Гуманитарная парадигма

№ 2 (17), 2021 humparadigma.ru

ISSN: 2523-4218 (online)

Электронный научный журнал — сетевое издание

Гуманитарная парадигма

№ 2 (17) 2021 года

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редакционного совета, а также привлечёнными редакцией экспертами.

Журнал ориентирован на широкий круг читателей: учёных, преподавателей, специалистов-практиков, студентов, магистрантов, участников научно-исследовательской, культурной, музейной, просветительской работы.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Главный редактор журнала — кандидат филологических наук
Людмила Нодариевна Икитян.

Журнал издаётся с июня 2017 года.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77-70608 от 03.08.2017 (СМИ — «сетевое издание»).

Учредители: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Л. Н. Икитян.

Издатель: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Ялта, пгт. Кореиз, Республика Крым.

Периодичность: не реже 4-х раз в год.

Выпуски журнала размещаются на сайте http://humparadigma.ru
E-mail редакции: red@humparadigma.ru

При оформлении обложки использовано изображение
https://pixabay.com/ru/photos/лестница-спираль-лестничный-пролет-1209439/
по лицензии «Pixabay License».

Редакционный совет

Икитян Людмила Нодариевна — главный редактор, кандидат филологических наук, Межрегиональный институт развития территорий

Члены редакционного совета:

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Борисова Людмила Михайловна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Ишин Андрей Вячеславович — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, доцент, Вологодский государственный университет (Вологда)

Хакимова Елена Мухамедовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Журналистика и массовые коммуникации», Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск)

Зябрева Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, заслуженный работник образования Автономной Республики Крым, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Синько Галина Иосифовна — кандидат философских наук, доцент кафедры региональной экономики и управления, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, г. Пушкин)

Хоменко Елена Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры «Русский язык и русская литература», Гуманитарно-педагогический институт, Севастопольский государственный университет (Севастополь)

Шалина Марина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Евпатория)

Содержание

ЛитЮбилей
150 лет со дня рождения Леонида Андреева

Теория и практика изучения творчества Л. Н. Андреева

Шишкина Л. И.
Перед уроками времени: политическая публицистика Леонида Андреева 6

Красильников Р. Л.
«Забытая» повесть: о «Жертве» Л. Н. Андреева 28

Печенкина А. О.
«Сближение с космосом» в пьесе Л. Андреева «Океан» 36

Икитян Л. Н.
Искусство провокации: к вопросу о межтекстовых связях повестей «Мысль» и «Мои записки» Леонида Андреева. Статья первая 45

Рецепция творчества Л. Н. Андреева

Боева Г. Н.
«Альтернативный Леонид Андреев»: рецепция творчества писателя фикрайтерами 64

Скороход Н. С.
«Царь Голод» Леонида Андреева: отражения в будущем 73

Яшин А. А.
«Сущностный» писатель равнины русской словесности 87

В свете личности Л. Н. Андреева

Деулина Н. К.
Толстовская ферма. Последний Приют Анны Ильиничны Андреевой 108

Коханова Е. Н.
Орёл — Москва — Вашингтон. Семья Араловых, «представители которой были в приятельских отношениях с Леонидом Андреевым» 117

Бюро гуманитарных расследований

Кожин В. В.
Из хроники семейной родословной: Людмила Александровна Чехова 126

Миленко В. Д.
Судьба последней петербургской квартиры А. Т. Аверченко в Толстовском доме: новые факты 143

Слово. Образ. Смыслы

Корчевская О. В., Новосёлова, Д. Д.
Образ дракона в романе М. И С. Дяченко «Ритуал» в контексте традиции западноевропейского фэнтези 161

Цицкун В. В., Щёкина Д. А.
Молодёжный сленг в речи преподавателя: профессиональная необходимость или нарушение речевой культуры педагога 172

Хроника

Боева Г. Н.
Десятая Всероссийская научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук» 184

Memoria

Светлой памяти *Татьяны Георгиевны Свербиловой*
(**Е. Е. Машкова**, **Л. Н. Икитян**) 190

Авторам

195

Content

Literary Anniversary
150 years since the birth of Leonid Andreev
Theory and practice of studying the creativity of L. N. Andreev

Shishkina L. I.
Before the lessons of time: political journalism of Leonid Andreev 6

Krasilnikov R. L.
"Forgotten" story: about "The victim" by Leonid Andreev 28

Galkina (Pechenkina) A. O.
"Confluence with the cosmos" in the play "Ocean" by Leonid Andreev 36

Ikityan L. N.
The art of provocation: on the question of intertextual connections of the novels "Thought" and "My notes" by Leonid Andreev. Article one 45

Reception of L. N. Andreev's creativity

Boeva G. N.
"Alternative Leonid Andreev": reception of the writer's work by fikraiters 64

Skorokhod N. S.
Leonid Andreev's "Tsar famine": reflections in the future 73

Yashin A. A.
The "essential" writer of the plain of russian literature 87

In the light of the personality of L. N. Andreev

Deulina N. K.
Tolstoy farm. The last shelter of Anna Ilyinichna Andreeva 108

Kokhanova E. N.
Orel – Moscow – Washington. The Aralov family "whose members were on friendly terms with Leonid Andreev" 117

Bureau of Humanitarian Investigations

Kozhin W. W.
Glances from the chronicle of a family: Lyudmila Chekhova 126

Milenko V. D.
The fate of the last petersburg's flat of A. T. Averchenko in the Tolstoy's house: new facts 143

Word. Image. Meanings

Korchevskaya O. V., Novoselova D. D.
The image of the dragon in the novel "Ritual" by M. and S. Dyachenko in the context of the tradition of western European fantasy 161

Tsytskun V. V., Shchekina D. A.
Using of youth slang in the teacher's speech: is it a professional necessity or violation of the teacher's speech culture 172

Chronicle

Boeva G. N.
The tenth All-Russian Scientific Conference "Literature and Art in the focus of the Humanities" 184

Memoria

To the bright memory of *Tatyana Georgievna Sverbilova* (**E. E. Mashkova, L. N. Ikityan**) 190

For Authors 195

ЛитЮбилей

150 лет со дня рождения Леонида Андреева

Теория и практика изучения творчества Л. Н. Андреева

УДК 82.1

Шишкина Лидия Ивановна
Кандидат филологических наук, доцент,
профессор кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Северо-Западный институт управления (филиал),
Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации;
Российская Федерация, Санкт-Петербург, e-mail: lidia_shishkina@mail.ru

ПЕРЕД УРОКАМИ ВРЕМЕНИ: ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Предметом данной статьи является политическая публицистика Л. Андреева, центром которой являются важнейшие исторические события XX века — Первая мировая война и революция 1917 года. В контексте публикаций Андреева в газете «Русская воля» анализируется писательская трактовка войны и суть его «оборонческой» позиции; андреевская концепция революции, вступившая в конфликт с реальной исторической практикой; анализируются поставленные в статьях важнейшие историко-философские и общекультурные проблемы: народная масса как двигатель исторических событий, деятельность «героя» и психология толпы, судьба личности в революции, соотношение революции и бунта. В результате делается вывод, что круг вопросов, затронутых

Андреевым в его поздней публицистике, выходит далеко за рамки социально-политической проблематики и вписывается в широкий контекст национального взгляда на русскую историю и особенности русского культурного сознания, актуализированный судьбоносными событиями российской и европейской истории начала XX века.

***Ключевые слова**: Л. Андреев, публицистика, «Русская воля», Первая мировая война, революция, бунт, массовая психология, теория «героя» и толпы, народное сознание, «коллективный герой», личность.*

Lidia I. Shishkina
PhD in Philology science, associate Professor,
Professor of the Chair of Philology and Journalism,
North-West institute of Management (branch),
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration;
Russian Federation, Saint-Petersburg

BEFORE THE LESSONS OF TIME: POLITICAL JOURNALISM OF LEONID ANDREEV

***Abstract.** The subject of this article is the political journalism of Leonid Andreev, presented on the pages of the newspaper "Russian Will". The center of which is the most important historical events of the XX century — the First World War and the Russian interpretation Revolution of 1917. In the context of the rest of the newspaper's materials, Andreev's of the war and the essence of his "defensist" position, Andreev's concept of revolution, which came into conflict with real historical practice, — are analyzed; the journalism of L. Andreev considered. on a material of journalism 1916–1919 major historical, philosophical and cultural problems are analyzed: Destiny of personality in revolution, a ratio of revolution and revolt, features of Russian cultural consciousness combining the principles of freedom and anarchy. As a result of the analysis concludes: range of questions raised in Andreev journalism goes beyond social and political issues and fits into broader context of national views of history, and especially the national consciousness, that actualized the fateful events of the Russian and European history of the early XX century.*

***Key words:** L. Andreev, journalism, newspaper "Russian will", First World War, revolution, riot, the theory of the "hero" and the crowd, popular consciousness, "collective hero", personality.*

Для цитирования:

Шишкина, Л. И. Перед уроками времени: политическая публицистика Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 6–27.

Подъём публицистики в переломные эпохи — неотъемлемая черта русской литературы, где практически не было писателя, ограничивавшего себя только художественным творчеством. Острота и масштабность стремительно сменяющихся событий требовали немедленного отклика. Чувство личной причастности к судьбам страны, знаменитое толстовское «не могу молчать!» — заставляло литераторов выходить на поприще публицистической полемики.

Публицистика — наименее изученная часть творческого наследия Леонида Андреева. Она стала своего рода окаймляющей его творчество рамкой: начиная как судебный репортёр, хроникёр и фельетонист московской газеты «Курьер», Андреев заканчивает свою литературную деятельность ведущим публицистом газеты «Русская воля», до последних дней работая над статьями и воззваниями. Но если предметом внимания раннего Андреева были «мелочи жизни» московского быта, то в центре его поздней публицистики грандиозные исторические события XX века — Первая мировая (Великая) война и Великая русская революция.

Леонид Андреев — писатель, чутко ощущавший «нерв» эпохи, надеялся силой слова предотвратить катастрофы, которые предвидел с пугающей ясностью. И хотя, по выражению современного исследователя, он разделил участь «всех Кассандр, с мучительной прозорливостью вникающих в тайны будущего, но бессильных в этом будущем что-либо изменить» [5, с. 12], его размышления не теряют ценности для нас. «Перед задачами времени» — так называлась одна из программных статей Андреева[1]. «Перед уроками времени» — так сегодня можно трактовать смысл поздней публицистики писателя.

Рубеж XIX–XX веков сопровождался подведением итогов и размышлением о дальнейших путях развития человечества. Публицисты рассуждали о великих результатах, к которым пришла гуманистическая европейская культура, основанная на культе Разума и идее прогресса. Своё понимание пути развития человечества Леонид Андреев сформулировал в черновом варианте своей повести «Красный смех» [2], ставшей откликом на события ещё Русско-японской войны: «Десятки лет глубокого мира приучили людей к господству разума, а непрерывная проповедь любви, жалости и уважения к человеку облагородила их души, сделала их чуткими и нежными, отзывчивыми к страданиям. Бесконечная борьба человека с человеком за

[1] Статья «Перед задачами времени» опубликована в газете «Русская воля», 1917, № 1, 1 января. Это издание, работу в котором Андреев будет активно вести в 1914–1917 гг., станет основным, в котором публицистика писателя второй половины 1910-х гг. будет широко представлена.

