: пародийную (развенчание пафоса), обличительную (разоблачение пустоты риторики) и трагикомическую (создание абсурдного контраста между серьезностью положения и приземленностью речей).

В отличие от чеховской традиции, у Андреева комическое не смягчено лиризмом и не погружено в подтекст; напротив, оно гиперболизировано, гротескно и часто граничит с сарказмом. Это является поводом для

рассмотрения его малой драматургии как переходного звена от реалистической комедии рубежа веков к абсурдистской драме и эпическому театру XX века.

§ 5. Карнавал абсурда: трагикомическая природа гротеска в пьесах Андреева*

Исчерпывающая характеристика понятия «гротеск» представлена в «Словаре театра» П. Пави: «Гротеск — вид художественной образности, основанный на комическом, карикатурном, бурлескном и причудливом эффекте». Применительно к театру гротеск сохраняет основную функцию принципа искажения, кроме того, для него характерны тонкое чувство конкретного и реалистической детали. Наиболее удовлетворительное определение гротеска дает Мейерхольд: «Намеренное преувеличение, реконструкция (искажение) природы, сочетание предметов, считающееся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте, с очень большим упором на чувствительную, материальную сторону таким образом созданной формы». Гротеск неразрывно связан с трагикомическим: «каждый жанр предполагает свою противоположность, чтобы не застыть в окончательной форме»⁴³⁵.

Первой понятие «сатирический гротеск» применительно к миниатюрам Леонида Андреева («Прекрасные сабинянки» и «Любовь к ближнему») употребляет Ю.В. Бабичева в монографии «Драматургия Леонида Андреева»⁴³⁶. Е.К. Соколинский в статье «О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм)» указывает на исчерпанность бахтинского карнавального гротеска и называет гротеск Андреева психологическим, апеллирует к творчеству Достоевского, оказавшего влияние на драматурга. Автор подчеркивает внимание Андреева к

* Материалы данного параграфа частично опубликованы: Тухто М.Е. «Малая драматургия» Леонида Андреева: поэтика гротеска в сатирических миниатюрах // Русская словесность. 2026. № 3. С. 62–70.

⁴³⁵ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 57–58.

⁴³⁶ Бабичева Ю.В. Драматургия Леонида Андреева: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М.; Вологда, 1971.

«странному, исключительному, ужасному, грубой комике, гиперболизации и т.д.», отмечает, что писатель воспринимает мир «как хаос, как борьбу полярных явлений»⁴³⁷. Важной представляется мысль Соколинского о двойственности миниатюр Андреева: «Жанровая природа “малой” прозы Андреева обманчива. Анекдот оборачивается черным абсурдистским юмором, “сказочки” проникнуты горечью и необъяснимой печалью, в эстрадных миниатюрах, казалось бы, политической направленности речь идет о вечных противоречиях человеческой жизни»⁴³⁸. Данная идея впервые возникает в рецензии А.Р. Кутеля на пьесу «Прекрасные сабинянки»: «Борьба римлян и сабинян — есть, в сущности, борьба растительного, бессознательного процесса жизни с рассудочным и метафизическим. Это борьба агностиков с гностиками, — древняя, как мир. <...> Сущность ее в том, что побеждает наивное, простое, естественное, *произрастающее*, а следовательно, органическое»⁴³⁹. В конце статьи Соколинский приходит к выводу, что «комизм в гротескных произведениях Андреева всегда горек — здесь нет места собственно сатирическому обличительству»⁴⁴⁰. Андреев как гротескный писатель стремится воплотить хаос, в его произведениях, наряду с призывом, всегда есть место сомнению и бессилию, отражением которого и является гротеск (упоминания о мрачном юморе драматурга встречаются в критических отзывах на миниатюры⁴⁴¹). С этой позиции Соколинский спорит с М.В. Козьменко, который, по его мнению, стремится «осветлить» черный юмор писателя (так, черный юмор рассказчика в «Моих анекдотах» последним рассматривается как «доказательство от противного торжества

⁴³⁷ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 76.

⁴³⁸ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 79.

⁴³⁹ Кутель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1007.

⁴⁴⁰ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 83.

⁴⁴¹ См., например: «Тоскливо становится от андреевского юмора; его веселая улыбка навевает кошмары. <...> На месте Андреева я скорее эту пьесу назвал бы “Дни нашей жизни”». (Албус [Елачич А.К.]. Любовь к ближнему и Л. Андреев // Обозрение театров. 1908. 14 нояб. (№ 577). С. 5–6.).

Или — о «Кающемся»: «Пошляки, только пошляки могут смеяться, слушая эту одноактную трагедию. <...> Несмотря на одноактный размер, это одна из значительнейших и удачнейших пьес Леонида Андреева» (Шебуев Н. По миниатюрам. Троицкий театр // Обозрение театров, 1915, 8 апреля, № 2719. С. 6.).

здорового смысла и здорового мироощущения над изысками индивидуалистического имморализма»).

«Космополитическая, вне времени, заедающая человека пошлость»⁴⁴² высмеивается в миниатюре «Любовь к ближнему» (1908), где падения несчастного со скалы собравшаяся внизу разношерстная и многонациональная толпа ожидает как циркового трюка: площадь, на которую предположительно должен упасть человек, полицейские предлагают засыпать опилками или песком, велят убрать куртку, которую бросает на площадь мальчик в надежде смягчить падение несчастного. Метафизический уровень, на котором высмеивается «лицемерный альтруизм и жадная погоня за впечатлениями, лежащие в основе сочувствия толпы к чужому бедствию»⁴⁴³, скрывается за яркой сатирой на общество, широко представленное в пьесе: это журналисты, пастор, семья, полиция, Армия спасения, светская общественность в лице дам. Зрители спорят, сколько лет несчастному, делают ставки на то, как скоро он упадет, произносят нравоучительные выводы для своих детей (толстый турист), хвастаются опытом («Скажите пожалуйста! А вы видели, как падает человек? Ну? Нет? А я видела целых трех: два акробата, один канатоходец и три аэронавта. <...> А вы видели, чтобы в зверинце на ваших глазах тигр разрывал женщину? А? Что? Ну то-то! А я видела!»⁴⁴⁴), выпивают в буфете. Отдельные сцены превращаются в клоунаду: дама по ошибке садится на фотоаппарат, и когда турист умоляет ее встать, она, узнав, что он фотограф, просит сфотографировать ее на фоне гор и в ответ на слова туриста о том, что он не может ее сфотографировать, т.к. она сидит на фотоаппарате, дама в ужасе вскакивает, опасаясь, что фотоаппарат всё это время ее снимал. Не менее

⁴⁴² [Б. н.] «Любовь к ближнему»: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. 12 нояб. (№ 274). С. 2.

⁴⁴³ [Б. н.] В мире литературы и искусства // Вологодская жизнь. 1908. 1 нояб. (№ 31). С. 3.

⁴⁴⁴ ПСС 23 т. 7: 109.

эксцентрично появление другой дамы верхом на осле после фразы «не возжелай осла ближнего»⁴⁴⁵.

Диалоги зрителей местами абсурдны, выстроены на недопонимании и ослышках. Квинтэссенцией речевой сатиры становится появление уважаемого «корреспондента главнейших европейских газет»: «<...> это главный корреспондент... Понимаете, самый главный; что он напишет, то и будет»⁴⁴⁶. Оперируя речевыми штампами, корреспондент пытается интервьюировать несчастного, выдумывая за него ответы, поскольку ничего не может расслышать:

«Корреспондент (*кричит*). Держитесь крепче! Так, так! Последний вопрос: что бы вы хотели передать вашим согражданам, уходя в лучший мир?

Незнакомец (*слабо*). Чтобы все они пошли к черту.

Корреспондент. Что? Ах, да! (*быстро записывает.*) Горячая любовь... Последнее прости... Решительный противник закона о полноправности негров... Последний завет, чтобы никогда эти черномазые...»⁴⁴⁷.

Сатира усиливается с появлением пастора. Сопровождаемый гротескно перевирающим и преувеличивающим его слова корреспондентом, священник пытается исповедовать несчастного, и исповедь выливается в откровенный фарс: пастор перечисляет самые тяжелые грехи, корреспондент тут же приписывает их несчастному, толпа волнуется в негодовании.

Карнавальный характер миниатюре придает изобилие музыкальных интермедий. Пьеса пронизана музыкой: это и бродячая группа итальянцев, распеваящая «Санта Лючию», и оркестр Армии спасения, и шествие музыкантов с трубами и барабанами, пародирующих рекламу. Важность музыки в драматургии Андреева — это общеизвестное положение, однако нельзя не провести аналогию, например, с образом музыкантов в пьесе

⁴⁴⁵ Там же: 118.

⁴⁴⁶ ПСС 23 т. 7: 115.

⁴⁴⁷ Там же: 117.

«Жизнь Человека», которые внешне уподобляются своим инструментам, причем, автор подчеркивает старательность, с которой музыканты извлекают пустые и однообразные звуки. По словам Г.Н. Боевой, именно музыкальные вставки стали теми особенностями сюжета, которые могли спасти инсценировку пьесы⁴⁴⁸.

Потенциальная гибель несчастного оборачивается обманом зрителя и читателя, и если читатель испытывает освобождение и облегчение после развенчания актера и способен посмеяться над собой, то зрители негодуют и требуют гибели нанятого актера.

Пошлость, скрывающаяся за любовью к ближнему, подчеркивает гротескность фальшивого, завязанного на деньгах «христианского» чувства. Авторская позиция, прослеживаемая в ремарках и отдельных едких комментариях, демонстрирует превосходство наблюдателя: повествователь включен в события, восприятие происходящего его глазами сквозит, например, в осуждении, которым награждают «сброд» два англичанина, предлагающие несчастному поскорее прыгнуть со скалы, чтобы не доставлять зрителям удовольствие.

Миниатюра «Любовь к ближнему» может быть рассмотрена как своеобразная пародия на эксцентричные, «гиньольные» шоу начала века: массовость гуляний под скалой, разнородность публики, карнавальная перебранка, поедание буфетной снеди и выпивка, сатира на духовенство и представителей власти, наконец, сама идея самоубийства, ставшая особенно популярной в богемных кругах начала XX века⁴⁴⁹, — всё это позволяет говорить о гротесковой кабарежной эстетике⁴⁵⁰, которая была не чужда творчеству Леонида Андреева. Толпа, сама того не подозревая, принимает

⁴⁴⁸ Боева Г.Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (65), 2019. С. 91–101.

⁴⁴⁹ Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х гг. // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003, С. 199.

⁴⁵⁰ Именно кабаре стало местом театрального эксперимента: «Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств — музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды». (Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2-е изд., 2018. С. 8.).

участие в игре, построенной на условностях и высмеивающей само явление смерти. Пьеса выстраивается на тонком сочетании, с одной стороны, грубого фарса с типическими персонажами, гротескными масками, клоунадой, комедийностью ситуации, жестов и слов, подвижностью и, с другой стороны, остроумной, интеллектуальной, завязанной на остром словце комедии языка и интриги.

«Любовь к ближнему» может быть рассмотрена и как травестия жанра трагедии, что подчеркивается постоянными упоминаниями трагизма ситуации, отсылками к шекспировскому «Гамлету», которого постоянно упоминает многодетный турист в попытках вынести из происходящего поучительный урок для своих детей.

В рецензии на пьесу «Прекрасные сабинянки» (1911) А.Р. Кугель, дополняя распространенную в театрально-критических кругах трактовку миниатюры как политического памфлета на партию кадетов, предлагает более глубокое осмысление пьесы: «Это отрывок из вечной книги о Дон-Кихоте и Гамлете, о воле и уме, “бледном румянце воли”, подчиненной рефлексии, о двух вечных типах человечества, о роковом дуализме человеческой сущности, неизбежном — скажу словами Гегеля, — как диалектический закон, как категория бытия и мышления»⁴⁵¹. Выводя два противоборствующих начала, волевое (римляне) и умственное (сабиняне), Кугель дает направление для более развернутого анализа, укладывающегося в упомянутую дихотомию. Так, в пьесе явственно проступает противопоставление живого и неживого: это автоматизация, уподобление живых персонажей механизмам (марш сабинян: два шага вперед, шаг назад), ригидная жестикуляция солдат. Е.К. Соколинский, анализируя пьесу, упоминает «механический рот, который не закрыть»⁴⁵². Оценивая постановку миниатюры «Прекрасные сабинянки», актриса «Кривого зеркала» З. Холмская вспоминает, что особый восторг у зрителей вызывал

⁴⁵¹ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1008.

⁴⁵² Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 79.

гипертрофированный грим, подчеркивающий мужественность римлян и subtilность, женоподобность сабинян, утверждавших, что мускулы нужны им для того, чтобы нести тома свода законов, что, таким образом, дополняет антиномию «мужское» — «женское» (похищенные сабинянки) и усложняет взаимосвязь двух гендеров. Сложность взаимопонимания подчеркивается комическими разногласиями в диалогах между всеми сторонами: римляне, засыпающие во время чтения законов, и сабиняне, обвиняющие похитителей в нарушении закона, римляне, с опаской предпринимающие попытки вести переговоры с похищенными ими женщинами, и сабинянки, высмеивающие своих похитителей, сабинянки, требующие от пришедших за ними мужей решительных действий, и сабиняне, возмущенные пренебрежительным отношением римлян к закону больше, чем похищением жен, — герои говорят словно на разных языках, выстраивая причудливую, гротескную коммуникацию, чем обуславливается гротескная любовь, упомянутая Е.К. Соколинским: «Гротескные персонажи, как садисты, так и мазохисты по своей природе, испытывают чувство удовлетворения от того, что кому-нибудь или им самим будет хуже. Их логика: чем хуже, тем лучше. Герои Андреева готовы издеваться над собой, поступают вопреки своим истинным желаниям»⁴⁵³. Затрудненность взаимопонимания между героями проецируется и на мышление в целом: схоласты-профессора из стана сабинян читают римлянам перегруженные сложными языковыми конструкциями отрывки из законов, и не способные уловить суть прочитанного римляне засыпают. Среди наиболее очевидных признаков гротеска Е.К. Соколинский отмечает «нарочитые анахронизмы, гротескные временные сдвиги»: античные герои пьесы изъясняются на современном разговорном языке («Мы не какие-нибудь ловеласы с Невского»). Поведение сабинян может быть рассмотрено как своеобразная игра со своими правилами, обычаями и обрядами. Условность игры лишь усиливается серьезностью, с которой

⁴⁵³ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 82.

сабиняне следуют букве закона. Игра дает возможность создать альтернативный, карнавальный мир, в котором существуют герои миниатюр Андреева.

Миниатюра «Кающийся» (1913) может быть рассмотрена как травестия романа Достоевского «Преступление и наказание», сочетающая в себе сатиру на представителей власти с ироничным переосмыслением классического сюжета: к «лицу со служебным положением» приводят купца Краснобрюхова, устроившего на площади публичное покаяние в совершенном двадцать два года назад убийстве девушки. Прежде чем «поклониться всему свету» на площади, купец три дня выпивал в местном кабаке, после чего упорно требует своего отправления на каторгу. Диалог купца с «лицом» — это череда мелких взаимных придинок и упрёков. Собеседники не слышат друг друга, выстраивая каждый свою реальность: купец грозитя пожаловаться на «лицо» его начальству за то, что тот «бессовестно» отказывается его вязать, «лицо», в свою очередь, пеняет купцу за то, что тот «бессовестно» перекрыл движение на площади. Мораль в «комедийке» оказывается вывернутой наизнанку и потому абсурдизированной. В поведении персонажей проступает алогизм, противоречие и нестыковка слов и действий. Полицейский чиновник действует нелогично с точки зрения здравого смысла: радуется поимке убийцы, затем преисполняется всё большим уважением к последнему, отмечает достоинства торговой вывески купца, затем от заискивания переходит к злорадству по поводу того, что убийца не получит желанной каторги. Е.К. Соколинский, анализируя поведение требующего наказания купца, приводит мысль героя «Моих записок»: «несвобода дарует человеку счастье безответственности»⁴⁵⁴. Важным в миниатюре остается мотив живого–неживого («Есть еще некто Гавриленко, который привел кающегося,

⁴⁵⁴ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. №2. С. 82.

и другие механизмы, которые его выводят»⁴⁵⁵), который раскрывается в финале пьесы: приказав, чтобы купца вывели из присутственного места, «лицо» ругает Василенко за остывший чай, после чего интересуется делами привезенного раненого. Василенко отвечает: «Они уже умерли, ваше благородие, так что охолодавши»⁴⁵⁶ — судьба раненого рифмуется с судьбой остывшего чая.

Как отмечает Г.Н. Боева, миниатюра «Кающийся» полипародийна: «в образе кающегося купца Краснобрюхова <...> травестируются и прозревший истину герой, и сама ситуация покаяния, знакомая по романам Толстого и Достоевского»⁴⁵⁷. Комизм ситуации отсылает к чеховским рассказам («Хамелеон», «Смерть чиновника»): «<...> с точки зрения Лица, раскаяние героя чрезмерно, как раскаяние чеховского Червякова, а в Лице угадывается и современный унтер Пришибеев, и Очумелов (узнав о том, что преступник Краснобрюхов “торговец овощью” и купец первой гильдии, Лицо проникается к нему уважением)»⁴⁵⁸.

В миниатюре «Упрямый попугай» (1913) высмеивается человеческая глупость, намеком на которую становится непрерывно повторяемое попугаем слово «Дурак!» (так в ироническом ключе переосмысляется рефрен («Никогда!») в стихотворении Э. По «Ворон», эпиграф из которого открывает миниатюру). Гротескным является очеловечивание поведения неразумной птицы, твердящей слово «Дурак!» случайно, тем не менее, удачно вплетающей эту фразу в диалог, словно присваивая аттестации персонажам. Закрепляют неслучайность этих совпадений слова жены Менделя, словно в подтверждение слов попугая назвавшей в конце пьесы купившего попугая мужа дураком. Как полагает Ю.В. Бабичева, миниатюра «Упрямый попугай» иронически обыгрывает распространенный в начале века тип драмы, в том числе и пьесу Андреева «Жизнь Человека»: «Всесильный Рок предстает здесь

⁴⁵⁵ СС 6 т. 5: 428.

⁴⁵⁶ СС 6 т. 5: 435.

⁴⁵⁷ Боева Г.Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (65), 2019. С. 98.

⁴⁵⁸ Там же.

в иронической ипостаси неизбывной и вечной человеческой глупости»⁴⁵⁹. Сходство миниатюр с «большой» драматургией Андреева отмечали уже критики. Так, критик из «Одесского обозрения» отмечает сходство с «Жизнью человека» миниатюры «Любовь к ближнему»⁴⁶⁰.

Высмеиванию невежества и глупости посвящена и миниатюра «Монумент» (1917). Особое, «допонятийное», по Е.К. Соколинскому, мышление персонажей проступает, в первую очередь, в диалогах, выстроенных на сплошных недопониманиях. «В “Монументе” обнажается беспросветно лицемерная, невежественная, некультурная жизнь города Коклюшина — собирательного образа России»⁴⁶¹. Г.Н. Боева выделяет в качестве текста-оригинала гоголевский «Ревизор» «с его беспросветно затхлой провинциальной атмосферой и самой сюжетной ситуацией “гостя из столицы”»⁴⁶². Анализируя диалоги, нельзя не упомянуть речь учителя географии Петра Петровича Еремкина, который каждую фразу начинает с «но», чем раздражает окружающих. Отдельного внимания заслуживает речь Ее Превосходительства. Выстроенная на постоянных повторах отдельных слов и целых фраз, ее речь то и дело сбивается, кружится, логика мысли нарушается, доводя мысль до абсурда: «Уже? здравствуйте, уже? Я так счастлива, наконец, видеть и вообще, наконец, приблизиться — не так ли, господа? Моя мечта — садитесь, господа, — или, лучше сказать, моя идэя наконец близка... <...> Правда, когда мне пришла идэя поставить в нашем Коклюшине памятник великому Пушкину, я — вы понимаете? Но теперь, когда — вы понимаете? Но почему же мы не заседаем? Или мы уже? Прошу вас, господа, заседайте, заседайте! Я умоляю!»⁴⁶³. Особенный комизм

⁴⁵⁹ Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982. С. 72.

⁴⁶⁰ «В “Любови к ближнему” есть общее с “Жизнью Человека”. И хоть в шутке Л. Андреева нет той пышной коллекции символических подробностей, которыми пестрит его “представление в пяти действиях”, хотя “Любовь к ближнему” написана в строго реалистических тонах, тема их в сущности одна и та же. Космополитическая, вне времени, заедающая человека пошлость. Все время у кулис “Любови к ближнему” стоит невидимый “Некто в сером”». ([Б. н.] “Любовь к ближнему”: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. 12 нояб. (№ 274). С. 2.).

⁴⁶¹ Боева Г.Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (65), 2019. С. 93.

⁴⁶² Там же. С. 97.

⁴⁶³ СС 6 т. 5: 462–464.

абсурдная речь Ее Превосходительства приобретает в свете обсуждения деятельности Пушкина и восхищения заслугами поэта. Рефреном повторяющиеся вопросы, которыми задается Ее Превосходительство: «Я даже удивляюсь иногда: зачем у меня тело? <...> Я, право, не знаю, зачем у меня самой есть имя?»⁴⁶⁴. — воспринимаются как аллюзия на речь Катерины из «Грозы» А.Н. Островского: «Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы?». «Отличные типы, шаржированные в салтыковско-щедринской манере, говорят у Андреева суконным языком расчетливых купцов и бездушных карьеристов»⁴⁶⁵. Пьеса Андреева оказывается гимном человеческой глупости: обсуждение ни к чему не приводит, автор создает срез общества, где каждый избегает разговора о Пушкине, поскольку ничего о поэте не знает или не любит его творчество, и обвиняет в невежестве собеседников. Комизм пьесе придают говорящие имена и фамилии (городской голова Маслобойников — «крупен, лыс, бородат и мордаст»; Гавриил Гаврилович, бывший учитель гимназии, уволенный за сквернословие в присутствии учащихся; представитель столичной прессы Исполинов и т.д.), в описании героев проступает животное начало. Решив, какой памятник поставить, комиссия выгоняет корреспондента Исполинова и, потушив свет и задернув шторы, садится в кружок, словно пародируя спиритический сеанс: «Ну — Господи благослови... чур меня, чур, перечур, тьфу!»⁴⁶⁶. Важная тема, которую говорящие со страхом называют «политической», заключается в вопросе, спиной к какому зданию на Ильинской площади расположить памятник. Голова предлагает поставить Пушкина спиной к острогу, Мухоморов парирует, что в лице острога спина поэта оскорбит всё правосудие. Так же отрицательно присутствующие воспринимают предложения расположить поэта спиной и к сиротскому приюту, и к дому умалишенных, и к свечному заводу («К свету-с! К

⁴⁶⁴ СС 6 т. 5: 463.

⁴⁶⁵ Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Редакт. А.И. Дейча и А.А. Кашиной-Евреиновой, публикац. Е.К. Малкиной-Дейч, вступит. ст. Л.С. Танюка, примеч. Е.Д. Уваровой. М.: Искусство, 1998. С. 230.

⁴⁶⁶ СС 6 т. 5: 472.