Далее ссылки на газету приводятся в круглых скобках с указанием названия РВ и года, номера, выпуска, страницы газеты.

свободу, за справедливость, за счастье, всё также продолжалась, но была она теперь только в области мысли, а руки бездействовали: ударить человека и причинить страдание его телу казалось странным, немного смешным и таким же нелепым, как жечь книгу, с мыслями которой не согласны. <…> Как и тысячи лет тому назад, люди не могли доказать, что убивать нельзя, но привыкли не убивать, всей своей жизнью признали, что убийство безрассудно, и были уверены, что кто-то давно доказал это так неопровержимо и ясно, как математическую истину» [1]. Прошло чуть более десяти лет — и разразилась катастрофа Первой мировой войны.

Первая мировая война разрушила обаяние великой культуры Европы жуткими фактами: кишащими крысами грязными канавами, пулеметами и отравляющими веществами, выкашивающими людей десятками тысяч, железными танками и аэропланами, перед которыми оказывалось беззащитным живое человеческое тело, — всё это окончательно уничтожило идею классического гуманизма о человеке как божественном создании. Реалии показали несостоятельность всех великих метафизических систем и культурных моделей, основанных на математически выверенных истинах, на вере в победное шествие человечества по пути прогресса к счастью, истине и добру. Поведя счёт погибших на миллионы, война обнажила трагическое противоречие цивилизации: научно-технический прогресс был направлен на уничтожение человечества. Война запустила мощный процесс культурной и национальной идентификации народов и классов, способствовала подъёму патриотических лозунгов, распространённых в начале войны в России не только среди широких народных масс, но и в среде научной и творческой интеллигенции. Тема «война и культура» стала центральной в статьях Н. Бердяева, Е. Трубецкого, С. Булгакова, В. Розанова, Г. Ландау, В. Эрна и др. На повестке дня вновь оказались вопросы своеобразия русского пути, уникальности дихотомичной русской культуры, исторической и культурной миссии России. Нередко причины войны усматривались не столько в политических и/или экономических противоречиях, сколько в фундирующих современную цивилизацию основания: материализм и безрелигиозный гуманизм с губительным для него чувством комфорта. Весьма распространённой стала мысль, что война явилась не противостоянием государств, а борьбой национальностей и культур, конфликтом «германцев» и «славян». Миссия России виделась в защите свободы других национальностей, спасении всего культурного мира от германского духа с его милитаризмом и фальшивой культурой [см. 13, p. 9–29]. Таким образом, мировая бойня — Великая война (как её называли в Европе), Вторая Отечественная (так она именовалась до 1917 года в России) — подняла такие

проблемы, которые в дальнейшем были обозначены как «кризис культуры» и «столкновение цивилизаций».

Леонид Андреев был одним из тех, кто последовательно исповедовал подобный «цивилизационный» подход к войне, переживая её как мировую катастрофу. «Для меня смысл настоящей войны необыкновенно велик и значителен сверх всякой меры. Это борьба демократии всего мира с царизмом и деспотией, представителем каковой является Германия. <…> Есть у нас, писателей, и особой важности задача: противопоставить русскую культуру германской и доказать, что мы не варвары, хотя и нет у нас внешней материальной культуры и богатства. Надо всеми средствами показать, что русский дух есть вечное устремление к последней свободе, вплоть до анархии; немецкий же стремится к вечному порабощению, к созданию на земле образцовой тюрьмы и военных поселений», — формулировал писатель свою позицию в письме И. Шмелёву в сентябре 1914 года [6, с. 546–547].

В разразившейся мировой бойне Андреев увидел агонию европейской цивилизации, которая должна неизбежно завершиться революцией. И потому, протестуя ранее в «Красном смехе» против войны как явления, нарушающего природные законы и ставящего человеческий разум на грань разрушения, данную войну писатель принимает как «переходное состояние между старым и новым порядком вещей» (РВ. 1917. № 36. Утр. вып. 28 марта. С. 3), как предтечу революции, долженствующую преобразить Россию. В статье «Путь красных знамён», опубликованной в марте 1917 г., он напомнит своё предсказание, сделанное в августе 1914-го: «Это только пишется война, а называется революцией. В своём логическом развитии эта “война” приведёт нас к свержению Романовых и закончится не обычным путём всех ранее бывших войн, а европейской революцией».

Но к 1916 году с накоплением моральной усталости и громадными потерями, которые несла Россия, отношение общественности к войне стало меняться. Андреев же оставался верен позиции патриотизма и «оборончества», оставался в числе идеологов «войны до победного конца», что в радикализированном русском обществе предреволюционных лет воспринималось как «архаичная» и «казенно-государственная» позиция.

В художественном творчестве Андреева Первая мировая не нашла значительного отклика, а немногочисленные его произведения, в которых осмыслялись проблемы «человек на войне», включение личности в исторические события (пьеса «Король, закон и свобода» и повесть «Иго войны»), не вызвали «у современников реакции, хотя бы частично подобной былым спорам, скандалам, восторгам и проклятиям, которые обычно сопровождали его творения» [14, с. 581]. «В сей грозный час» Андреев-

публицист заслонил Андреева-художника. Вот почему особую значимость для Андреева приобрело участие в газете «Русская воля» с явно выраженной оборонческой позицией, да ещё на условиях определения общественного лица нового издания. Работу в этой газете, собиравшей, по первоначальному замыслу, цвет русской научной, политической и творческой интеллигенции, Андреев рассматривал как ресурс независимости художника («могу..., — писал он в письме к брату, — свободно мыслить, без той невольной и бессознательной подчинённости вкусам дня, какую налагает зависимость от рынка на самую свободную и самостоятельную мысль» [8, с. 301–302]) и как возможность выразить свою общественную позицию, объяснить своё отношение к войне.

«Русская воля» позиционировалась как орган реального мировоззрения, на основе внепартийной прогрессивно-демократической программы, позволяющей «прямо и твёрдо взглянуть в глаза русской действительности, не обольщаясь розовыми утопиями, не впадая в уныние пессимистического скептицизма» (РВ. 1916. № 1. 28 декабря. С. 3). В редакционной статье первого номера газеты от 15 декабря 1916 года заявлялось: «...мы выходим на арену общественной работы не для личной или фракционной перебранки, но с надеждами и планами положительного творчества <...> для великого дела служения Родине, для неустанного призыва к вере в могучие силы нашего народного духа, к бодрости и энергии в борьбе с внешним врагом и с теми тёмными внутренними безответственными силами, которые пытаются создать разруху и затормозить лучшие народные порывы» (Там же, с. 3). Здесь же публикуется статья Андреева «Горе побеждённым», в которой он стремится обосновать необходимость доведения войны до победы, предрекая трагические последствия военного поражения: «Едкое чувство стыда, вызванное поражением, горечь попранного достоинства, неизбежная потребность большое поражение возместить хоть маленькой победой — преображаются в жестокость, *насилие над слабым*, в цинизм и презрение, и лишь маскируются гордыми словами. <...> Обесцененный в собственных глазах и сознании, побеждённый, битый обесценивает и всё кругом: правду, человеческую жизнь, кровь и страдания, достоинство женщин, неприкосновенность детей. Испытавший слишком много боли, он щедро даёт её другим, чтобы в море слёз утопить и свою мутную, ядовитую слезу; и если ещё случались великодушные победители, то никогда не видел мир великодушного побеждённого — горе побеждённым!» Статья заканчивалась пророческими словами: «Я не утверждаю самонадеянно, что у нас будет победа. Но я говорю: нам нужна победа, как никому из ныне борющихся. Победу или почти верную гибель всего русского народа —вот что несёт нам неизвестное будущее» (Там же, с. 4).

Таким образом, преображение России Андреев непосредственно увязывал с победой в войне, которая, по его мнению, может быть достигнута единым усилием всего русского общества: представителями разных сословий, возрастов и профессий, объединённых сознанием своего долга перед отечеством. Эта мысль сквозная его эссе «Приветствие», напечатанном в рождественском номере газеты. В праздничную святую ночь писатель хочет слиться с теми, кто стоит на страже русской земли, — с солдатами, встречающими Рождество в обледенелых землянках, с офицерами в тесных домиках, чуть освещённых коптилками, с моряками на судах с притушенными огнями в бурном зимнем море. Он обращается к своему младшему брату Андрею, «самому мирному человеку на земле», ушедшему добровольцем на фронт, и к седым старшим офицерам, сохранившим в немощном теле силу духа. Он призывает всех к работе по устроению общего Дома, несмотря на то, что в этом опустелом доме затаилось в закутках много тёмных сил, пытающихся связать народную мощь. «И кто знает, сколько ещё таких же холодных и печальных зим сулит нам будущее! Но сколько бы ни было — без вас, вернувшихся, ни огней праздничных не зажжём, ни смехом полным не рассмеемся, ни спокойным сном не заснём. С вами — наша любовь, наша надежда и покорные ожидания» (РВ. 1916. № 11. 25 декабря. С. 5).

В целом для «Русской воли» фигура Андреева во многом была определяющей. Не только потому, что он был редактором литературно-критического раздела газеты и на этом поприще обеспечивал внушительный объём, разнообразие рубрик и имён в разделе[2]. Леонид Андреев был лицом газеты и её голосом. В «Русской воле» было опубликовано около 70-ти его публицистических статей, заметок, интервью, рецензий, открытых писем, заявлений, протестов (иногда в одном номере выходило несколько андреевских материалов). На страницах газеты он предстаёт в самых разных ипостасях: пламенного публициста, вдумчивого и острого рецензента, историка культуры. «Вспоминает» давно забытые жанры, с которых когда-то начинал как писатель: жанр рождественского рассказа (в первых «рождественских» номерах от 1916 года публикуются «Два письма» (РВ. 1916. № 5. 19 декабря. С. 7) — вариант старомодного любовного романа в письмах, и

[2] Несмотря на отсутствие писателей «первого ряда», Андрееву удалось привлечь к сотрудничеству известных литературных деятелей. Постоянные рубрики вели В. Муйжель («Письма с войны») и В. Тан-Богораз («На местах»); Амфитеатрова, позднее — Д. Айзмана и В. Брусянина; в разделе «Театр и музыка» печатали рецензии С. Глаголь и Н. Аш (Н. П. Ашешов). Почти ежедневно выступали в первые месяцы в газете целые подвалы занимали постоянные рубрики А. со стихотворными фельетонами бывший «сатириконовец» Вас. Князев и известный Lolo (Мунштейн), а позднее — Вл. Азов и А. Аверченко. На страницах газеты появлялись имена Г. Иванова, С. Ауслендера и А. Грина, в рубрике «Литературный дневник» — молодых: Л. Гроссмана, В. Жирмунского, М. Шагинян.