просвещению!»⁴⁶⁷). Оканчивается миниатюра предложением Анны, «музы» Мухоморова, обсадить спину поэта деревьями, что приводит комиссию в восторг. Заседание превращается в игру, в которой есть правила, распределены роли, есть свои условности, что создает комический эффект. Главным нервом миниатюры становится противостояние двух художников: академика Фракова, на проекте которого Пушкин изображен в короткой греческой тунике и с лавровым венком на голове, и модерниста Пиджакова, на рисунке которого Пушкин сморкается (нарочито приближенный к современности памятник поэта предстает живым, очеловечен). В поведении Пиджакова, «не совсем трезвого молодого человека, лохматого, поэтической внешности», прослеживается сатира на футуристов: «Несколько слов. И надеюсь, вы меня поймете, хотя от рождения я одинок. Мне надоело ваше лживое искусство, и я кладу ему конец! Довольно! *(Бьет кулаком по столу.)* К черту!.. <...> Довольно! Я больше не хочу! Я ненавижу ваши лживые города с их бездушными героями на нелепых конях. Долой старую ложь! Пушкин был велик не тем, что писал стихи, как здесь сказал какой-то идиот...»⁴⁶⁸. Е.К. Соколинский отмечает, что гротескные герои не различают добро и зло и тяготеют ко злу: Пиджаков ненавидит города и современное искусство. Два художника не могут видеть и слышать друг друга.

Итак, в результате анализа сатирических миниатюр Андреева важно выделить такие особенности художественной организации текстов, как трагикомизм, искажение («Прекрасные сабинянки»), пародийность («Кающийся»), карнавальность (вплоть до клоунады), сатира на общество, абсурд и фарс («Любовь к ближнему»), гротескные временные сдвиги, постоянные недопонимания между героями, говорящими словно на разных языках («Прекрасные сабинянки», «Упрямый попугай»), допонятийное мышление персонажей, алогизм и причудливая вычурность речи, избыливающей штампами («Монумент»), автоматизация, уподобление живых

⁴⁶⁷ Там же: 475.

⁴⁶⁸ СС 6 т. 5: 468–469.

персонажей механизму («Прекрасные сабинянки»), победа противоестественного, аномального. Художественный мир миниатюр выстраивается на оппозициях жизнь — смерть, живое — неживое, вечное — сиюминутное, странное — обыденное, смешное — ужасное.

В словаре П. Пави гротеск трактуется как реалистическое искусство в том смысле, что в нем, как в карикатуре, всегда узнается намеренно искаженный предмет: «Он утверждает факт существования вещей, подвергая их критике»⁴⁶⁹. Гротеск не уничтожает всё слепо, не оставляя после себя ни ценностей, ни абсолютного, как это делает абсурд. По словарю Пави, гротеск несет в себе созидающее начало, утверждающее существование высмеиваемого мира. В этом отличие гротеска от абсурда, который отвергает логику и отрицает наличие социальных норм и законов. Мир в миниатюрах Андреева сложен: хаотичен в своей основе и, тем не менее, выстроен по своим законам, не лишен созидающего начала. В каждой миниатюре Андреева за внешним остросоциальным слоем скрывается универсальная проблема, вечный вопрос, мучающий автора: тема пошлости и христианская «любовь к ближнему» в одноименной пьесе, вечный спор между волевым и умственным началами в «Прекрасных сабинянках», тема человеческой глупости в «Монументе» и «Упрямом попугае». В этой двуслойности, сокрытии вечных, глубоких смыслов за остросоциальной оболочкой и заключается тонкая ирония миниатюр Андреева.

Выводы к главе 2

Проведенный анализ сатирических миниатюр Леонида Андреева позволяет представить «малую драматургию» писателя как внутренне целостную художественную систему, обладающую устойчивыми поэтологическими закономерностями. В одноактных пьесах, создававшихся параллельно с «большими» трагедийными драмами, Андреев выработал особый тип сатирического письма, основанный на синтезе реалистической типизации, символистской многозначности и структурных принципов,

⁴⁶⁹ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 58.

предвосхищающих драматургию абсурда. Малая форма стала для писателя лабораторией, в которой апробировались приемы децентрализации положения персонажа, монтажной композиции, гротескного искажения времени и пространства, а также поэтика «неосуществленного действия». Анализ конфликта, системы персонажей, хронотопа, речевой организации и гротескной образности позволяет сформулировать следующие выводы:

1. Субстанциальный характер конфликта и его многоуровневая структура.

В сатирических миниатюрах Андреева конфликт имеет не локальный, а миропорядковый характер: он не разрешим волей отдельных персонажей и не сводится к частному казусу, но выступает как имманентное свойство дисгармоничной, абсурдизированной реальности. Конфликт разворачивается одновременно на социальном, нравственном, политическом, бытовом, а также религиозном или культурно-историческом уровнях. Разрешение происходит преимущественно на объективном уровне (внешняя сила — закон, власть, насилие — пресекает попытку героя) либо на искусственном (*deus ex machina*), при этом катарсис отсутствует: конфликт либо подавляется, либо замыкается в бесконечный цикл, либо маскируется декоративным компромиссом. Событийная канва строится на пересечении случайного (внешний импульс) и закономерного (логика миропорядка, где сила, формальный закон или коммерческий интерес неизменно побеждают подлинное человеческое чувство).

2. Децентрализация положения персонажа и типология систем действующих лиц.

Андреев последовательно отказывается от психологической индивидуализации в пользу гротескной типизации и социальной маски. Персонажи предстают как «живые механизмы», действующие по инерции ролевых штампов; их внутренний мир либо отсутствует, либо подменен набором речевых и поведенческих рефлексов. На основе анализа миниатюр выделяются четыре типа организации персонажных систем:

центростремительный (монодраматический — «Честь», «Жекулин», «Арабажин в Афинах»), дихотомический (два равноправных антагониста — «Кающийся»), циклический (неперсонифицированный центр, вокруг которого сменяются взаимозаменяемые персонажи — «Упрямый попугай») и полифонический (коллективный персонаж или сатирическая панорама — «Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки», «Монумент», «Конь в сенате»). Во всех типах доминирует внешнее действие при практически полном отсутствии внутреннего (рефлексии, изменения героя), что сближает андреевскую миниатюру с эстетикой абсурда.

3. Хронотоп как активное орудие сатирического разоблачения.

Время и пространство в миниатюрах перестают быть нейтральным фоном и становятся самостоятельными участниками конфликта. Организация времени подчинена трем моделям: циклическое, бессобытийное время (ожидание без реализации, топтание на месте); линейно-катастрофическое (напряженная драма, ведущая к тотальному уничтожению) и конфликт двух временных планов (линейное биографическое время совести vs циклическое бюрократическое время закона). Пространство иерархизировано (вертикаль скалы, замка, пруда; горизонталь «дикость — благоустройство»), но его верхние уровни (замок, ложа императора, гостиная) иллюзорны, а реальная власть сосредоточена внизу — у хозяина, чиновника, толпы. Ключевой композиционный прием — вынесение главного события за сцену (падение, убийство, установка памятника, покаяние) — смещает фокус с физического действия на его восприятие и интерпретацию, создавая эффект репортажа и трагической иронии (зритель знает больше персонажей). Бытовые детали (смоляные бочки, холодный чай, платок, деревья) систематически снижают высокие романтические или эпические локусы, превращая их в декорации для балагана или канцелярского фарса.

4. Поэтика несостоявшейся коммуникации как универсальная модель.

Речевая организация миниатюр подчинена задаче создания «диалога глухих»: речь персонажей жестко привязана к социальному статусу, но

постоянно снижается вульгаризмами, канцелярскими штампами или диалектизмами, что обнажает комический контраст между формой и содержанием. Речевые лейтмотивы («нищий граф», «каюсь», «Эх, Пушкин!», «но...», «Дуррак!») выполняют функцию психологического маркера при отсутствии развернутого внутреннего монолога. Синтаксические приемы (парцелляция, анафора) моделируют коммуникативный хаос: разорванные фразы, обрывы, мучительный подбор эвфемизмов выдают неуверенность, лицемерие или автоматизм. Четыре типа диалога («застывший», «быстрый», «разорванный», «каламбурный») в совокупности создают модель мира, где подлинное общение невозможно, а язык становится симулякром живого контакта. Прием тейхоскопии (описание закадровых событий через диалоги и обращения) усиливает эффект подглядывания и одновременно дистанцирования. Смещение возвышенной и просторечной лексики выполняет три функции: пародийную (развенчание пафоса), обличительную (разоблачение пустоты риторики) и трагикомическую (создание абсурдного контраста между серьезностью положения и приземлённостью речей). В отличие от чеховской традиции, ирония Андреева лишена лирического подтекста, гиперболизирована, граничит с сарказмом и часто принимает форму прямого авторского суждения в ремарках.

5. Трагикомический гротеск и карнавальная эстетика абсурда.

Гротеск в миниатюрах Андреева далек от бахтинской карнавальной амбивалентности (смех, освобождающий и обновляющий): он приобретает трагикомическую окраску. Художественный мир построен на оппозициях жизнь — смерть, живое — неживое, вечное — сиюминутное, смешное — ужасное. Приемы гротеска включают намеренное искажение (анахронизмы, гипертрофированный грим, смешение античного и современного быта), автоматизацию персонажей (марш «два шага вперед — шаг назад», «живые механизмы»), алогизм и вычурность речи (Ее Превосходительство, профессора с незакрывающимся ртом), победу противоестественного (конь в сенате, попугай, называющий людей дураками, кающийся, которому

отказывают в каторге). За внешним остросоциальным слоем (сатира на обывательское равнодушие, бюрократию, деспотизм, псевдокультурный энтузиазм) в каждой миниатюре обнаруживается экзистенциальная подоплека: вечный спор воли и ума, несовместимость совести и закона, кризис языка и коммуникации, абсурд власти, тотальное отчуждение человека от мира. Гротеск у Андреева — не разрушение всякой нормы (как в абсурде), а созидаящая деформация, которая утверждает существование высмеиваемого мира и выявляет его скрытые, болезненные структуры.

6. Жанровый синтез и пародийная природа «малой драматургии».

Жанровые подзаголовки Андреева («комедийка», «водевиль в одном действии из римской истории», «символическая поэма», «представление») всегда ироничны и не вполне соответствуют реальному содержанию: за легкой формой в миниатюрах скрывается острая социально-философская сатира. «Комедийки» синтезируют традиции водевиля, фарса, комической оперы, басни, интермедии и чеховской психологической сцены, но при этом лишены чеховского лирического подтекста и тяготеют к плакатной прямолинейности. Ключевым структурным принципом становится «неосуществленное действие»: главное ожидаемое событие (падение, свадьба, возвращение жен, каторга, обучение попугая, бунт сенаторов, установка памятника, реферат) не происходит. Эта особенность, восходящая к чеховской поэтике, доводится Андреевым до гротескного предела: разрешение сюжета отсутствует, что обнажает абсурдность человеческих притязаний и равнодушие миропорядка. Сюжетосложение основано на трансформации готовых фабул (газетных заметок, исторических анекдотов, античных мифов) с добавлением комических деталей и пародийных диалогов; доминирует концентрический тип сюжета (причинно-следственные связи) с хроникальными вставками. Монтажная композиция (сцены как независимые кадры) дает Андрееву возможность создавать эффект репортажа и подчеркивать фрагментарность сознания в переломную эпоху.

Таким образом, «малая драматургия» Леонида Андреева представляет собой не периферийное явление, а самостоятельную художественную систему, в которой сатирическая миниатюра становится универсальной моделью столкновения человека с дегуманизированной средой. Разработанные в ней приемы (децентрализация положения персонажа, хронотоп-обличитель, поэтика несостоявшейся коммуникации, трагикомический гротеск) не только обогатили русскую драматургию Серебряного века, но и предвосхитили важнейшие открытия драматургии абсурда и эпического театра XX столетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование сатирических миниатюр Леонида Андреева дает основание сделать ряд выводов, имеющих значение для понимания как творческой эволюции писателя, так и развития русской драматургии Серебряного века в целом.

В работе установлено, что «малая драматургия» Андреева не выступает как периферийный или развлекательный феномен, а представляет собой внутренне целостную художественную систему, обладающую устойчивыми поэтологическими закономерностями. Анализ показал, что сатирические миниатюры генетически и типологически складываются на пересечении трех взаимодействующих контекстов. Во-первых, эстетика театра-кабаре (прежде всего «Кривого зеркала») сформировала запрос на короткую пародийную форму, ориентированную на «интеллигентный смех» и разрушение театральных штампов. Во-вторых, поэтика журнала «Сатирикон» выработала новый тип героя-обывателя, приемы онтологизации быта и диалектическое единство комического и некомического. В-третьих, «большая» драматургия самого Андреева, охватывающая широкий спектр от реалистических пьес до экспрессионистских драм и театра панпсихизма, создала метафизический масштаб и трагедийную оптику, которые затем были сознательно снижены и отрефлексированы в миниатюрах. Эволюция смехового начала писателя — от мягкого диккенсовского юмора и бытовой иронии в письмах через щедринско-гоголевский гротеск ранних фельетонов к черному юмору поздних сатирических рассказов — стала основой для отработки конкретных приемов, впоследствии воплотившихся в драматических миниатюрах.

Комплексный анализ сатирических миниатюр, предпринятый во второй главе, подтверждает их системную природу. Исследование конфликта, персонажных структур, хронотопа, речевой организации и гротескной образности позволило выявить устойчивые поэтологические закономерности «малой драматургии»: субстанциальный и многоуровневый характер

коллизий, замещение психологического характера гротескной социальной маской, активную роль пространства и времени как орудий сатирического разоблачения, универсальную модель коммуникативной неудачи и трагикомическую природу гротеска. Эти принципы, реализованные в малой форме, не только обогатили русскую драматургию Серебряного века, но и предвосхитили важнейшие открытия драматургии абсурда и эпического театра XX столетия.

Научная значимость работы состоит в том, что в ней впервые осуществлен комплексный анализ «малой драматургии» Андреева не как совокупности разрозненных опытов, а как внутренне согласованной художественной системы. В научный оборот введены ранее не публиковавшиеся и не изучавшиеся тексты («Жекулин», «Арабажин в Афинах»), что позволило уточнить творческую историю замыслов писателя и расширить представление о генезисе его сатирического метода. Впервые выявлены и типологизированы устойчивые поэтологические инварианты миниатюр: субстанциальный характер конфликта, децентрализованная структура персонажных систем, хронотоп как орудие разоблачения, модель несостоявшейся коммуникации и трагикомическая природа гротеска, — что позволяет рассматривать данный корпус как переходное звено между чеховской комедиографией и драматургией абсурда XX века. Кроме того, обоснована функция сатирических миниатюр в системе «большой» драматургии Андреева как механизма иронического самоконтроля, уравнивающего трагедийный пафос его крупных пьес.

Проведенное исследование открывает перспективы для дальнейшего изучения «малой драматургии» Леонида Андреева в ряде направлений. Во-первых, более детального сопоставительного анализа требует связь миниатюр Андреева, с одной стороны, — с чеховскими водевилями, с другой стороны, — с одноактными пьесами других авторов Серебряного века —

А. Аверченко, Н. Тэффи, А. Кугеля, Б. Гейера и проч.⁴⁷⁰, а также с западно-европейской кабарежной драматургией (Ф. Ведекинд, К. Штернгейм). Во-вторых, интерес представляет более глубокое изучение театральной истории миниатюр, включающее анализ конкретных режиссерских решений Н. Евреинова, А. Кугеля и других режиссеров, что позволит уточнить причины сценических неудач и успехов этих пьес. В-третьих, перспективным представляется исследование влияния сатирических миниатюр Андреева на драматургию русского зарубежья и на формирование абсурдистской традиции в советской драме 1920–1930-х годов. Наконец, введение в научный оборот не опубликованных при жизни Андреева и малоизученных пьес («Жекулин» и «Арабажин в Афинах»), а также дальнейшее изучение черновиков и рукописей позволит более полно реконструировать творческую историю каждой миниатюры и эволюцию замыслов писателя. Данные направления исследования способны не только углубить понимание творчества Леонида Андреева, но и внести вклад в общую историю русской драматургии XX века, а также в теорию малых драматических форм.

⁴⁷⁰ См., напр.: Кабаретные пьесы Серебряного века. М.: ОГИ, 2018. 570 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

1. *Андреев Л.Н.* Арабажин в Афинах. Полная невозможность в трех отдельных невозможностях // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 1–9.
2. *Андреев Л.Н.* Конь в Сенате: Водевиль в 1 действии из римской истории. 1915 // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 25. (МП с авт. правкой; 25, 2. л.)
3. *Андреев Л.Н.* Монумент. Комедийка в одном действии. [1916]. // ОР Государственной театральной биб-ки им. А.В. Луначарского (С.-Петербург). Шифр 40844. (МП; 30 л.)
4. *Андреев Л.Н.* Письмо А.Н. Андреевой // РО ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 46.
5. *Андреев Л.Н.* Старый граф: Рыцарская сказка // ОР Государственной театральной биб-ки им. А.В. Луначарского (С.-Петербург). Шифр 69694. Цензурный экз. Машинопись. Без конца.
6. *Андреев Л.Н.* Честь. Драма-пародия. Машинопись с авторской правкой. 15 декабря 1911. РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 22. 18 л.
7. *Андреев Л.Н.* Честь: Рыцарская сказка. Машинопись с авторской правкой. Б/д. ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 15. 16 л.

Издания текстов Леонида Андреева

8. *Андреев Л.Н.* Административный восторг // Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 8. С. 317–322.
9. *Андреев Л.Н.* День первый // Л.Н. Андреев Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М.: Наука, 2012. Т. 5. С. 261–266.
10. *Андреев Л.Н.* Дневник. 1897–1901 гг. / Подготовка текста М.В. Козьменко и Л.В. Хачатурян (при участии Л.Д. Затуловской), составление, вступ. ст. и коммент. М.В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.
11. *Андреев Л.Н.* Драматические произведения: В 2 т. / Составитель, автор вступ. статьи и примеч. Ю.Н. Чирва. Л.: Искусство, 1989. Том 1. 526 с.

12. *Андреев Л.Н.* Драматические произведения: в 2 т. / Составитель, автор вступ. статьи и примеч. Ю.Н. Чирва. Л.: Искусство, 1989. Том 2. 550 с.
13. *Андреев Л.* Дурак. В 1 д. [Попугай]. Пг.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1914. 8 с.
14. *Андреев Л.* Искренний смех: Рассказ веселого человека // Сатирикон. 1910. 3 апреля (№ 14). С. 2–3.
15. *Андреев Л.Н.* Исповедь умирающего // Л.Н. Андреев Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007. Т. 1. С. 251–255.
16. *Андреев Л.* Кающийся: Пьеса в 1 д. [= Происшествие]. Пг.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1915. 8 с.
17. *Андреев Л.* Кающийся: Представление в одном действии [Происшествие] // Аргус. 1915. № 9. С. 9–16.
18. *Андреев Л.* Конь в сенате: Водевиль в 1 д. из римской истории // Известия ВЦИК. 1924. № 85. 12 апреля. С. 2–3.
19. *Андреев Л.* Конь в сенате: Водевиль в 1 д.: Из римской истории. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926. 32 с.
20. *Андреев Л.* Конь в сенате: Водевиль в 1 д. из римской истории // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 72–88.
21. *Андреев Л.* Мои анекдоты: Новые листки из «Моих записок» // Новый Сатирикон. 1916. № 52. 22 декабря. С. 3.
22. *Андреев Л.* Монумент: Комедийка в 1 д. // Ежемесячный журнал для всех. 1917. № 1. Январь. С. 90–103.
23. *Андреев Л.Н.* Письма из Таганской тюрьмы / Публикация Л.Н. Афолина // Звезда. 1971. № 8. С. 168–183.
24. *Андреев Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 7. 320 с.
25. *Андреев Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 8. 326 с.
26. *Андреев Л.Н.* Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. / Л.Н. Андреев: Художественные произведения, 1908–1910 / ответственные

редакторы: Р.Д. Дэвис, М.В. Козьменко. Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Лидский ун-т (Великобритания) [и др.]. М.: Наука, 2022. Т. 7. 745 с.

27. *Андреев Л.* Попугай: Символическая поэма [= Дурак]. В 1 д. и 3 карт. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1914. 8 с.

28. *Андреев Л.* Попугай: Символическое представление в 1 д. // Солнце России. 1913. № 50. Декабрь. С. 10–13; 15–17.

29. *Андреев Л.* Происшествие: [Сценка] // Свободный журнал. 1913. Кн. 1. Декабрь. С. 1–40.

30. *Андреев Л.Н.* Пьесы / Вступ. ст. и общая редакция А. Дымшица; Составл., подгот текстов и примеч. В. Чувакова. М.: Искусство, 1959. 591 с.

31. *Андреев Л.Н.* Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны / Сост. и ком. В.Н. Чувакова; Ил. И.С. Захарова. М.: Правда, 1988. 512 с.

32. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезловой; Комментар. А. Богданова. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 559 с.

33. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Подгот. текста Т. Бедняковой; Комментар. А. Руднева и В. Чувакова. М.: Худож. лит., 1994. Т. 3. 675 с.

34. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и Е. Жезловой; Комментар. М. Козьменко. М.: Худож. лит., 1995. Т. 5. 511 с.

35. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений. в 6-ти т. / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Комментар. Ю. Чирвы и В. Чувакова. М.: Худож. лит. 1996. Т. 6. 720 с.

36. *Андреев Л.* Сон городского головы: [Черновой (неокончен.) вариант второго действия пьесы «Монумент»] // Театральная жизнь. 1968. № 20. С. 26–28. Публ. и коммент. Л.Н. Афолина.

37. *Андреев Л.* Талант: Рассказ // Новый Сатирикон. 1915. № 52. 24 декабря. С. 4.
38. *Андреев Л.* Убогая Русь // Леонид Андреев Собр. соч. в 8 т. СПб.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 6. С. 205–206.
39. *Андреев Л.Н.* Фельетоны // Леонид Андреев Собр. соч. в 8 т. СПб.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 6. С. 168–346.
40. *Андреев Л.Н.* Честь. Драма-пародия // Речь. 1912. № 35. 5 февр.
41. *Андреев Л.* Юмористические рассказы: [В 2 т.]. / Леонид Андреев и А.И. Куприн. Ил. А. Радакова, Ре-ми, А. Яковлева. Обл. М. Добужинского. СПб.: тип. насл. А.М. Менделевича, 1909. Т. 1. 132 с.
42. *Андреев Л.Н.* S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). / Вступ. ст., сост. и примеч. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. 598 с.
43. Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. 632 с.
44. Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова. Б. Зайцева, Н. Телешова, Е. Замятина, А. Белого. Берлин Пг. М.: З.И. Гржебин, 1922. 192 с.
45. Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / Вступ. ст., публик. и коммент. В.И. Беззубова // Учен. зап. Тартус. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 278–393.
46. Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913–1917) / Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, Т. XVIII Тарту, 1971. Вып. 266. С. 231–312.

Источники (критика, мемуары и биографическая литература)

47. *А. И.* [Измайлов А.А.]. Леонид Андреев о своей повести // Биржевые ведомости. 1908. № 10797, веч. вып. 6 нояб. С. 3.