«Жертва» (РВ. 1916. № 11. 25 декабря. С. 7) — рождественский рассказ о взаимоотношениях матери и дочери); возвращается к традиции курьерского фельетона, сменив имя бичевателя общественных пороков Джемса Линча на ироничного Горация Ч. Брюкву с его «воздыханиями». Кроме того, литературная фигура Андреева присутствовала и опосредованно: в газете печатались рецензии на его последние произведения, помещались специальные подборки отзывов московской прессы, информация о постановках андреевских пьес на сценах петербургских и московских театров («Реквием», «Милые призраки», «Екатерина Ивановна»).

Все эти разножанровые тексты объединены единой авторской интонацией, искренней любовью к России, верой в Россию и болью за неё. Звучит она в его отклике на юбилей книгоиздателя И. Д. Сытина, в лице которого Андреев видит лик огромного и великого народа, «полуосвобождённого 19 февраля». Его всепоглощающую жадность к книгам писатель воспринимает как «идею», которой заряжен весь народ — «босой, голодный, жадный к свету до слепоты, <…> вольноотпущенник, но ещё не гражданин», как символ «мужицкой, несуразной, огромной и возрождающейся России» (РВ. 1917. № 48. 19 февраля. С. 3). И в рецензии на книгу И. Шмелёва «Суровые дни», ценность которой он усматривает во внимании к рядовому человеку на войне, незаметному герою, сражающемуся в окопах. Сам Андреев исповедовал идею, что война — дело всенародное, независимое и даже враждебное интересам самодержавия, что воля народа — в победе над Германией, что втянутый в войну народ из многомиллионного стада перерождается в воюющую властную нацию. Потому для него так ценно, что Шмелёв подошёл к представителю русского «мужицкого царства» (которого современные «новозападники» окрестили «эфиопом») «как верующий к ранам христовым» и озарил его новой красотой, которая даёт «великую надежду на будущее» (РВ. 1917. № 8. 9 января. С. 7). Та же мысль звучит и в рецензии Андреева на картину К. Петрова-Водкина «На линии» («На линии огня», 1915–1916). В изображении гибели молодого прапорщика во время атаки писатель увидел воплощение «святой смерти», «правдивое, глубокое и чистое» решение вопроса о «русском», жертвенном отношении к войне, столь близком его собственному. Картина эта, в понимании Андреева, «религиозна в высшем и прекрасном смысле этого слова»: лицо прапорщика вызывает в его памяти иконописные лики святых, великомучеников и страдальцев за Бога и истину, а лица бегущих за ним солдат имеют выражение «неизъяснимой покорности добровольно принятой жертвы» — все вместе они восприняты Андреевым как обобщённый образ русского народа в его отношении к войне. «Если мы таковы, какими выразил нас Петров-Водкин (а

этому веришь), — резюмировал в своей рецензии Андреев, — то мы ещё далеки от гибели и смерти, и дóлги наши дни на земле. И не бесцельны» (РВ. 1917. № 52. 23 февраля. С. 3).

Эта вера заставляет его записать 31 декабря 1916 года в своём дневнике: «Уверен, что 1917 год несет мир и революцию» [4, с. 29]. Предсказания Андреева сбылись: война для России закончилась революцией, а отсутствие победы обернулось для государства гибелью.

В короткий период революционного переворота, между февралём и октябрем 1917 года, вплоть до закрытия новой властью оппозиционных газет, русская публицистика переживает настоящий взрыв. «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Взвихренная Русь» А. Ремизова, статьи А. Блока, письма и статьи В. Короленко, полемически тенденциозные газетные выступления З. Гиппиус и её «Петербургский дневник» — далеко не полный перечень произведений, которые могли бы составить целую книгу о России в один из самых трагических моментов её истории. В этом контексте значительное место занимает публицистика Леонида Андреева революционных лет.

Андреев не был противником революции, но ждал и призывал её. Как и многие представители образованной общественности, он связывал будущее России с коренным преобразованием страны. Он приветствовал «благодатный шумный дождь» Первой русской революции, прозревая в ней Новую Россию: «Всё пришло в движение, меняет контуры и линии, меняет образ» [11, с. 163–164]; «…ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции, вся жизнь сводится к ней» [Там же, с. 161], — писал он ещё в феврале 1905 года. При этом андреевское понимание революции было широким и неоднозначным. Он видел революцию «малую» — ход внешних событий — «когда царям головы отрубают», и «большую» — перестройку всех форм жизни; «внешнюю» — когда меняется политическое устройство и политические учреждения, и «внутреннюю» — когда каждый человек и народная масса живёт порывами свободы и творчества. И до конца оставался пророком «идеальной», «внепартийной» революции, освобождающей творческую энергию личности. Именно так Андреев, как и большинство интеллигенции, воспринял февральские события 1917 года. «Нынче — 27 февраля 1917 г. один из величайших и радостнейших дней для России», — записывает он в дневнике [4, с. 30].

Его позиция совпадала с позицией «Русской воли», трактовавшей февральскую революцию как точку отсчёта новой России. Стремясь поспеть за стремительно развивающимися событиями, газета начинает выходить дважды в день, начав с данного исторического переворота новый отсчёт

газетных выпусков. Мартовские номера «Русской воли» выходят под шапкой: «Да здравствует революция!». Редакционные статьи пестрят заглавиями: «Великий праздник», «Власть народа», «Династия Романовых исчезла безвозвратно», «Революция в окопах». Восторженная экзальтация от происходящего выплескивается высокопарными фразами, велеречивыми штампами и возвышенными лозунгами: «Россия должна стать, наконец, великой державой — семьёй всех народов, её составляющих и боровшихся одинаково с царизмом за своё свободное бытие»; «Построим дворец свободы, достойный великой революции» (РВ. 1917. № 1. Веч. вып. 6 марта. С. 1) и пр.

В этой атмосфере одна за другой выходят «факельные» статьи Леонида Андреева: «Памяти погибших за свободу», «Путь красных знамён», «Убийцы и судьи», «Призыв» и др. В них писатель выражает уверенность, что революция выведет Россию из провинциального феодально-крепостнического захолустья и превратит в страну, указывающую путь современной Европе. Он приветствует отмену смертной казни и считает, что теперь «можно гордиться, что ты русский». Он с презрением отзывается о Николае II и его окружении и воспевает подвиг известных и безвестных борцов, подточивших трон Романовых («Памяти погибших за свободу»). Поддавшись захлестнувшей общество эйфории, приветствует манифестации свободных граждан. В статье «Призыв» пишет восторженные слова о свободе, новой красоте, радостном смехе: «Граждане! Манифестируйте! Манифестируйте! Ищите единомышленников, собирайтесь в толпы и идите на улицы, высоко неся красные знамёна с начертанными словами. <…> Собирайтесь на митинги, спорьте, доказывайте, говорите резко и говорите всё, что вам диктует свободный ум и свободная совесть…» (РВ. 1917. № 75. Утр. вып. 22 апреля. С. 3).

Несмотря на потрясшие Россию внутренние события, «Русская воля» продолжает отстаивать «оборонческую» позицию и поддерживать политику «войны до победного конца». Меняется лишь публицистическая риторика: авторы газетных статей настойчиво пытаются внушить, что в новых условиях уже не безмолвная жертвенная масса, а «свободные граждане-солдаты» «под красными революционными знамёнами» должны защищать родину; что главная задача — победив внутреннего врага-последнего абсолютного монарха, победить и врага внешнего. Экспрессивный пафос андреевских статей первых месяцев революции неотделим от общего контекста «Русской воли», во многом определяя как редакционную политику, так и общий стиль публицистического контента. Писатель наивно полагает, что чаемое им перерождение солдатской массы в «вооружённый и воодушевлённый народ» совершилось, что «свободных граждан» будет удерживать на фронтах не армейская дисциплина, но «любовь к свободе и вера в грядущее братство».

Продолжение войны рассматривается им как возможность освобождения не только России, но и Европы от дома Гогенцоллернов и превращения её «в единое братское целое». В этом он видит новую миссию России: «По всему фронту, обращённому к немцам, шире разверните красные победные знамёна: пусть знает ныне всякий стреляющий германец, что стреляет он в свободу! И под священным знаком красных знамён несите [мир] и свободу порабощённым народам!» — призывает он в статье «Путь красных знамён» (РВ. 1917. № 4. Утр. вып. 8 марта. С. 3).

Исследователями неоднократно высказывалась мысль, что в свете всей русской культуры XX века судьба Леонида Андреева исполнена символического смысла. Она наглядно продемонстрировала столкновение утопии с жестокой логикой истории, что обернулось личной трагедией писателя. Все великие революции, неизбежно проходя три фазы, в первой преисполнены «радостью освобождения от тирании старого режима и большими ожиданиями реформ», во второй — превращаются «в яростный вихрь, сметающий на своём пути всё без разбора. Он <…> уничтожает не только исчерпавшую себя элиту, стоявшую у власти при старом режиме, но и множество людей и социальных групп, способных к созидательной работе», на третьей фазе начинают строить на обломках новый социальный и культурный порядок, новую систему ценностей, включающие в себя наиболее жизнеспособные дореволюционные общественные институты [12, с. 82]. Андрееву суждено было стать свидетелем лишь первых двух фаз. Хаос, борьба политических партий и отдельных «вождей» за власть, опасность массовых расстрелов, большевики, германцы, «у булочной хвосты в 500 человек» — всё, что увидел писатель, очень быстро разрушило его оптимизм. «Праздник души кончился. Положение очень трудное и тревожное. <…> Жестокие будут дни», — записывает он в дневнике 2 марта 1917 года [4, с. 31].

В «эмиграции» Андреев будет биться над разгадкой тех «тёмных законов» истории, посредством которых борьба за свободу оборачивается слепым разрушением и пугачёвщиной. В 1918 году, читая роман о французской революции (Э. Эркман и А. Шатриан «История крестьянина», 1872), он записывает: «И до конца остаётся необъяснимым и необъяснённым то, чего и никто объяснить не мог: как столь великолепно начавшаяся революция превратилась в голый поток грязи, крови и безумия? Или в этом сказывается самое существо человека, животного, в массе своей злого и ограниченного, склонного к безумию, легко заражаемого всеми болезнями и всякую, самую широкую дорогу кончающего неизбежным тупиком? <…> Начинает гений, а продолжает и кончает идиот и скотина» [4, с. 132]. Этот

вопрос, не оставлявший писателя многие годы, актуализируется в процессе мучительного и горького осмысления революционных событий.

«Русская воля» день за днём приобретает всё более политизированный характер. Всё пространство газеты заполняют стенографические отчёты съездов многочисленных партий и заседаний Государственной думы, сообщения с мест о захвате крестьянами помещичьих земель, вести с фронтов, известия о поражениях русской армии и братании на фронтах, обернувшихся кровью и многочисленными жертвами. Хроника событий фиксирует свидетельства разрушения общего дома России: заявляют о своей автономии Азербайджан и Финляндия. Внимательно наблюдает газета за событиями на Украине, где высшим законодательным органом Центральной Радой была выдвинута идея создания единой Украины из двух расщеплённых её частей: русской и австрийской, а Россия и Австрия объявлены врагами. Дебаты по отделению Украины и Финляндии и декларация по украинскому вопросу, предполагающая предоставить Украине широкую автономию, вызвала кризис Временного правительства, когда из него вышли представители партии кадетов, отстаивавшие идею единой и неделимой России.

В период всеобщего опьянения «свободой», понятой как вседозволенность и эгоистичное самоутверждение различных партий в их борьбе за власть, Андреев был одним из немногих, который думал о *России* и считал, что наступил тот момент, когда всем русским людям надо вспомнить о России. 30 апреля 1917 года Андреев буквально «кровью сердца» пишет статью «Гибель». Начиная её лозунгом «Отечество в опасности!», он констатирует, что Россия «близка к смерти»: надвигающийся голод, разложение армии, бессильное правительство и — самое больное для него — развал державы, когда её, ослабевшую, стали рвать на части. «Кто ещё? Кому ещё так ненавистна Россия, что ни одной минуты не хотят быть вместе, требуют развода — от умирающей? — восклицает писатель. — Идите и бейте, рвите на клочья немощную дуру, тащите ключи из-под подушки, тащите всё, что можно. <…> Чего её жалеть, когда она сама себя не жалеет! Чего её хранить и навязывать ей какое-то спасение, когда она сама себя не хранит и слепо лезет в могилу, сама себе на тысячу голосов поёт отходную!» (РВ. 1917. № 89. Утр. вып. 30 апреля. С. 3). Готовый разделить выпавшие на долю отечества страдания, писатель уже в предвестии надвигающихся событий подаёт сигнал SOS: «Спасите Россию, спасите её, живые и уже мёртвые души» (Там же). Андрееву эта статья была особенно дорога искренностью и болью. Уже в эмиграции в своём дневнике он вспоминал, как его жена читала только что написанную «Гибель» соредактору по «Русской Воле» Н. Гредескулу — и он плакал. «Было больно и страшно смотреть на его старое, вдруг откровенно,

как у детей, исказившееся лицо и на эти крупные слёзы» <…>. И я сам ходил по комнате и плакал» [4, с. 70]. В то же время писатель понимал, что его слово уже не обладает прежней силой воздействия.

Ощущение стремительного движения в пропасть предельно обостряется 3–4 июля — после первой попытки вооружённого большевистского переворота, когда большевики вывели на улицу толпу под лозунгами: «Долой войну!», «Долой наступление!», «Долой Временное правительство!». «Пробил час. Спасайте Родину!» — под такой шапкой теперь выходят номера «Русской воли». Страницы газеты пестрят материалами погружения страны в хаос: промышленный и правительственный кризисы, министерская чехарда, жестокие поражения на фронтах, разгромы помещичьих усадеб и дикие грабежи, буйства солдат на фронте и в тылу. Чаяния Андреевым России, несущей другим странам революцию и свободу, терпят крах. «Русская революция — не пример для других народов, — с горечью констатирует публицист, скрывшийся под инициалами А. Д. — Вы знаете, какое впечатление мы производим на других? Впечатление неисправимых варваров, взбунтовавшихся рабов, а уж никак не учителей политической и социальной мудрости» (РВ. № 191. Утр. вып. 13 августа. С. 3).

Самым больным вопросом стало разложение армии. Не в силах остановить распад революционными лозунгами и призывами к патриотизму, Временное правительство в июле 1917 года восстанавливает в армии институт смертной казни. И Леонид Андреев, автор «Рассказа о семи повешенных» — самого страстного протеста против смертной казни как явления, противоречащего законам природы, принимает это решение как неизбежность. После массового отказа солдат воевать, срыва наступления русской армии на галицийском фронте под Тарнополем и окончательного разгрома русских войск 2 июля 1917 года, Андреев пишет статью «К тебе, солдат!». Писатель ещё верит, что силой экспрессивного слова можно воздействовать на душу русского солдата, когда-то бывшего красой, радостью и гордостью революции, но увлечённого ложно понятой свободой, ставшего её проклятием: «…носился по улицам на пьяных автомобилях и грозил ружьём наперевес женщинам и детям, и бахвалился, и уродничал, и хрипло кричал матерщину» (Русская воля. 1917. № 165. 14 июля. С. 2). Проклятый народом, он превратился в труса, предавшего своих офицеров, товарищей, честь, Родину, и поэтому его ожидает позор и заслуженная кара. Эта одна из самых пафосных статей Андреева, переполненная риторическими вопросами, восклицаниями, обращениями, взывала: «Восстань же, солдат. Поднимись из праха, открой нам и Богу свое человеческое лицо. <…> Родина умирает. Родина зовет тебя. Встань, милый солдат!» (Там же). Ввиду особой

значимости статья была перепечатана дважды: в утреннем и вечернем выпусках «Русской Воли», по предложению читателей был объявлен сбор пожертвований для дополнительного напечатания статьи и её широкого распространения. Статья была выпущена отдельно в виде листовки и неоднократно перепечатывалась (например, в кронштадской газете «Труд и земля». 1917. № 72. 19 июля. С. 3), в книге «„К тебе, солдат“ и другие очерки для солдатских чтений» (Иркутск, 1917) [4, с. 520].

Через день очередной номер газеты выходит с редакционной статьёй без подписи, но явно принадлежащей перу Андреева (её положения он повторит в более поздних авторизованных статьях). Задавая вопрос, почему русская армия терпит одно за другим сокрушительные поражения, автор усматривает причину в неустойчивости армии, в превращении её в толпу, лишённую физической и идейной организации. Но при этом считает, что виноват не народ, одетый в серые солдатские шинели, а «виноваты те, кто принесли ему, тёмному и невежественному, проповедь интернационализма, проповедь классовой борьбы, проповедь материализма», которые народ принял за чистую монету. Андреев первым ставит вопрос о вине интеллигенции за происходящее в России. «Пришёл час расплаты за нашу умственную безответственность. Мы умственно и нравственно сбили народ с толку, мы расстроили весь наш политический и социальный механизмы, мы расстроили народный труд, мы расстроили армию. Мы — умственные и нравственные вожди, мы — во всём виноваты. Нам и нужно встать на колени перед народом и всенародно перед ним покаяться. Социалистические газеты ищут причины поражения в предательстве генералов. „Русская воля“ говорит правду „в этот грозный час русской истории“, и её сейчас же провозгласили ненавистницей народа. Но правда гласит: „Не народ, не солдаты, не армия во всем этом виновата. Сбывается на наших глазах евангельская притча о соблазнении “малых сих”» (РВ. 1917. № 201. Утр. вып. 25 августа. С. 2).

Публицистика Андреева 1916–1917 гг. захватывает остротой переживания, силой непосредственной авторской эмоции, включением читателя в логику авторских размышлений через ораторские приёмы речи: риторические вопросы, рефрены и лейтмотивы, сочетание пафоса и иронии, гротеска, пародии, шаржа. Сам писатель называл себя «публицистом-лириком», задача которого — непосредственное воздействие на души» [4, с. 328–329]. Но исключительная художественная интуиция — определяющее свойство андреевского таланта — позволяла ему прозревать глубинный смысл исторических явлений, чувствовать логику движения истории, предугадывая её результаты. Писатель размышляет о судьбе личности в революции, законах поведения толпы, о свободе и воле, о характере русского бунта.

Леонид Андреев стал одним из первых, кто увидел, что «на подмостки театра истории выступил новый загадочный герой —«народы». При этом он прозорливо отметил принципиальное отличие нового «коллективного» героя от того, который изображала литература XIX века: «Не тот и не те народы, что „безмолвствуют“ и всегда существовали как фон для героической личности — нет: народы действующие, совершающие, ведущие»(РВ. 1917. № 1. 1 января. С. 2]. В программной статье «Перед задачами времени», открывавшей первый номер «Русской воли» за 1917 год, Андреев утверждал, что все крупнейшие события нового века: Русско-японская война, революция 1905 года, мировая бойня — «взрывы, тяжёлые повороты тяжёлого тела и страшные потрясения, коими знаменуется выступление нового исторического героя», и задача литературы — «смело подойти к новому герою с его массовой психологией, массовой волей и доселе ещё невиданными проявлениями последней в войнах и революциях» [Там же]. Он предсказал решающую роль, которую новому герою суждено будет сыграть в грядущих переворотах 1917 года.

Узрев в начале революционных событий светлый лик освобождённого народа, Андреев очень скоро прозрел в нём звериный оскал толпы. «И где же эти люди — те, что сделали эту чудесную бескровную, весь мир поразившую светлую революцию, — восклицает он в статье «И снова рыцари на час». — Сильные своей массой, они грозят всякому, кто скажет им слово: совесть — они не хотят совести. <…> Безумцы, жалкие слепцы! Гуляйте больше, кричите больше, спорьте и грозите, будьте счастливы сегодня, потому что завтра всё от вас отнимется» (РВ. 1917. № 113. 14 мая. С. 2), — предрекает он в мае 1917 года. Европейские позитивисты XIX века (Г. Тард, Э. Ферри, Ч. Ломброзо, Г. Лебон и др.), определявшие толпу как биологический организм с особыми психофизиологическими факторами существования, главным из которых был закон массового подражания, считали революцию временем выявления животной сущности человеческой природы и проявления жестокости масс. Проблему соотношения «народа» и «толпы», сознательного и стихийного в психологии массы не раз ставил Андреев в пьесах «Савва» (1906), «Царь-Голод» (1907). А в рассказе-притче «Так было» (1906), осмысливая события русской революции 1905 года посредством анализа фактов Французской революции, писатель запечатлел два облика народа: победное шествие предместий, двинувшихся защищать свободу («падающая лавина», «землетрясение», «зловещая стройность беспорядка»), и — «трепещущую страхом массу», «хаос и бессвязный гул» — злобно торжествующую при виде казни тирана —«Двадцатого» и тут же ревущую: «Да здравствует Двадцать Первый!». Сосредоточив внимание на «мистике власти» и «мистике рабства», Андреев утверждал, что свобода невозможна до тех пор, пока каждый человек

не уничтожит внутри самого себя раба, который не любит свободу, но только «боится бича». Так, Андреев пророчески предсказал движение событий, свидетелем которых стал в 1917 году.