48. *А. Изм. [Измайлов А.А.] «Любовь к ближнему»: (Новая пьеса Л. Андреева) // Биржевые ведомости. 1908. № 10807, веч. вып. 12 нояб. С. 5.*
49. *Айхенвальд Ю.Л. Андреев // Силуэты русских писателей. Вып. 3. М.: Научное слово, 1910. С. 64–84.*
50. *Ал. Возврат к «полу» // Обозрение театров. 1909. № 867. 7 окт. С. 8.*
51. *Амфитеатров А. Забытый смех. М.: Моск. кн-во, 1914. Т. 1. 436 с.*
52. *Амфитеатров А. Минуты // Против течения. СПб.: Кн-во «Прометей», 1908. С. 33–55.*
53. *Андреев А.Н. Из воспоминаний о Л. Андрееве // Красная новь. 1926. № 9. С. 209–223.*
54. *Андреев А. О Леониде Андрееве. // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 65–106.*
55. *Андреев В. Детство: Повесть. М.: Советский писатель, 1966. 275 с.*
56. *Анчар [Боцяновский В.Ф.]. Оторопь // Биржевые ведомости. 1916. № 15385, веч. вып. 14 февр. С. 4. Отдел: У рампы.*
57. *Арабаджин К. Леонид Андреев: Итоги творчества. Литературно-критический этюд. СПб.: Общественная польза, 1910. 279 с.*
58. *Арабаджин К.И. «Сашка Жегулев»: Роман в 2-х частях Леонида Андреева // Южный край. Харьков, 1912. № 10536, утр. вып. 6 янв. С. 5–6.*
59. *Арабаджин К. Стилизация: (Очерки) // Театр, музыка и спорт. 1913. № 3. 3 нояб. С. 1–2; № 4. 10 нояб. С. 3–6.*
60. *Афиша // Обозрение театров. 1911. № 1576. 16 нояб. С. 26.*
61. *Афиша // Южный край. 1912. № 10687. Воскресенье 1(14) апреля. С. 1.*
62. *[Б. н.] // Биржевые ведомости. 1916. № 15382. 13 февр. Утр. вып. С. 7–8. Отдел: Театр.*
63. *[Б. н.] // Обозрение театров. 1914. № 2602. 1 дек. С. 15.*

64. [Б. н.] // Одесские новости. 1913. № 9132. 22 сент. С. 6. Отдел: Театр и музыка.
65. [Б. н.] В мире литературы и искусства // Вологодская жизнь. 1908. № 31. 1 нояб. С. 3.
66. [Б. н.] Гастроль т-ра Кривое зеркало // Театр. 1916. № 1822. С. 19.
67. [Б. н.] Городской театр: Бенефис г-жи Шухминой // Одесские новости. 1909. № 7730. 31 янв. С. 3.
68. [Б. н.]. Драма Л. Андреева // Вечернее время. 1912. № 44. 17 янв. С. 2.
69. [Б. н.] К гастролям Московского Cabare // Полтавская мысль. 1912. № 3. 29 апр. С. 3.
70. [Б. н.] «Катерина Ивановна» под судом // Раннее утро. 1913. № 18. 22 янв. С. 5.
71. [Б. н.] Кривое зеркало // Раннее утро. 1916. № 33. 11 февр. С. 5. Отдел: Театры.
72. [Б. н.] Леонид Андреев в кинематографе // Театр. 1909. № 479. 17 сент. С. 7.
73. [Б. н.] Л. Андреев о новой пьесе «Океан» // Наш журнал. 1910. № 5. 3 окт. С. 27–29.
74. [Б. н.] «Любовь к ближнему»: Новая пьеса Леонида Андреева // Одесское обозрение. 1908. № 274. 12 нояб. С. 2.
75. [Б. н.] «Монумент» Л. Андреева // Утро России. 1916. № 58. 27 февр. С. 4.
76. [Б. н.] Нецензурный конь // Зритель. Пг., 1916. № 54. 8 нояб. С. 31.
77. [Б. н.] Новая пьеса // Театр. 1916. № 1809. 31 янв. С. 8.
78. [Б. н.] Новая пьеса Леонида Андреева // Раннее утро. 1909. № 144. 25 июня. С. 4.
79. [Б. н.] Новый театр // Рампа и жизнь. 1918. № 4. Январь. С. 12.
80. [Б. н.] Обзор журналов: Современный мир. XI // Северное сияние. 1909. № 3. Январь. С. 125.

81. [Б. н.] Первый общеимперский профессор // Русское слово. 1913. № 216. 19 сент. С. 2.
82. [Б. н.] «Попугай»: Новая пьеса Л. Андреева // Театр и жизнь. 1913. № 180. 4 нояб. С. 6–7.
83. [Б. н.] Репертуар // Театральная газета. 1913. № 2. 6 окт. С. 8.
84. [Б. н.] «Старый граф» Леонида Андреева // Обзорение театров. 1912. № 1653. 4 февр. С. 14.
85. [Б. н.] «Старый граф» Л. Андреева // Уфимский вестник. 1912. № 28. 4 февр. С. 5.
86. [Б. н.] Суд над «Анфисой» // Обзорение театров. 1909. № 935. 15 дек. С. 15–16.
87. [Б. н.] Суд над «Екатериной Ивановной» // Одесское обозрение театров. 1913. № 240. 31 янв. С. 9.
88. [Б. н.] Суд над «Екатериной Ивановной» // Театр. 1913. № 1219. 22 янв. С. 5.
89. [Б. н.] Суд над Катериной Ивановной // Голос Ставрополя. 1913. № 64. 2 апр. С. 3.
90. Б-ин М. Лекция К.И. Арабажина о Леониде Андрееве // Последние новости сезона. Харьков, 1910. № 117. 10–17 янв. С. 3.
91. Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский художественный театр // Учен. зап. тарт. ун-та. Тарту, 1968. Вып. 209: Тр. по рус. и слав. филологии. II. Литературоведение. С. 122–242.
92. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн: Ээсти раамат, 1984. 335 с.
93. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск: Курск. гос. пед. ин-т., 1983. С. 13–24.
94. [Б. н.] // Биржевые ведомости, веч. вып. 1914. № 14531. 2 дек. С. 4.

95. *Блок А. О драме* // А.А. Блок. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7: Проза (1903–1907) / отв. ред. Д.М. Магомедова. ИМЛИ РАН, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). М.: Наука. 2003. С. 83–100.
96. *Боривой [Якушев Д.П.]*. Литературные очерки // *Голос правды*. 1908. № 956. 28 нояб. С. 2.
97. *Боцяновский В.Ф.* Леонид Андреев и мировая гармония // Библиотека «Театра и искусства». СПб., 1910. Кн. 10. С. 36–72.
98. *Брусянин В.В.* Леонид Андреев: Жизнь и творчество. М.: Кн-во К.Ф. Некрасова, 1912. (Биографич. биб-ка. № 2). 126 с.
99. *Брюсов В.Я.* Ненужная правда // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. Статьи и рецензии 1893–1924. М.: Худож. лит. 1975. Т. 6. 656 с.
100. *В.И.* // *Виленский вестник*. 1908. № 1640. 28 нояб. С. 4.
101. *В.П.* «Кривое зеркало». Театр и искусство. 1911. № 51. С. 996.
102. *В-ский Ал.* «Кривое зеркало» // *Утро России*. 1916. № 61. 1 марта. С. 5.
103. *Водлингер А.* По поводу суда над «Катериной Ивановной»: (Письмо в редакцию) // *Утро*. 1913. № 1882. 17 февр. С. 6.
104. *Волконский С.* Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. 182 с.
105. *Вологина О.В.* Вокруг Леонида Андреева: Из архива Л.Н. Афолина в собрании Орловского государственного литературного музея И.С. Тургенева // *Леонид Андреев: Материалы и исследования*. М.: Наследие, 2002. С. 166–174.
106. *Глаголь С.* Анфиса // *Утро России*. 1910. № 91. 27 янв. С. 6.
107. *Глаголь С.* «Катерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // *Маски*. 1913. № 3. С. 48–58.
108. *Горнфельд А.Г.* Книги и люди: Лит. беседы. СПб.: Жизнь, 1908. 342 с.
109. *Делич П.* В театре Кривое зеркало // *Театр*. 1916. № 1823. 1 марта. С. 5.

110. Драматический театр (городской). — 3 гастролы Московского cabaret «Летучая мышь» // Южный край. 1912. № 10730. 24 апреля (7 мая), веч. вып. С. 1.
111. *Дрягин К.В.* Экспрессионизм в России: Драматургия Л. Андреева // Тр. Вятского пед. ин-та. Вятка, 1928. Т. III, № 4. С. 3–84.
112. *Дядя Валя.* Киевские письма // Артист и сцена 1912. № 7. Апрель. С. 17.
113. *Е.Я.Л.* Умань. По провинции // Театр и искусство. 1912. № 18. 29 апреля. С. 389.
114. *Евреинов Н.* Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
115. *Евреинов Н.Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Публ. Е. Дейч; вступ. статья Л. Танюка. М.: Искусство, 1998. 365 с.
116. *Евреинов Н.* О постановке «Анатэмы» // Аполлон. СПб., 1909. № 3. С. 38–39.
117. *Евреинов Н.* О постановке «Анфисы» // Аполлон. СПб., 1909. № 2. С. 31–32.
118. *Евреинов Н.* Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения) // Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 263–315.
119. *З.С.* «Оплевание женщины» // Театр. 1913. № 1377. 1 нояб. С. 4.
120. *Зин. Л.* [Львовский З.Д.]. «Кривое зеркало»: «Монумент» Л. Андреева, «Мужья и жены» Антимонова // Обзорение театров. 1916. № 3024. 17 февр. С. 12–13.
121. *И.О.* [Абельсон И.О.] Кривое зеркало // Обзорение театров. 1911. № 1575. 15 нояб. С. 11.
122. *И.Р.* [Рабинович И.]. Кривое зеркало // Речь. 1916. № 46. 16 февр. С. 5. Отдел: Театр и музыка.

123. *Крайний А. [Гиппиус З.]*. Братская могила. Леонид Андреев. Рассказы; Л. Зиновьева-Аннибал. Трагический Зверинец; Тридцать три урода. Сб. знания XVI, «Ссылным и заключенным» (изд. «Шиповник») и многие, многие другие // *Весы*. 1907. № 7. С. 57–63.

124. *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М.: ВТО, 1976. 319 с.

125. *Кугель А.Р.* Л. Андреев // *Кугель А.Р. Русские драматурги*. М., 1934. С. 148–162.

126. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1907. № 9. 4 марта. С. 159–161.

127. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1908. № 17. 27 апреля. С. 313–315.

128. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1908. № 50. С. 892–893.

129. *Кугель А.* Театральные заметки. «Анфиса» // *Театр и искусство*. СПб., 1909. № 42. 18 окт. С. 724–726.

130. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1909. № 48. 29 нояб. С. 861–864.

131. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1910. № 37. 12 сент. С. 680–683.

132. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1911. № 47. 20 нояб. С. 914.

133. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. СПб., 1911. № 51 С. 1007–1010.

134. *Негорев Н. [Кугель А.Р.]* Театр миниатюр // *Театр и искусство*. СПб., 1908. № 48. С. 854–856.

135. *Ното novus [Кугель А.Р.]*. Александринский театр: «Король, закон и свобода», пьеса Л. Андреева // *День*. 1914. № 347. 21 дек. С. 5.

136. *Ното novus [Кугель А.Р.]* «Жизнь человека» // *Русь*. СПб., 1907. № 55. 24 февр. С. 3.

137. *Ното novus [Кугель А.Р.]*. Заметки // *Театр и искусство*. СПб.,

1907. № 22. 3 июня. С. 365–366.

138. *Ното новус* [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. СПб., 1913. № 14. 7 апр. С. 323.

139. *Ното Новус* [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. СПб., 1914. № 1. С. 16–19.

140. *Ното новус* [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. СПб., 1916. № 8. С. 159–160.

141. *Ното новус* [Кугель А.Р.]. Листья с дерева: Воспоминания. Л.: Время., 1926. 212 с.

142. *Ното новус* [Кугель А.Р.]. Спектакль Московского Художественного театра: «Жизнь человека» // Русь. 1908. № 108. 20 апр. С. 3.