Писатель учитывает биологические законы поведения толпы. «Поступки и действия отдельного человека могут быть рациональны или безумны. Выступления масс **всегда** психоэпидимичны. По-видимому, это закон человеческого общежития. Государство, власть, революция —психозы!» [4, с. 120] — размышлял он в дневнике. Вместе с тем по-прежнему незыблема для Андреева этическая традиция русской литературы, которая всегда воспринимала народ «как социальную субстанцию нравственного» [10, с. 232]. Поэтому в публицистике писатель традиционно пытается оправдать поведение толпы «фантастической» русской историей, веками рабства, утверждает, что самодержавие, которое царило тысячу лет, «исказило чистый лик русского народа, <…,> убивая гражданственность, свободу и совесть, творило миллионы явных и тайных рабов» [6, с. 310]. Однако уже через год Андреев приходит к жёсткой самооценке: «Меня душевно вяжет и раздваивает привычное поклонение народу, культ революции. Я привык почитать рабочего только потому, что он рабочий, и мужика только потому, что он мужик. Это глупо, но почти непреодолимо. <…> Мне ясно: чем больше хочешь, чтобы чернь поднялась и стала людьми, тем беспощаднее надо быть к данной исторической черни, а привычка тянет к вреднейшей социальной сентиментальности и прекраснодушию [Там же, с. 166–167].

Андреев осуждает себя за общее с интеллигенцией увлечение наивной романтикой, верой в «бескровную» революцию: «Мы думали, что открывая двери зверинцев, все хлева и конюшни, ломая все загороди и выпуская истомлённых в неволе зверей и скотину, мы немедля введём их в кабинет и в дружески серьёзной беседе обсудим и постановим, как нам жить дальше» [4, с. 34]. Тем не менее в происходящем он винит не народ, не дикую толпу, выплеснувшуюся на улицы в революционные дни, но «революционную» интеллигенцию, предводителей революционных партий, оказавшихся неспособными управлять событиями. Непросветлённость сознания делает, по его мнению, народ слепой игрушкой в действиях политических авантюристов. «Тёмный народ есть тёмный народ. Он ничего не знает и всему верит. Он в холеру громил бараки и докторов. <…> С той же слепой верой он ныне, по подговору агентов Германии, провокаторов и честолюбцев, безумцев, корыстно жаждущих власти, готов громить Правительство, города, женщин, детей, друг друга. Как испуганные лошади, они не хотят выходить из горящей конюшни, как ошалелые бараны, они сами идут на стрижку», — пишет он в статье «К любящему Родину» (РВ. 1917. № 162. 11 июля. С. 2). В дневнике же

продолжает: «Революция может ставить себе различные цели: ближе и дальше. Масса, народ этих целей не имеет и не знает: увлекаемая только революционной инерцией и своей тяжестью, она будет катиться до самого последнего края, до пропасти. Цели ставит *разум* и осуществлять их в дни революции может только *революционер*» [4, с. 34]. Отсюда огромная историческая и нравственная ответственность, которую возлагает писатель на революционеров. Однако большевистские вожди, в его понимании, «умные мошенники и честолюбцы». Не останавливаемые никакими нравственными запретами в реализации собственных корыстных целей, они цинично «жмут из массы своё масло» [4, с. 79]. Не народ, а большевики с их человеконенавистнической агитацией, родящей страх, подозрительность и злобу, положили, по его мнению, начало жестокости и крови. Народ же «был только орудием в бесчестных интеллигентских руках, как зверствующие стрельцы были лишь орудием Милославских и других бояр» [4, с. 125].

В происходящем писатель с ужасом наблюдает утверждение «героя» — того, кто один поворачивает колесо истории и ведёт народ в царство Дьявола». Таким «героем» представляется Андрееву Ленин — революционер, обладающий «непреклонностью духа, жестокостью, революционной яростью». Андреев задолго до октябрьского переворота увидел в мало известной тогда фигуре Ленина будущего исторического триумфатора. В статье «Veni, creator!» («Гряди, победитель!»), написанной в сентябре 1917 года, он пророчествовал о приходе того к власти: «Гремите военные оркестры! Вывешивайте флаги! Из красных полотнищ стройте триумфальные арки! Громче и веселее кричи, праздничный народ: в твой мрачный город вступает завоеватель! По июльским трупам, по лужам красной крови, вступает завоеватель Ленин <....> — громче приветствуй его, русский народ!» (РВ. 1917. № 219. Утр. вып. 15 сентября. С. 2). Разгадку фантастического воздействия Ленина на массы, Андреев видит в ленинской «трагической» демагогии, обращённой к архетипическому, самому примитивному, первобытному началу в человеке. «Ленин <...> прямо взывает к зверю в человеке, он открыто приглашает его вырваться из клетки и начать работать зубами и когтями» <...>. И его слушатели или читатели, под влиянием его статей, мрачно сжимают кулаки, готовые немедленно броситься на ненавистных буржуев» («Скоморох революции») (РВ. 1917. № 211. 6 сентября. С. 2).

Фигура Ленина, в представлении Андреева, приобретает гротесковые очертания в той художественной функции гротеска, когда последний становится способом изображения «непознанного» — тёмных сил, роковым образом вторгающихся в жизнь людей. «Маленький и даже щуплый» Ленин в глазах побеждённого им русского народа становится «выше Александровской

колонны». В Ленине Андреевым отмечается «прямота и откровенность злодея», его каменная непреклонность («неподвижен и прям, как гранитная скала»), простота, доведённая до наготы. Эта фигура у Андреева эмблематична, это — квинтэссенция циничной идеологии большевизма, осуществляющей великий эксперимент над Россией. В андреевской характеристике Ленина-властителя возникают сатанинские очертания: «Уже нет человеческих черт в твоём лице; как хаос клубится твой дикий образ, и что-то указует позади дико откинутая чёрная рука» (РВ. 1917. № 219. Утр. Вып. 15 сентября. С. 2). Андреев предрекал, что приход Ленина — лишь начало предвестие апокалипсических перемен, которые суждено пережить России в XX веке. За спиной Ленина встаёт тень преемника-тирана: «Или ты не один? Или ты только предтеча? Кто же ещё идёт за тобою? Кто он, столь страшный, что бледнеет от ужаса даже твоё дымное и бурное лицо? Густится мрак, и во мраке я слышу голос:

— Идущий за мною сильнее меня» (Там же).

Оказавшись после признания большевистским правительством независимости Финляндии отрезанным от России, Андреев с болью наблюдает её гибель и главным виновником катастрофы считает Ленина, которому, как пишет в дневнике, «*без колебания* подписал бы смертный приговор» [4, с. 101]. Ленин, претендующий на то, чтобы стать великим реформатором России, стал, по мысли писателя, её губителем. «Всё, что он сумел добиться — это стать только Пугачёвым. Новый „собиратель Руси“, он собрал всю каторжную, всю чёрную и слепую Русь и стал единственным в истории повелителем царства нищих духом. <…> Кого он ни зовёт, к нему приходят только воры, среди которых бесследно теряется кучка честных, но не мудрых фантазёров, обманутых невежд да слепых, как совы, и бесчувственных доктринеров» [4, с. 367].

Задолго до апокалипсических российских событий Андреева занимало соотношение Революции и Бунта в русской истории и национальном сознании. Ещё в 1902 году он предпринимает попытку написать рассказ «Бунт на корабле», где бунт «рабов» должен был быть увиден глазами свободного человека. Была задумана и пьеса под названием «Революция», исходной точкой которой, по воспоминаниям В. Вересаева, «служил протяжный и ровный звук: «у-у-у-у-у!.», нараставший из тёмной дали…» [11, с. 174]. В своих художественных произведениях 1900-х годов Андреев много писал о «русском бунте» как основе жизнесознания и поведения, о судьбах бунтарей [см. 7], задаваясь вопросом Достоевского: «И правда ли, что бунтом жить нельзя?» [6, с. 18]. В рассказах «Мысль» (1902) и «Тьма» (1907), повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903) он показал различные формы индивидуального

бунта и различные типы бунтующих героев; в романе «Сашка Жегулев» (1911) — соединение бунта личности, в основе которого «больная совесть» и жажда «принять страдание», с бунтарством народной массы — «гнедых» (собирательное имя крестьянства, ставшего на путь противления). Уже тогда писатель попытался разграничить для себя два этих понятия. В драме «Царь-Голод» (1907), изображающей стихию восставшей толпы, во многом предвосхищая реалии 1917 года, один из персонажей произносит фразу: «Не оскорбляйте революцию. Это бунт!» [3, с. 235].

К осмыслению проблемы Бунта и Революции в публицистике Андреев вернулся на основе пережитого опыта. В сентябре 1917 года он пишет статью «Во имя революции», в которой происходящее в России определяет как смертельную борьбу «между Революцией, которая слабо обороняется, и Бунтом, который яростно нападает» (РВ. 1917. № 221. 17 сентября. С. 2). Она стала своего рода первым вариантом итоговой статьи «Европа в опасности» (1919), работа над которой продолжалась до самой смерти писателя. По убеждению Андреева, Революция и Бунт, как дети одной матери, рождаются из недовольства существующим и стремлением к свободе (полной и *неограниченной* — в бунте, к *большей* — в революции). Схожи их методы — разрушение, их орудия — огонь, пожары, насилие и убийство. Различие же между ними — Мысль. Бунт как начало стихийное, лишён мысли, поэтому его главным двигателем становится слепая толпа, увлечённая бессознательным порывом. Бунт — восстание тёмных бессознательных рабов, образующих «случайный *скоп,* но никогда не правильные ряды». Лишённый *идеи*, Бунт не знает будущего, движим лишь побуждением удовлетворения своих желаний. Его участники «могут произвести только огромный *беспорядок*, страшное уничтожение, великий *погром*, но Великой Революции им не свершить никогда» [5, с. 190]. Революция же, с точки зрения Андреева, «есть не что иное, как восставшая мысль», и «для неё, как для Бога, ценен *всякий* **человек**» [Там же].

Для Андреева ключ к оценке любых событий и явлений — это человеческая личность, и лейтмотивными в анализе прошлых, настоящих и будущих бед России являются горестные размышления о торжестве «стадного» начала», об отсутствии развитого уважения к личности. «То, что я чту разум, подвиг, героическую личность и верховую культуру, — теперь, в дни господства четвероногих и низких лбов, делает мои переживания нестерпимо мучительными», — записывает он в дневнике в феврале 1918 года [4, с. 33]. Пренебрежение к человеческой личности, проявившееся в идеологии большевизма, писатель объясняет философскими и научными теориями, увлекшими незрелые умы на рубеже веков. На страницах дневника и писем он

подвергает критике теоретические основы марксизма, решительно отвергает философский материализм, исторический детерминизм и учение о классовой борьбе, дающие, по его мнению, упрощённую и искажённую картину мира: «Это так соблазнительно: всё объяснить, и притом объяснить так, чтобы всем было понятно! И так как Дух наиболее трудно объясним, то его и заменили пищеварением. <…> А сколько таких общедоступных формул, „пролетария“, „класса“, „исторических и климатических условий“, „добавочной стоимости“» [4, с. 9]. В письме С. С. Голоушеву от 30 марта 1918 г. он восклицает: «Марксизм убил личность вконец, это ужасно, это создаёт нищенский мир. <…> Нет ни великих людей, ни малых, ни злых, ни добрых, ни праведников, ни злодеев — есть только группы, классы и *процесс*, по которому неуклонно движутся эти группы и массы. Ужасающий исторический детерминизм». «Человеческая личность — вот что самое богатое и самое лучшее на земле. <…> Всё в ней есть и ещё кое-что неоткрытое. И личность убита! Сложное тело, состоящее из всех элементов мира, заменено простым телом *класса* или нищенским сочетанием водорода с кислородом» [4, с. 243–244]. Новая власть, считает Андреев, исполнена презрения к отдельному человеку, а Ленин «видит в нём только материал, как видели все революционеры, тот же Пётр Великий» [4, с. 36]. Политику, основанную на группах, классах и массах, а не на личности, писатель признавал опустошительной и гибельной. И самым страшным результатом октябрьского переворота считал не разрушение хозяйства и «молодой русской промышленности», а то, что «*слово человек* было выкинуто из большевистского словаря» [4, с. 297].