143. *Ното новус* [Кугель А.Р.]. Сцена: Новый театр: «Дни нашей жизни», пьеса Л. Андреева // Новая Русь. 1908. № 85. 8 нояб. С. 3–4.

144. Кулова Т.К. Творческие искания Леонида Андреева // Критический реализм XX века и модернизм. М: Наука, 1967. С. 254–285.

145. Кульюс С. Теория театра «панпсихе» Леонида Андреева // *Quinquagenario*: Сб. ст. молодых филологов к 50-летию Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 159–173.

146. Леонид Николаевич Андреев: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: Наследие, 1995. Вып. 1: Сочинения и письма / Составитель В.Н. Чуваков, авторы приложения Р.Д. Дэвис и М.В. Козьменко. 273 с.

147. Леонид Николаевич Андреев: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Вып. 2а: Аннотированный каталог Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсинкского университета / Составитель М.В. Козьменко. 168 с.

148. *Лоэнгрин* [Герцо-Виноградский П.Т.]. Зигзаги // Одесские новости. 1909. № 7731. 1 февр. С. 4.

149. Луначарский А.В. Критические этюды. (Рус. лит-ра). Л.: Кн. сектор Губоно, 1925. 427 с.

150. *М-н П.* «Летучая мышь»: Гастроли Московского кабаре // Полтавская речь. 1912. № 288. 1 мая. С. 3. Отдел: Театр и музыка.
151. *М-ский.* Таганрог (От нашего корреспондента) // Студия. 1912. № 21. 25 февр. С. 24.
152. *Мережковский Д.С.* В обезьяньих лапах // Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского: в 24-х т. Т. 16. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 5–39.
153. *Московский А.* Суд над андреевской «Катериной Ивановной» // Киевская жизнь. 1913. № 5. 23 янв.
154. *Никола.* «Любовь к ближнему»: Шуточное представление Л. Андреева: (Впечатления) // Камско-Волжская речь. 1909. № 93. 28 янв. С. 3.
155. *Ноев С.* «Любовь к ближнему» // Бессарабская жизнь. Кишинев, 1908. № 269. 25 нояб. С. 3.
156. *Носков Ник.* [Васильев Н.В.] Литературный обзор // Мир. 1908. № 5. 15 дек. С. 47.
157. *О.Л. Д'Ор* [Оршер О.Л.]. Любовь к ближнему: К постановке в «Кривом зеркале»: Маленький фельетон // Обозрение театров. 1911. № 1577. 17 нояб. С. 10–11.
158. *П.Ю.* Хроника. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 47. 20 нояб. С. 900.
159. *Писарева Ю.* Быть или не быть Андрееву // Варшавский дневник. 1910. № 332. 1 дек. С. 3; № 333. 2 дек. С. 2.
160. *Померанцев С.* Театр «Соловцов»: «Любовь к ближнему» <...> // Последние новости. Киев, 1909. № 553. 5 янв. С. 3.
161. *-р-.* За кулисами // Московский листок. 1918. № 6. 16 янв. С. 4.
162. *Р.* «Кающийся», пьеса Л. Андреева в Троицком театре // Биржевые ведомости. 1915. № 14769. 7 апр. С. 6.
163. *Рабинович И.* Кривое зеркало // Речь. 1916. № 271. 1 окт. С. 4. Отдел: Театр и музыка

164. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д.Л. Андреева и В.Е. Беклемишевой; Предисл. В.И. Невского. М.: Федерация, 1930. 282 с.
165. *Родя [Менделевич Р.А.]*. Арабески // Театр. 1916. № 1826. С. 10–11.
166. *С. Кривое зеркало* // Театральная газета. 1916. № 10. 6 марта. С. 7.
167. *С.Т. [Тимофеев С.С.]*. Троицкий театр // День. 1914. № 329. 3 дек. С. 5.
168. *Садовской Б.* Кривое зеркало // Биржевые ведомости. 1916. № 15384. 14 февр., утр. вып. С. 7. Отдел: Театр.
169. *Сологуб Ф.* Приземистые судят // Театр и искусство. СПб., 1913. № 7. С. 163.
170. *Т-ий П. [Трипольский П.]*. Суд над «Катериной Ивановной» // Утро. 1913. № 1881. 16 февр. С. 4.
171. *Тавридов И.* Харьковские письма // Театр и искусство. 1912. № 20. 13 мая. С. 422–423.
172. *У.* Из мира литературы и искусства // Южный край. Харьков. 1908. 13 нояб. С. 5.
173. *Ф.М.* Гастроли кабаре «Летучая мышь» // Южный край. 1912. № 10735. 27 апр. С. 7.
174. *Чирва Ю.Н.* Вселенная, человек, история // Нева. 1971. № 8. С. 177–183.
175. *Чирва Ю.Н.* О «драме идей» Леонида Андреева // Театр. 1971. № 9. С. 90–99.
176. *Чирва Ю.Н.* О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. Т. 1. Л.: Искусство, 1989. С. 3–43.
177. *Чуковский К.И.* Леонид Андреев большой и маленький // Собрание сочинений: В 15 т. / Предисл. и коммент. Е. Ивановой. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 6. 624 с.
178. *Шах-Эддгт Форш О.Д.* О новой пьесе Л. Андреева // Современник. 1914. № 12. Декабрь. С. 255–258.

179. *Шебуев Н.* Впечатления // Зритель. 1916. № 26. 6 окт. С. 4.
180. *Шебуев Н.* По миниатюрам. Троицкий театр // Обозрение театров. 1915. № 2719. 8 апр. С. 6.
181. *Я.* Театр Соловцова: («Любовь к ближнему» Леонида Андреева) <...> // Киевские вести. 1909. № 5. 5 янв.
182. *Яр-в П.* Театр «Соловцов»: (Последние спектакли) // Киевская мысль. 1909. № 8. 8 янв. С. 3.
183. *Albus [Елачич А.К.].* Любовь к ближнему и Л. Андреев // Обозрение театров. 1908. № 577. 14 нояб. С. 5–6.
184. *Bernstein Н.* Katerina. A drama in four acts by Leonid Andreyev: preface. London: Brentano's LTD Publishers, 1924. Pp. 5–9.

Исследования творчества Леонида Андреева

185. *Арсентьева Н.Н.* Творчество Л. Андреева в контексте христианской антропологии (проблема добра и зла) // Эстетика диссонансов. О творчестве Л.Н. Андреева: Межвуз. сб. научн. трудов к 125-летию со дня рождения писателя. Орел, 1996. С. 79–86.
186. *Бабичева Ю.В.* Драматургия Леонида Андреева: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М.; Вологда, 1971. 286 с.
187. *Бабичева Ю.В.* Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции / Под ред. проф. В.В. Гура. Вологда: [б. и.], 1971. 184 с.
188. *Бабичева Ю.В.* Иронические драмы Л. Андреева // Вопросы истории и теории литературы. Челябинск: Оренбург. гос. пед. ин-т, Челябинск. гос. пед. ин-т, 1966. Вып. 1. С. 87–96.
189. *Бабичева Ю.В.* «Милые призраки» Леонида Андреева // Учен. зап. Оренб. пед. ин-та, Перм. пед. ин-та. Оренбург, 1970. Вып. 34. С. 133–168.
190. *Бабичева Ю.В.* Незавершенная драма Леонида Андреева «Закон и люди» // Русская литература XX века: (Дооктябрьский период): Сб. статей. Калуга: Тульский гос. пед. ин-т им. Л.Н. Толстого, 1968. С. 254–265.

191. *Бабичева Ю.В.* Некоторые особенности ранней драматургии Леонида Андреева // Тезисы докладов XI научно-теоретической и методической конференции, организуемой кафедрой русской литературы: 23–25 мая 1968 года. Ч. 2 / ред. А.И. Ревякин. М.: Московский гос. педагогический институт им. В.И. Ленина, 1968. С. 43–44.
192. *Бабичева Ю.В.* Ценные силы России (Л. Андреев) // Русская проза начала XX века / Научн. ред. Л.М. Аринина; Предисл. П.Д. Матвеевой, Вологда, 1994. С. 59–73.
193. *Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В.* Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2012. Сер. 15, вып. 4. С. 149–163.
194. *Баранов И.П.* Леонид Андреев как художник-психолог и мыслитель. Киев: Изд. кн. магазина С.И. Иванова, 1907. 85 с.
195. *Бжоза Г.* Драма человека в театре мира: Леонид Андреев Тадеуш Кантор // *Sine arte, nihil*. Сб. научн. тр. в дар проф. Миливое Йовановичу. Белград; М., 2002. С. 29–35.
196. *Боева Г.Н.* «Готический след» в прозе и драматургии Леонида Андреева // Словесность и история. 2025. № 4. С. 55–73.
197. *Боева Г.Н.* Идеи синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Воронеж, 1996. 18 с.
198. *Боева Г.Н.* К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 91–101.
199. *Боева Г.Н.* Религиозный аспект рецепции рассказа Л. Андреева «Сын человеческий» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 1. С. 12–16.
200. *Боева Г.Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.01. СПб., 2016. 726 с.

201. Булышева Е.В. «Екатерина Ивановна» Л.Н. Андреева как «социал-психологическая» драма // ТРУДЫ СПБГИК. 2017. Т. 215. С. 38–45.
202. Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 169–175.
203. Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: дис. ... канд. филолог. наук: 17.00.01. СПб., 2016. 252 с.
204. Буркова С.С. Жест в прозе Л.Н. Андреева конца 1890-х–1900-х годов: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Воронеж, 2013. 176 с.
205. Вологина О.В. Образ времени в творчестве Леонида Андреева // Филологические исследования: Сб. научн. трудов в честь Г.Б. Курляндской. Орел: Орл. гос. ун-тет, 2002. С. 78–84.
206. Григорьев А.Л. Леонид Андреев в мировом процессе // Рус. лит-ра. 1972. № 3. С. 190–205.
207. Гужиева Н.В. Драматургия Леонида Андреева 1910-х гг. // Рус. лит-ра, 1965. № 4. С. 64–79.
208. Дэвис Р. Леонид Андреев [драматургия] // История русской литературы: XX в.: Серебряный век. М., 1995. С. 379–388.
209. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. 738 с.
210. Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева: Опыт анализа драмы «панпсихе» // Андреевский сборник: Исслед. и материалы / Под ред. Л.Н. Афолина. Курск, 1975. С. 67–89.
211. Келдыш В.А. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени // Русская литература. 1998. № 1. С. 35–43.
212. Кен Л.Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм. // Андреевский сборник: Исследования и материалы / Под научн. ред. Л.Н. Афолина. Курск: Курск. гос. пед. ин-т., 1975. С. 44–66.

213. *Кен Л.Н.* «Поэма одиночества» Леонида Андреева: К истории прочтения пьесы «Собачий вальс» // *Русская литература*. 1991. № 2. С. 190–197.
214. *Кен Л.Н., Rogov Л.Э.* Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. 432 с.
215. *Козьменко М.В.* Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева. К проблеме корреляции философской и художественной картин мироздания // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2010. Т. 69, № 6. С. 21–30.
216. *Козьменко М.В.* Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // *Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2012. № 1. С. 272–276.
217. *Козьменко М.В.* Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев (круг чтения и парадигмы поведения и письма) // *Новый филологический вестник*. 2009. № 3 (10). С. 80–86.
218. *Козьменко М.В.* Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // *Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения*. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218–225.
219. *Козьменко М.В.* Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символично-культурный и экзистенциальный аспекты // *Известия РАН. Серия литературы и языка*, 2012. Т. 71, № 1. С. 52–57.
220. *Козьменко М.В.* Творчество Леонида Андреева 1908–1910 годов // *Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем. В 23 т.* М.: Наука, 2022. Т. 7. С. 555–559.
221. *Козьменко М.В.* Трудности перевода: к истории прижизненных экранизаций пьес Леонида Андреева // *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры*. (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября

2015 года). Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. В 15 т. СПб., 2015. Т. 14. С. 271–277.

222. *Козьменко М.В.* У истоков драматургии Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4 (48). С. 192–198.

223. *Козьменко М.В.* Э. фон Гартман и Л.Н. Андреев: переключки двух пессимизмов. Статья 1 // Русская литература. 2021. № 3. С. 53–64.

224. Леонид Андреев: материалы и исследования. [Вып. 1] / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; ред. В.А. Келдыш, М.В. Козьменко, при участии И.В. Пантелей. М.: Наследие, 2000. 412 с.

225. *Муратова К.Д.* Леонид Андреев // История русской литературы. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) / Ред. тома К.Д. Муратова. Л.: Наука, 1983. С. 330–372.

226. *Пак Сан Чжин.* Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. СПб, 2007. 160 с.

227. *Печенкина А.О.* Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2010. 247 с.

228. *Проц Д.Е.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Орел, 2005. 186 с.

229. *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae*. XIX. Budapest, 1974. S. 41–69.

230. *Смирнова Л.А.* Творчество Л.Н. Андреева: проблемы художественного метода и стиля. М.: Министерство просвещения РСФСР, 1986. 94 с.

231. *Соколинский Е.К.* О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. 1998. № 2. С. 75–83.

232. *Спивак Р.С.* Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX в. («Иуда Искарот» и «Самсон в оковах» Л. Андреева) // Филол. науки. 2001. № 6. С. 13–20.

233. *Телятник М.А.* Фельетоны Л.Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. СПб., 2012. 230 с.

234. *Цимборска-Лебода М.* Из наблюдений над структурными принципами драматургии Леонида Андреева // Slavisticky, sborník Olomoucko.-Lublinsky. PRAHA, 1974. L. 87–103.

235. *Чуан Чиех-хан.* Категория телесности в творчестве Леонида Андреева: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. М., 2019. 242 с.

236. *Эртнер Е.Н.* Поэтика «игры» в пьесе Л. Андреева «Реквием» // Эстетика диссонансов. О творчестве Л.Н. Андреева: Межвуз. сб. научн. трудов к 125-летию со дня рождения писателя. Орел, 1996. С. 102–104.

237. *Ясенский С.Ю.* Леонид Андреев-новеллист: 1910-е годы // Леонид Андреев: материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 238–255.

238. *Ясенский С.Ю.* Проблема публикации финала драмы Леонида Андреева «Жизнь Человека» // Русский модернизм. Проблемы текстологии. СПб., 2001. С. 120–129.

239. *Яшина Н.Г.* «Дни нашей жизни» Л. Андреева как натуралистическая драма // Художественное целое как предмет типологического анализа: Межвуз. сб. научн. тр. Кемерово, 1981. С. 78–82.

240. *Cymborska-Leboda M.* Antecedencje ekspresjonizmu w dramaturgii Leonida Andriejewa («Czarne maski») // Ze studiów rusycystycznych: Materiały Sesji naukowej (7–8 grudnia 1973). Lublin, 1975. Pp. 49–7.

241. *Ketchian S.* On The Semantic Structure Of Andreev's Tot, Kto Polučaet Poščeciny. Russian Language Journal. XXXIII, No 114. East Lansing, Michigan, USA, 1979. Pp. 75–83.

242. *Martini A.* The Syncretism of Dramatic Structure and the Failure of L. N. Andreev's Dramas // Theater and Literature in Russia 1900–1930: A

Collection of Essays. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1984. Pp. 43–55.

243. *Turkevich L.B.* Andreev and the Mask. Russian Literature Triquarterly (RLT). No. 7: Winter 1974. Theatre and Film Paperback January 1, 1974. Pp. 267–284.

244. *Woodward J.B.* Leonid Andreev: A Study / by James B. Woodward. Oxford: Clarendon Press, 1969. 282 p.

245. *Woodward J.B.* Leonid Andreyev and “Conventionalism” in the Russian Theatre // The Modern Language Review. Vol. 66, No. 2, (Apr., 1971). Pp. 365–378.

Словари, энциклопедии, библиографическая и справочная литература

246. *Волькенштейн В.* Монолог // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. Стб. 461.

247. *Конечный А.М.* Арабажин Константин Иванович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / Редкол.: П.А. Николаев (гл. ред.) и др. М.: Сов. энциклопедия, 1989 Сер. биограф. словарей: Русские писатели. 11–20 вв. Т. 1: А–Г 672 с.

248. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

249. Театр: Энциклопедия / Сост. О.Н. Дубровская. М.: Олма-Пресс Образование, 2000. 320 с.

250. Теория литературы: в 4-х т. Т. 4: Литературный процесс / Под ред. Ю.Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 624 с.

Прочие источники

251. А.П. Чехов о литературе / сост. и примеч. Н.В. Богословского, Г.А. Петровой. М.: Художественная литература, 1955. 403 с.

252. *Аристотель.* Поэтика // Пер., введение и примечания Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. 120 с.

253. *Архангельская Р.И.* Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк. // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22.
254. *Бабичева Ю.В.* Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Волог. гос. пед. ин-т, 1982. 127 с.
255. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 7 т.]. ИМЛИ РАН. М.: Русское слово. Т. 6. 2002. 799 с.
256. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. ИМЛИ РАН. М.: Языки славянских культур. Т. 4 (2). 2010. 752 с.
257. *Бергсон А.* Смех // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Введение в метафизику; Смех (и др. произв.) / [Пер. с фр. В. Флеровой и И. Гольденберга]. 1914. 206 С.
258. *Бергсон А.* Смех в жизни и на сцене / Г. Бергсон, проф. Высш. норм. шк.; Пер. с фр. под ред. А.Е. Яновского. СПб.: XX век, 1900. 181 с.
259. *Брызгалова Е.Н.* Русская сатира и юмористика начала XX века: Учеб. пособие / Твер. гос. ун-т; Рецензенты: Н.Н. Янова, Н.Д. Михайлова, Н.В. Беляева. Тверь: ТвГУ: Золотая буква, 2002. 203 с.
260. *Брызгалова Е.Н.* Творчество сатириков в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2005. 429 с.
261. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М.: Просвещение, 1968. 303 с.
262. *Гуревич А.Я.* Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 207–212.
263. *Евстигнеева (Спиридонова) Л.А.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы. М.: АН СССР, 1968. 454 с.
264. *Есаулов И.А.* Юродство и шутовство в русской литературе // Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.

265. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
266. *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: МГУ, 1988. 198 с.
267. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.
268. *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 327.
269. *Иванов В.В.* Достоевский и народная культура (юродство, скоморошество, балаган): автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). Ленинград, 1990. 14 с.
270. История кабаре Серебряного века: сборник научных статей и публикаций / сост. Нора Букс. М.: ОГИ, 2021 512 с.
271. История русской литературы конца XIX – начала XX века // Ред. В.А. Келдыша, в 2 т., т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 285 с.
272. Кабаретные пьесы Серебряного века / сост. Нора Букс. М.: ОГИ, 2018. 570 с.
273. *Кириллова А.С.* Литературная полемика о путях развития русской драматургии в отечественной критике рубежа XIX – XX вв.: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. М., 2021. 193 с.
274. *Келдыш В.А.* К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX – начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) // О «Серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 332–377.
275. *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века: дисс. ... доктора филологических наук: 10.00.00. М., 1975. 407 с.
276. *Ковалова А.О., Цивьян Ю.Г.* Кинематограф в Петербурге 1896–1917. СПб.: Мастерская СЕАНС: Скрипториум, 2011. 236 с.
277. *Козинцев А.Г.* Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 234 с.

278. Колесникова А.А. «Условный театр» В. Мейерхольда до 1917 года: рождение и трансформация // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 41–48.
279. Комическое в русской литературе XX века / Сост. и отв. ред. Д.Д. Николаев. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 503 с.
280. Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: ВГУ, 1986. 277 с.
281. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 510 с.
282. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издание // ред. Л.М. Нечипоренко. ИМЛИ РАН. М.: Наука. 393 с.
283. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. 508 с.
284. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.
285. Морозова Е.Н. Малая драматургия последней трети XIX века: проблематика и поэтика (Н.А. Лейкин, А.П. Чехов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2020. 189 с.
286. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
287. Панченко А.М. Юродство как зрелище // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Институт русской литературы. Л., 1974. Т. XXIX. С. 144–153.
288. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
289. Паперный З.С. Стрелка искусства: о Чехове. М.: Современник, 1986. 254 с.

290. *Петрова Г.В.* Федор Сологуб о театре и о трагедии // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4, № 4. С. 202–219.
291. *Позняк С.А.* Комизм реальной действительности (к вопросу о природе комического в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // *Научные труды кафедры русской литературы БГУ* Вып. VI. Минск: РИВШ, 2009 С. 128–145.
292. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.
293. *Пронин А.М.* Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1984. 244 с.
294. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Э. Анри-Сафье, И.З. Белобровцева, Н.А. Богомолов и др.; сост. Н.Я. Букс, Е.Н. Пенская; отв. ред. Е.Я. Курганов; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 464 с.
295. *Сологян А.А., Касарова В.Г.* Кризисные явления и пути развития нового театра в России // *Казачество*. 2023. № 68 (3). С. 62–72.
296. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений, т. 4. М.: Искусство, 1957. 551 с.
297. *Терёхина В.Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: генезис, историко-культурный контекст, поэтика. М.: ИМЛИ РАН, Типография «Наука», 2009. 318 с.
298. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
299. *Трахтенберг Л.А.* К истории изучения русской смеховой культуры // *Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции*. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 163–171.
300. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. 260 с.

301. *Чернышевский Н.Г.* Возвышенное и комическое // Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 159–195.
302. *Шахматова Т.С.* «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 150, кн. 6. С. 70–76.
303. *Шкловский В.* Воскрешение слова. СПб.: тип. 3. Соколинского, 1914. 16 с.
304. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. I // О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. М.: Наука, 1993. 672 с.
305. *Эйзенштейн С.М.* Заметки касательно театра (Мысли о репертуаре и драматургической литературе вообще) / Публ., вступ. текст, примеч. и текстология М.К. Ивановой и В.В. Иванова, при участии И.Ю. Зелениной // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в.: Историч. альм. Вып. 2. М., 2000. С. 229–230.
306. *Юрков С.Е.* «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х гг. // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003. С. 188–206.
307. *Baring M.* A Russian Mystery Play. Russian Essays and Stories. London: Methuen, 1908. p. 136.
308. *Hellman B.* Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе. Slavica Helsingiensia: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki, 2009. 300 p.
309. *Morreall J.* Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor. Malden: Wiley-Blackwell, 2009. 208 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А.

ФЕЛЬЕТОН НА МИНИАТЮРУ АНДРЕЕВА «ЛЮБОВЬ К БЛИЖНЕМУ»

«Дикая местность.

На высокой, очень высокой скале в отчаянной позе стоит Леонид Андреев.

Как он попал туда, объяснить нетрудно. Но сойти вниз он не может, так как с подобной высоты уж не сходят, а падают...

Леонид Андреев давно уже находится в таком положении, и внизу успела собраться большая толпа, очень разнообразная.

Здесь студенты, курсистки, чиновники, купцы. Здесь и торговцы разного рода литературой, и даже большой альманах “Шиповник”, около которого все в поту мечутся запыхавшиеся люди, еле успевая подавать публике, чего она требует.

Расхаживают издатели маленьких журнальчиков, и взоры их жадно устремлены на вершину скалы.

У подножия скалы, там, где должен свалиться Леонид Андреев, два интервьюера отгоняют публику и тоненькой веревочкой на колышках отгораживают место.

Шумно и пьяно.

1 - й интервьюер (другому интервьюеру). Прочь отсюда. Это место отгородил я. Если он упадет на мое место, то первое интервью принадлежит мне.