На фоне многочисленных оценок революции, предлагаемых в то время в публицистических статьях и художественных произведениях, размышления Андреева предстают более глубокими и трагичными, а главное, имеющими историко-философскую и социологическую перспективу. Андрееву суждено было пережить крушение созданной им революционной утопии, когда благородные гуманистические взгляды оказались трагически разлучёнными с исторической жизнью страны: вместо ожидаемой им «организованной демократии» установилась большевистская диктатура. В статье «Европа в опасности» (1919), констатируя, что от великой Российской империи осталась груда обломков и мусора без названия, хаос братоубийственной войны, слёзы и гибель миллионов людей, он утверждает, что эти злодеяния совершила не революция, а бунт, родившийся вместе с революцией и извративший её. Большевизм — «уродливый ублюдок, дикая помесь Революции и Бунта, свободы и тирании», незаконно объявивший себя единым и истинным Богом революции [4, с. 364–365]. «Двадцать пятого октября 1917 г. русский стихийный и жестокий бунт приобрёл голову и подобие организации. Это

голова — Ульянов-Ленин. Это подобие организации — большевистская Советская власть» [4, с. 367]. Таков горький итог, к которому приходит писатель в своей последней статье.

Круг вопросов, затронутых Андреевым в его публицистике, выходит далеко за рамки социально-политической проблематики и вписывается в широкий контекст национального взгляда на русскую историю и особенности культурного сознания, которые предшествовали Октябрьскому перевороту, а затем им актуализировались. Для Андреева приход к власти Ленина означал конец русской истории в её естественном течении. Октябрьский переворот он воспринимает как национальную катастрофу. В ночь с 25 на 26 октября из своей квартиры на Мойке он наблюдает события вооружённого восстания. 26 октября 1917 года Андреев навсегда покидает Петроград. В «эмиграции» признаёт, что воспевая революцию и революционеров в период 1914–1917 гг., «был подобен человеку, который восторгается бурей, сидя на берегу». Теперь же, находясь «среди волн и гибели» бушующего моря, приходит к выводу, что «революция столь же малоудовлетворительный способ разрешать человеческие споры, как и война», который «не может победить враждебную мысль, не разбив заключающего её черепа, и смирить злое сердце, не проткнув его ножом» [4, с. 370]. Подводя итоги крушения своих иллюзий, писатель беспощаден к себе: «Я был глуп, когда желал для России революции, глуп и также обманут. России нужны великие реформы» [4, с. 83].

Время показало справедливость и значимость проблем, поставленных Андреевым в публицистике периода Первой мировой воны и революционного 1917 года, и глубину его пророчеств. Однако ощущение невозможности что-либо изменить при полном понимании хода событий стало личной трагедией писателя, ускорившей его смерть. Проникновенные слова произнес А. И. Куприн в своём отклике на смерть Леонида Андреева осенью 1919 года: «„Спасите наши души!“» С таким трагическим воплем, исполненным горечи и любви, сошёл в могилу Леонид Андреев. Его имя было известно всему миру. Но услышал ли хотя один человек этот сигнал, обозначивший неминуемую и страшную гибель своей страны? <…> Андреев умер. Умер. <…> У нас больше никого не осталось. Целу́ю землю, где лежит тело, вмещавшее в себе ум, душу, сердце России» [10, с. 141–143].

Писатель Даниил Андреев своего отца называл вестником, то есть художником, обладающим пониманием «тёмной демонической природы мирового закона» («Роза мира», гл. «Дар вестничества»). Публицистика Леонида Андреева времён Первой мировой войны и революции 1917 года — ещё одно тому подтверждение.

Литература

1. Андреев, Л. Н. «Верните Россию!»: сборник / Сост. И. Г. Андреева, послесловие и коммент. В. Н. Чувакова. М., 1994.

2. Андреев, Л. Н. Красный смех. Черновой набросок // Hoover. Box. 4. Env. 14. (Стенфордский университет. Гуверовский институт. Коллекция Б. И. Николаевского).

3. Андреев, Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М. : Наука, 2013. Т. 6.

4. Андреев, Леонид. S.O.S. Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919) / Под ред. и со вступит. ст. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб.: ATHENEUM-ФЕНИКС, 1994.

5. Андреев, Леонид. Перед задачами времени. Политические статьи 1917–1919 годов / Сост. и подг. текста Р. Дэвиса. Benson, Vermount, 1985. 204 с.

6. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М. : Наука, 1965.

7. Иезуитова, Л. А. Об архетипе «бунта» в творчестве Андреева (Л. Н. Андреев и старообрядчество) // Иезуитова, Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб. : Петрополис, 2010. С. 118.

8. Кен, Л. Н., Рогов, Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб. : Коста, 2010. 428 с.

9. Купреянова, Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л. : Наука, 1966.

10. Куприн, А. И. Памяти Леонида Андреева // Свободная Россия. 1919. № 54. 20 ноября.

11. Реквием : сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой; с предисл. В. И. Невского. М. : Федерация, 1930.

12. Сорокин, П. А. Долгий путь. Сыктывкар: СЖ Коми ССР, 1991. 304 с.

13. Хеллман, Б. Когда время славянофильствовало. Русские философы и Первая мировая война // Hellman Ben. Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе / Meetings and clashes. Articles on Russian literature. Helsinki, 2009 (Slavica Helsingiensia 36). С. 9–29.

14. Хеллман, Б., Козьменко, М. В. Леонид Андреев. В сей грозный час // Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. Публикации, исследования, материалы. М., 2014. С. 581–630.

~

УДК 82

Красильников Роман Леонидович
Доктор филологических наук;
Российская Федерация, Москва, e-mail: krasilnikov.rl@gmail.com

«ЗАБЫТАЯ» ПОВЕСТЬ: О «ЖЕРТВЕ» Л. Н. АНДРЕЕВА

Статья посвящена анализу и интерпретации повести Л. Н. Андреева «Жертва» (1916). Рассматривается историко-культурный контекст создания произведения (война, поздний период творчества писателя, работа в газете «Русская воля») и взаимодействие текста с жанром «рождественского» рассказа.

Ключевые слова: *Л. Н. Андреев, «Жертва», Первая мировая война, газета «Русская воля», «рождественский» рассказ.*

Roman L. Krasilnikov
Doctor in Philology science;
Russian Federation, Moscow

"FORGOTTEN" STORY: ABOUT "THE VICTIM" BY LEONID ANDREEV

Abstract. *The article is devoted to the analysis and interpretation of the story by Leonid Andreev "The Victim" (1916). The historical and cultural context of the creation of the work (war, the late period of creativity, work in the newspaper "Russian Will") and the interaction of the text with the genre of the "Christmas" story are studied.*

Key works: *Leonid Andreev, "The Victim", First World War, newspaper "Russian Will", "Christmas" story.*

Для цитирования:
Красильников Роман Л. «Забытая» повесть: о «Жертве» Л. Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 28—35.

«Жертва» — настолько «непримечательное» произведение Л. Н. Андреева, что на него не только практически не обращают внимание исследователи, но и «забыл» поместить в свое последнее прижизненное собрание сочинений сам писатель [2, с. 623].

Вместе с тем известно, что «чтение на полях» как отдельных текстов, так и их творческих систем в целом способно привести к не менее интересным выводам, чем изучение «ключевых» сочинений, «краеугольных камней» и «парадигмальных линий» в наследии того или иного автора.

Чем же все-таки может быть примечательна «Жертва»? Что её изучение может дать андрееведению?

Прежде всего обратим внимание на год создания — 1916-й. Перед нами пример позднего творчества Андреева, который в известном письме С. С. Голоушеву (25 марта 1918 г.) описывал этот этап как спад: «Вершины я достигаю в 906–7 г. <…> Конечно, я могу сказать про себя, что падаю. Такие вещи, как Екатерина Ивановна, [Сашка] Жегулев, Самсон [в оковах], Тот, кто [получает пощечины], Собачий вальс, Реквием и многие рассказы, — или совсем не уступают прежним, или же уступают мало. Но выше Жизни Человека или Анатемы — нет. И рассказов выше Иуды и Тьмы нет» [3, с. 233–234].

В 1916 г. Андреев написал относительно немного художественных произведений — прозаических («Иго войны», «Два письма») и драматургических («Собачий вальс», «Милые призраки», «Реквием»). Он тяжело переживал неудачи в переговорах с Московским художественным театром по поводу постановки пьес и в связи с непростым финансовым положением семьи принял предложение войти в редакцию газеты «Русская воля». Поначалу Андреев воспринимал новую должность как путь к денежной стабильности и созданию печатного органа (во всяком случае его части) на основе собственных принципов. Однако вокруг газеты ходили нелицеприятные слухи (о финансовых махинациях владельцев, их германофильской позиции), от сотрудничества с изданием отказались такие известные писатели и поэты, как И. С. Шмелёв, А. А. Блок, К. И. Чуковский, А. Серафимович, причём приглашаемые лично Андреевым, наконец, и редакционная политика не дала писателю искомой свободы. Несмотря на все эти обстоятельства, Андреев проработал в «Русской воле», честно выполняя возложенные на него обязанности (он заведовал отделами беллетристики, критики и театра, писал политические статьи) до тех пор, пока она не была закрыта, то есть менее года [5, с. 302–303].

Период работы писателя в газете достаточно хорошо изучен, однако на первый план в трудах исследователей, например, в последней масштабной статье по теме Л. И. Шишкиной [8; 9], как правило, выходит андреевская публицистика.

Первый номер «Русской воли» вышел 15 декабря 1916 г., а 25 декабря того же года была опубликована «Жертва». Очевидно, что Андреев считал своим долгом заполнять соответствующие разделы издания, поэтому взял на себя создание традиционного рассказа для рождественского номера.

РУССКАЯ ВОЛЯ

ЗАЛЪ ДЕПЕШЪ ГАЗЕТЫ „РУССКАЯ ВОЛЯ" ОТКРЫТЕ СЕГОДНЯ НА-ДНЯХЪ.

№ 11.—Воскресенье, 25 декабря 1916 г. Воскресенье, 25 декабря 1916 г.—№ 11

ВОЕННЫЙ ЗАЕМЪ

1916 ГОДА

ВТОРОЙ ВЫПУСКЪ.