2 - й интервьюер. Еще неизвестно, упадет ли он возле тебя. Может быть, Бог даст, он разобьется возле моей газеты.

Жена критика. Уже? Сейчас? Ах, Боже мой! А мужа нет!

Девочка. Он в “Шиповнике”, мама. Корректурные листы читает, чтобы до выхода альманаха расхвалить.

Подходят два иностранца.

1 - й . Молод.

2 - й . Сколько?

1 - й . 40 с пятилетним хвостиком.

2 - й . Чтобы русский писатель так высоко забрался? Странно!

1 - й . Должно быть, из иностранцев.

2 - й . Наверное, из иностранцев. Все русские писатели из иностранцев.

Подходят два критика — высокий и низенький.

В ы с о к и й . Сейчас упадет.

Н и з е н ь к и й . Нет, еще выше заберется.

В ы с о к и й . Обязательно упадет. Я о его падении уже лекцию прочел.

Незаметно нажимает плечом на скалу.

Н и з е н ь к и й . А я держу пари, что если он полетит, то вверх. Орлом
взовьется...

В ы с о к и й . Полетит вниз.

Н и з е н ь к и й . Нет, вверх полетит.

Начинают полемизировать руками. Показываются поэтесса и
фельетонист.

Фельетонист. Уж вы мне уступите местечко, madame! Вы —
существо нежное. Головка закружится, когда начнет падать.

Поэтесса. Скажите, пожалуйста, какая заботливость!

Фельетонист. А вы что-нибудь понимаете в этом?

Поэтесса. Что же тут понимать? Писатель должен упасть — вот и
всё.

Фельетонист (передразнивая). Писатель должен упасть — вот и всё!
Скажите, а вы видели, как писатели падают? Я видел три раза. Видел, как
Минский с социал-демократической трапеции сорвался, как Горький, почитай
что с Арарата свалился. Видел, как критики живьем Юшкевича съели...

Показывается фотограф.

Фотограф. Позвольте, господа, мне его снять.

Голо са (в ужасе). Боже сохрани! Что вы!

Фотограф (смеется). Вы меня не так поняли. Я только фотографию...
Во всех видах он у меня имеется, хочется увековечить и момент падения
(фотограф устанавливает аппарат).

Леонид Андреев (неожиданно). Уберите к черту эту толпу!
Скажите издателям, что за 12000 с листа я больше не могу...

Голо са. Что такое? Каким издателям?

Шум. Несколько интеллигентов тащат издателей “Шиповника” и
“Просвещения”.

Голо са. Это обман. Мосье Андреев! Стыдно не упасть, находясь на
такой высоте.

Выдвигаются два критика — высокий и низенький.

Низенький (злорадно). Что!? Я сказал, что не свалится...

Высокий (мрачно). А все-таки свалится. Перегрызет веревку и
упадет. (В сердцах принимается бить ногою скалу.)

Занавес»⁴⁷¹.

⁴⁷¹ О.Л. Д’Ор [Ориер О.Л.]. Любовь к ближнему: К постановке в «Кривом зеркале»: Маленький фельетон // Обозрение театров. 1911. 17 нояб. (№ 1577). С. 10–11.

Приложение Б.

СОН ГОРОДСКОГО ГОЛОВЫ

«Маслобойникову снится, что к нему ночью пришел Пушкин. Сам Маслобойников сидит на постели в одной ночной рубашке, свесив голые ноги; на шее все же медаль. Пушкин — нечто безликое, огромное, непонятное, страшное и даже свирепое — стоит в темном углу и говорит страшным голосом.

Пушкин. Как меня звать?

Голова (*робко*). Александр Сергеевич.

Пушкин. А фамилия как?

Голова. Пу-пушкин.

Пушкин. Правильно. А что я делал?

Голова. Стихи писал.

Пушкин. А какие стихи?

Голова. Хорошие.

Пушкин (*грозно*). Нет, ты не вилай! Ты мне голову не морочь! Что хорошие стихи, это я и без тебя знаю. А вот *какие*?

Голова. Всякие. Разные.

Пушкин. Ты что же, подлец, издеваешься надо мной, ты что же голову мне морочишь? Если думаешь, что это во сне, так и можно мне очки втирать? Ты зачем же учился, подлец?

Голова. Какое мое учение? Простите.

Пушкин. Нет, не прощу. Должен знать. Говори, подлец, какие-нибудь стихи. Наизусть жарь, без запинки! Ну! — начинай про птичку...

Голова (*робко напевает*). Соловей мой, соловей...

Пушкин (*грозно*). Не та птичка! Путаешь! Это когда ты шнапстринкен делал, так про эту птичку слышал. Моя птичка другая, тихонькая, маленькая, хорошенькая, что для детей. Ну?

Голова (*неуверенно и запинаясь*). Птичка божия не знает хлопотливого труда... нет, не так: ни заботы, ни труда. Хлопотливо не свивает долговечного гнезда. Долгу ночь на ветке дремлет, встрепенется и поет.

Пушкин. Вот это другое дело! Вот это хорошо! Вот это молодец, Маслобойников, умница, образованный человек!

Голова. Позвольте я еще раз прочту.

Пушкин. Валяй. Люблю.

Голова (*декламирует*). Птичка божия не знает ни заботы, ни труда. Хлопотливо не свивает долговечного гнезда. Долгу ночь на ветке дремлет, встрепенется и поет.

Пушкин. Молодец. Умница. Выдержал экзамен, садись. Все бы так знали, так и умирать бы я не стал. А как меня убили, знаешь?

Голова. Знаю. Разбойники убили.

Пушкин. И опять молодец, умница. Настоящий городской голова, не то что дурак Прохоров. А вот только скажи ты мне, любезный, сколько в пуде фунтов?

Голова. Сорок.

Пушкин. Это я и без тебя знаю — а сколько в твоём пуде фунтов? Ну?

Голова. Тридцать восемь.

Пушкин. Тридцать восемь? А на памятник мне трехрублевку пожертвовал, пяти рублей пожалел. Вынул уж пять рублей, в пальцах повертел, подлец, да и назад положил. Мошенник! Ну, говори: любишь ты меня или нет? Говори, а то съем!

Голова (*почти плача*). Не люблю. Не могу же я во сне врать, — не люблю! И никогда не любил. И не могу любить.

Пушкин. Да как же ты смеешь?

Голова. Так и смею, что не люблю. За что мне любить? Не люблю.

Пушкин. Ага! Ты вот как? Так я же — высморкаюсь!

Грозно сморкается.

Голова (*плачет*). Не буду больше! Не сморкайтесь на меня, Александр Сергеевич. Я же, ей богу, не виноват. Ну Пушкин, так Пушкин, я на все согласен. Я от лабазу отбился, кусок хлеба потерять могу, детей по миру пущу, сам в острог сяду. Вы не орите на меня!

Пушкин. Я не ору.

Голова. Нет, орете! Вы не смеее на меня орать, вот мой последний сказ, не позволю. Я городской голова! Я вам ничего не сделал. Орите на других, а меня не трогайте. Мало вам сволочей, кроме меня — на них и орите. “Стихи говори” — да не желаю я ваших стихов — вот и всё. Очень они мне нужны, эка удивил. Вот возьму и буду петь. (*Поет.*) Соловей мой, соловей...

Пушкин (*скромно*). Нет, ты хорошо поешь.

Голова. А то плохо? Я еще не так могу. А то птичка божия: вот возьму твою птичку божью, сверну ей шею да и на сковороду — кушайте, пожалуйста!.. Ну-ну, я нарочно.

Пушкин. Ах ты, подлец: голубя-то, да на сковороду?

Голова. Я не буду. А вы на меня не орите!

Пушкин. Нет, буду орать.

Голова. Не смеешь. Не ты меня во сне видишь, а я тебя. Вот увидишь меня во сне, тогда и ори, твоя воля, а теперь — мой сон. Молчать!

Пушкин. Молчу.

Голова. Провались.

Пушкин. Провалился.

Исчезает.

Голова (*хохочет*). Хо-хо-хо! Хо-хо-хо! Аминь!

Занавес»⁴⁷².

⁴⁷² Андреев Л. Сон городского головы: [Черновой (неокончен.) вариант второго действия пьесы «Монумент»] // Театральная жизнь. 1968. № 20 С. 26–28. Публ. и коммент. Л.Н. Афолина. С. 28.

Приложение В.

АРАБАЖИН В ГРЕЦИИ

«Случилось однажды, что, вернувшись с реферата, Арабажин так углубился в переживание выпавших на его долю аплодисментов, что не заметил, как лег в постель. А лег он по рассеянности наоборот: головою в ноги. Поэтому и случилось, что наоборот двинулось и самое время. И так как спал Арабажин сном счастливым и крепким, и спал долго, то и проснулся он значительно ранее нашей эры, именно — в Греции, во времена Софокла. Греки с почетом встретили иноземного гостя. Приветствовал критика сам Сократ.

— Я — Арабажин, — поспешил отрекомендоваться иностранец.

Сократ спрашивает его о занятиях, которыми живет он на родине.

— Я — критик, — скромно “напоминает” Арабажин.

Греки понять этого не могут: думает Сократ, думает старик Софокл, думают все, но понять не могут.

— Но что это значит, о, Арабажин! Мы вообще знаем о критическом отношении, но что значит “критик”, мы не знаем. Объясни нам, о, иностранец!

— Это значит, что я думаю о том, что пишут наши писатели, даю оценку, устанавливаю ценность талантов, объясняю смысл их произведений, указываю недостатки и достоинства...

— Но неужели, — спрашивает Сократ — соотечественники твои так глупы, что не могут понять сами?

— О, нет, соотечественники мои очень образованы и культурны. Но, конечно, не всегда оценивают в должной степени...

— Но скажи, о, Арабажин: так как писатели суть умнейшие из твоих соотечественников, то ты, дающий оценку их произведений, видящий их недостатки, ты несомненно мудрейший из людей. Ты, несомненно, один такой?

— Нет, как вам сказать, — скромно замешкивается Арабажин, — есть и другие. Вот вдумчивый критик Айхенвальд⁴⁷³...

— Но все равно, ты несомненно божественного происхождения, о, Арабажин!

Все более и более возвеличиваемый, Арабажин тоскует: “Почитать бы ‘Биржевку’ сейчас”, — но спохватывается и принимает приглашение прочесть реферат после представления новой трагедии Софокла. Но вот ужас Арабажина: трагедия одна из тех, которые до нас не дошли. Все попытки достать рукопись оказываются безрезультатны. Арабажин выслушивает трагедию без всякой подчитки и подготовки, а собственного мнения составить о ней никак не в силах. По окончании трагедии он пытается порасспросить греков, но те сами ждут от него мудрого слова. Даже сам старик Софокл взволнован и ждет реферата с бьющимся сердцем.

И вот, перед многочисленным собранием греков, Арабажин говорит. Он начинает так:

— Милостивые государи и милостивые государыни! Симпатичное дарование господина Софокла — должны мы признать — хотя и не вполне изменило ему, но, очевидно, уже клонится к упадку...

И дальше Арабажин от “но” переходит на “хотя”, от “хотя” к “но”. И так вся речь. И когда кончает Арабажин, наступает долгое молчание. Прерывает его тот же Сократ:

— Иди спать обратно, о, Арабажин, — говорит он критику.

И молча, как больного, греки берут Арабажина под руки и ведут спать обратно.

— И черт с вами, — бормочет обессиливший Арабажин: — без вас жил — без вас и проживу.

⁴⁷³ Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928). Критик, автор книг «Силуэты русских писателей», «Пушкин», «Этюды о западных писателях». В своих статьях обычно весьма отрицательно оценивал творчество Андреева.

На этом и кончается сатира. Много столкновений бытового характера ускользнули сейчас из моей памяти, но помню, что были они необычайно комичны и злы»⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ *Андреев А.* О Леониде Андрееве. // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 70–72.