Когда врагъ еще не изгнанъ изъ нашей земли, а наши братья жертвуютъ за насъ своею жизнью, преступно тратить на прихоти наши сбереженія.

Каждый свободный рубль пусть идетъ на борьбу съ врагомъ, на помощь героямъ-защитникамъ.

Подписывайтесь на военный заемъ!

Условія займа.

Мѣста и время подписки.

Порядокъ подписки.

Льготы по подпискѣ и выдача ссудъ.

Льготы по храненію облигацій.

Первая полоса газеты «Русская воля» 1916. № 11. 25 декабря

Безусловно, нельзя воспринимать этот текст вне исторического контекста. Прошло более двух лет после начала Первой мировой войны, и если поначалу писатель входил в число «патриотически настроенной» части населения, то чем далее, тем всё чаще смотрел на события со свойственной ему экзистенциальной, трагедийной точки зрения, о чём свидетельствовал, к примеру, уже упомянутый рассказ «Иго войны».

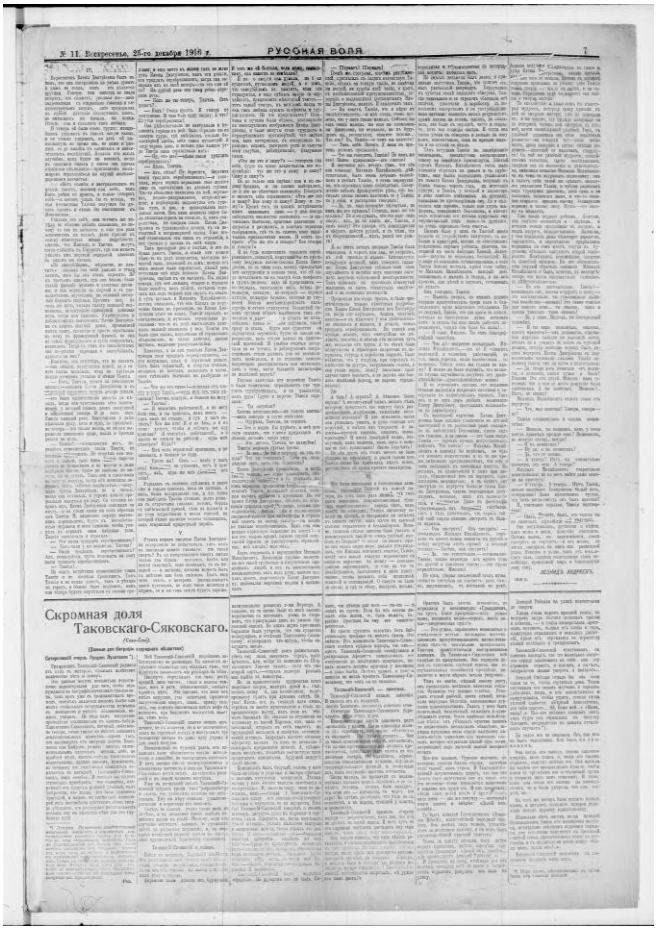
Первая полоса номера от 25 декабря 2016 г. посвящена объявлению о военном займе, далее идут три страницы рекламной информации, связанной с новыми изданиями, подписками на журналы, страхованием, театральными анонсами. Наконец, на пятой полосе опубликована первая заметка — «День Рождества» за подписью Андреева. «Вот уже третье Рождество, что христианскому миру приходится взывать к небесам с мольбою о мече, а не о мире. Потому что мир — единственный, возможный и желанный мир: долгий, спокойный, невозмутимый мир объединённой, против его нарушителей, Европы — заключается сейчас в мече», — такова риторика статьи. Во второй её части — «Приветствие», обращённое к солдатам, в том числе к офицеру А. (в котором угадывается брат автора Андрей), декларирующее единство сражающихся на фронте и работающих в тылу [1, с. 5].

Затем следуют рассказ А. Амфитеатрова «Было, есть и будет (из воспоминаний фельетониста)» и интересующая нас повесть Андреева «Жертва», уместившийся в десять высоких (неполных) колонок на шестой и седьмой страницах.

Вот в каком контексте было опубликовано произведение, и при его рассмотрении нельзя не учитывать трансформацию отношения страны и

писателя к войне, особенности развития его творчества, специфику жизненных обстоятельств и места публикации.

Жертва.



Скромная доля Таковскаго-Сяковскаго.

Страницы газеты «Русская воля» 1916. № 11. 25 декабря с рассказом Л. Н. Андреева «Жертва»

Переходя непосредственно к «Жертве», обратим внимание на тот факт, что перед нами — «календарный», «рождественский», «святочный» текст. Среди его типологических черт исследователи называют следующие: «рождественская философия с её утопическим и сентиментальным представлением о жизни, проповедью ценности человеческой жизни, тепла, добра и радости в отношениях между людьми», «действие приурочено к рождественским праздникам и разворачивается в течение святок или одной рождественской ночи; с героем происходят чудеса, которые предопределяют душевную метаморфозу; рассказ имеет счастливую развязку» [7, с. 127]. Вместе с тем уже во второй половине XIX века «святочные» тексты трансформировались: «Сохраняя нравственный смысл содержания, русские писатели вводят социальный аспект в вечную тему добра и зла, осложняют содержание рассказов обнажением неблагополучия и несправедливости в общественной жизни. Социальный пафос обусловил возможность введения в святочный рассказ поэтических приёмов, не характерных для этого жанра,

изменения функций традиционных святочных канонов; распространялось свободное отношение к сложившимся жанровым стереотипам, реалистическое обоснование чудесного в рассказе» [Там же].

У Андреева уже был опыт написания «календарных», в том числе «рождественских», текстов: вспомним хотя бы «Ангелочка» (1899), вполне отвечавшего вышеназванным критериям. А как соотносится «Жертва» с указанными особенностями «святочных» рассказов?

Начнём с авторского определения жанра — «повесть». Безусловно, по объёму, по количеству сюжетных линий и действующих лиц это рассказ. Вероятно, писатель делает акцент на одном из аспектов значения жанра — «то, что повествуется», «повествование вообще» [6, стб. 752–753]. «Игровое» обозначение жанра вполне соотносится с тем, что Андреев если не отказывается от характерных «рождественских» приёмов, то планомерно пародирует, «переворачивает» их. Подобные «антирождественские» тенденции Е. В. Душечкина отмечала относительно некоторых рассказов А. П. Чехова [4, с. 225–226].

Прежде всего, в «Жертве» нет описания соответствующих праздников, и «святочным» это произведение мы называем только в связи с его публикацией в «рождественском» номере. Вместе с тем в повести есть «обнажение неблагополучия и несправедливости в общественной жизни»: Елена Дмитриевна и её дочь Таисия остаются без средств к существованию после смерти Якова Сергеевича Воробьёва, «полковника в отставке и под судом». Неблагополучие очевидно, но не несправедливость: отец семейства растратил казённые деньги для обеспечения жене и дочери красивой жизни («театры и концерты в первых рядах, конфеты и фрукты зимой, гости и ужины на пятнадцать персон с вином»). Таким образом, уже в начале произведения Андреев своеобразно «играет» с жанром, рисуя бедное, но не вызывающее большого сожаления положение персонажей.

С помощью деталей писатель включает «Жертву» в такой важный дискурс русской литературы, как тема «маленького человека»: Елена Дмитриевна умела только мыть чайный стакан, Таисия страдала от красноты носа, и вместе они «ждали откуда-то конфет». В целом Андреев здесь реалистично описывает зависимое положение женщин в ту эпоху: им достался лишь «крохотный пенсион» после смерти отца семейства да и «кто-то добрый и влиятельный устроил Таисию на службу». Однако писатель отказывает своим персонажам в каких бы то ни было достоинствах, наделяя дочь за последующие десять лет непростой жизни не только любовью к Михаилу Михайловичу Верёвкину, но и ненавистью к матери.

Образ Таисии обретает чеховско-сологубовские очертания «злого маленького человека»: она «молит Бога» о смерти Елены Дмитриевны, в открытую называет мать «дармоедкой», «дрянью», «бесполезной старухой» и т. д. Ситуация усугубляется тем, что вдова «высока, крупна, дородна, имела двойной подбородок и правильные черты лица, ходила не торопясь, как царица на сцене, и сановитостью своею очень напоминала Екатерину Великую, императрицу», в то время как её дочь «маленькая и щупленькая», «выродок». Облик Елены Дмитриевны настолько впечатляет Михаила Михайловича, что он просит Таисию подождать с женитьбой, боясь не обеспечить семью должным образом, а на свиданиях оказывает больше внимания «маман», чем её дочери. Наступает один из кульминационных моментов повести: девушка ставит вдове ультиматум («Или ты, или я...»), обвиняя мать в своих несчастьях, угрожая ей самоубийством.

В итоге Елена Дмитриевна решает совершить суицидальный акт сама и, кроме того, планирует обеспечить благополучие Таисии, застраховав свою жизнь на большую сумму. Задуманное удаётся и представляется как вполне обыденный случай, но Андреев изменил бы себе, если бы не остановился подробнее на мотиве смерти. Вначале он подчёркивает ещё раз уровень рефлексии персонажа (то ли иронизируя, то ли идеализируя): «Страха перед смертью Елена Дмитриевна совершенно не испытывала, так как не понимала самого главного: что такое смерть? В её представлении смерть имела только два образа: похорон, более или менее пышных, если военных, то с музыкой — и могилки, которая может быть с цветами или без цветов. Был ещё тот свет, о котором рассказывают много пустяков, но если чаще молиться и верить, то и на том свете будет хорошо».

Смерть вдовы констатируется со стороны жандарма, оформлявшего протокол: «Елена Дмитриевна сделала-таки свою случайность и погибла под колёсами вагона жертвою собственной неосторожности. <...> Было очевидно, что у старухи, при переходе с площадки на другую, закружилась голова, и она упала вниз, между вагонами: такие случаи часто бывают, и недаром она боялась железной дороги, недаром страховалась!»

Однако на этом «игра» с точками зрения на смерть не заканчивается. Андреев возвращается к внутреннему миру героини, пытаясь заглянуть в ее предсмертное состояние: «А боль? А страх? А бешеное биение сердца? А неописуемый ужас живого тела, которому предстоит сию минуту быть раздробленным железными, тяжелыми катящимися колесами? И это мгновение, когда она решилась упасть, и руки отлипли от поручней, и вместо их твёрдости и защиты — пустота падения, наклон, невозвратность? И этот последний вопль, беззвучный, как молитва, как зов о помощи во сне:

полковник! Яков Сергеич!» Перед нами характерный приём писателя, который встречается в том или ином виде и в других его произведениях, например, в рассказах «Большой шлем» (1899) и «Гостинец» (1901), где Яков Иванович и Сазонка задумывались о предсмертных мыслях соответственно Николая Дмитриевича и Сенисты.

Какой бы была концовка произведения, утверждающей нравственные идеалы в духе канонического «святочного» рассказа, к примеру «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса? Вероятно, раскаяние Таисии и переосмысление ею своих поступков и начало нового этапа жизни, связанного со служением людям. Но ко второму десятилетию XX века, к Великой войне вера в человека, в «маленького человека» разрушилась, и Андреев завершает текст совсем по-другому. Таисия никому не рассказывает об истинной причине гибели Елены Дмитриевны (указанной в записке дочери), и, получив положенные выплаты, вместе с Михаилом Михайловичем строит идиллическую семейную жизнь. Родив двух детей, она избавляется от всех недугов и недостатков, полнеет и становится похожей на покойную мать, чем приводит в восторг своего мужа. Портрет Елены Дмитриевны в роскошной раме занимает центральное место на стене квартиры, а её культ устанавливается «твёрдо и на все времена для детей и внуков».

Очевидно, что «игра» Андреева с жанром продолжается. Концовку «Жертвы» нельзя не назвать в каком-то смысле «сентиментальной», даже «счастливой», утверждающей «тепло, добро и радость в отношениях между людьми». В известной степени происходит «чудо», «метаморфоза» относительно Таисии: её ненависть разрешается удивительным способом, приведя героиню к семейному благополучию, к «соединению» с супругом. Вот только с учётом предшествующих событий это «антисентиментальность», «антиидиллия», «античудо», в конце концов «антирождественское» произведение.

В этом свете, завершая наши рассуждения о тексте, обратим внимание и на двусмысленность его названия. С одной стороны, «жертва» — это ещё один довод в пользу «рождественского» характера произведения. С другой — жертвенность Елены Дмитриевны вряд ли можно считать христианской в полном смысле этого слова, поскольку было совершенно самоубийство, да и ради совершенно иных, не нравственных целей. Скорее, сама вдова становится жертвой поведения дочери. Похожий конфликт, кстати, занимал Андреева незадолго до создания «Жертвы» — в рассказе «Герман и Марта» (1914), где дети тоже строят своё счастье на несчастье родителей, что также приводит к самоубийству матери.

Таким образом, отвечая на поставленный в начале статьи вопрос, чем же примечательна «Жертва», сделаем вывод о том, что это произведение, отражающее и мировоззренческие, и эстетические принципы Андреева в поздний период его творчества. Пародируя — до крайних пределов — жанр «рождественского» рассказа, писатель видит в людях лишь мошенничество, расчёт, ненависть, зло, бездуховность и лицемерие и словно готовит мир к приходу вочеловечившегося Сатаны.

Литература

1. Андреев, Л. День Рождества. Жертва // Русская воля. 1916. № 11. 25 декабря. С. 5, 6—7.

2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М. : Художественная литература, 1996. 719 с.

3. Андреев, Л. Н. S.O.S.: Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Ст. и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. и со вступ. ст. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб. : Atheneum-Феникс, 1994. 598 с.

4. Душечкина, Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. 256 с.

5. Кен, Л., Рогов, Л. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб. : КОСТА, 2010. 428 с.

6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М. : Интелвак, 2001. 1600 стб.

7. Старыгина, Н. Н. Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2 : Художественные и научные категории. Петрозаводск : Изд-во ПГУ, 1992. С. 113—127.

8. Шишкина, Л. И. Леонид Андреев и «Русская воля» // Вестник Сыктывкарского университета. Сер. гуманитарных наук. 2019. № 1. С. 110—124.

9. Шишкина, Л. И. Леонид Андреев и «Русская воля». Ч. 2 // Вестник Сыктывкарского университета. Сер. гуманитарных наук. 2019. № 3. С. 43—67.

~

УДК 821.161.1

Галкина (Печенкина) Александра Олеговна
Кандидат филологических наук,
консультант Департамента правового обеспечения
Правительства Российской Федерации;
Российская Федерация, Москва, e-mail: nilanova@yandex.ru

«СБЛИЖЕНИЕ С КОСМОСОМ» В ПЬЕСЕ Л. АНДРЕЕВА «ОКЕАН»

В статье анализируется нехарактерное для «субстанциального театра» Л. Н. Андреева разрешение конфликта в лирической пьесе «Океан», которое, однако, стало отражением специфических представлений драматурга о мистических основах мироздания.

Ключевые слова: *Океан, Андреев, субстанциальный театр, хаотический, демонический, «вечное правосудие», преступление.*

Alexandra O. Galkina (Pechenkina)
PhD in Philological sciences,
consultant of the Legal Department
of the Government of the Russian Federation;
Russian Federation, Moscow

"CONFLUENCE WITH THE COSMOS" IN THE PLAY "OCEAN" BY LEONID ANDREEV

The article analyzes Leonid Andreev's lyrical play "Ocean" with regard to conflict resolution method, which is not typical for L. N. Andreev's "substance theatre", but which became a reflection of the playwright's specific ideas about the mystical foundations of the universe.

Key words: *Ocean, Andreev, substance theatre, chaotic, demonic, "eternal justice", crime.*

Для цитирования:
Галкина (Печенкина), А. О. «Сближение с космосом» в пьесе Л. Андреева «Океан» // Гуманитарная парадигма. 2021. № 1 (16). С. 36–44.

Племянник Леонида Андреева Л. А. Андреев-Алексеевский в 1962 году писал коллекционеру и исследователю творческой биографии писателя Л. Н. Афонину: «Как раньше, так и теперь, стою в убеждении, что главный камень его [Андреева] творчества (который отброшен за ненадобностью) — мистический опыт Человека. <…> Человек, чувствующий сердцем, не может пройти мимо стремления обосновать разумом необходимую связь с миром иным…» [1]. На этих путях разумного осмысления мистического опыта и вёл

свои поиски драматург — «чувствующий сердцем». Но занимал здесь вполне определённую позицию: «Я много думаю о жизни и о смерти и чувствую в них глубокую тайну, — писал Л. Андреев, – но отношение моё к этой тайне как к опущенной занавеси: хочется приподнять её, а никак не залезть по ту сторону, в темноту, и там чревовещательствовать» [5, с. 179]. Такие способы постижения незримых начал наглядно представлены в драматургическом наследии писателя: об этом его «Жизнь Человека», «Анатэма», «Чёрные маски», «Реквием»[1]. Откровение и мистическое переживание были недоступны драматургу, собственные ощущения казались недостаточно ясными, чтобы пытаться выразить их непосредственно, потому он стремился к облачению своих прозрений в рациональные образы, сознавая при этом их ограниченность.

В этом же ряду субстанциальных опытов и мистических откровений стоит глубоко лирическая пьеса Леонида Андреева «Океан», в которой впервые в творчестве драматурга происходит столь тесное сближение с иррациональной, трансцендентной по отношению к человеку силой.

Задумывался «Океан» как продолжение философского осмысления мира в «Анатэме», новая пьеса также посвящалась «вопросу о путях к бессмертию для человека», но, отмечает автор, если в более раннем произведении «вопрос решается любовью», то «в „Океане“ — сближением с космосом» [11, с. 5]. Космическую тему акцентирует драматург и в письме к своему финскому коллеге Арвиду Ярнефельту: «Газеты, по обыкновению, не совсем верно передают содержание. Темой трагедии является не любовь, а космос; история человека, который вышел из океана и чуть не погиб на берегу» [7, с. 89].

В начале прошлого века в русской литературе нашло отражение восточное понятие «Тао» — первооснова всего, недр бытия: «Бездна-Праматерь, она же родит и поглощает и, поглощая, снова родит всё сущее в мире, а иначе сказать — тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее» [4, с. 222]. Часто Тао описывалось подобным океану, а взаимоотношения «океана» и «землян» выражены в одном из афоризмов таосского учения: «С лягушкой, живущей в колодце, нельзя говорить об Океане». Едва ли Андреев был знаком с восточным учением, однако его океан наделён именно такими архетипичными чертами: океан в пьесе — жизнь вечная за гранью земной: она и пугает людей, собирая свои жертвы, и кормит

[1] В диссертационном исследовании автора настоящей статьи пьесы «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Чёрные маски», «Океан», «Реквием» отнесены к субстанциальному театру, в основе дифференциации которого лежит специфический конфликт, отражающий взаимоотношения человека с наиболее сложной категорией андреевской онтологии — с абсолютом, или субстанцией, трансцендентной по отношению к человеческому сознанию [Печенкина, А. О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и её отражение в модификациях драматического конфликта: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Печенкина Александра Олеговна. М., 2010. 247 с.].

их, порождая суеверия и религию земных богов. Берег противопоставлен Океану как жизнь земная, временная, она подобна сну, от которого просыпаются в вечную жизнь.

Но своему космосу, воплощённому в образе Океана, Андреев сообщает демонические и хаотические свойства. Его источник вечной жизни не исполнен райскими кущами. Грядущая за смертью пропасть всегда внушала человеку страх. Потому и бесконечный Океан, его «свободный и таинственный простор», внушает берегу, у которого «нет перспективы», «беспокойство вечной неизвестности» [2, Т. 4, с. 331]. Он есть истина, непостигаемая человеческим разумом. Этот агностический момент характерен для субстанциального театра Андреева. Океан выступает как неконтролируемая, неизведанная, враждебная человеку стихия.

В отличие от разрушительного хаоса «Чёрных масок», рождённого попыткой рационального постижения сущности мира, хаотичность Океана в рассматриваемой пьесе заключает в себе созидательный потенциал. Те же признаки хаотической природы обнаруживаются и в образе Иуды Искариота, свободно-творческое сознание которого противопоставлено в повести косному мышлению учеников Христа. Как первооснова Океан в пьесе обладает свойствами античного хаоса, из которого рождалась жизнь: неслучайно в авторской ремарке береговые люди были названы «детьми глубоких вод, неистовых шквалов, океанской тишины, священной, как церковная служба» [2, Т. 4, с. 357]. Океан — первобытное состояние мира, первопричина всех вещей, бездна, заполненная тьмой и туманом, из которой родилась земля. Обитателям берега он несёт жизнь как кормилец. Океан превращается здесь в некий символ, формы и образ которого непредставимы и непостижимы: глядя «в эту страшную тёмную даль», человек задается вопросом: «Что движется там? Что покоится и ждёт, безмолвствует и кричит, и поёт, и жалуется своими голосами? О чём эти голоса, которые тревожат меня и наполняют душу мою призраками печали и ни о чем не говорят?» [2, Т. 4, с. 375]. Эта бездна есть начало и конец мира, лежащего в темноте. В глубинах его предопределены судьбы мира: безмолвно разрушающийся на протяжении первой картины город, возведённый небом и Океаном, — предзнаменование грядущего разрушения берега в седьмой картине.

Стихийность и непостижимость Океана в восприятии береговых приобретает демонические коннотации: «Он думает, что он тоже орган и музыка Богу, это он — ...солёный плевок Сатаны» [2, Т. 4, с. 337]. Океан свободен от плена земных богов: в отличие от рек, ручьев и даже болот, Океан «не окрещён» «крестом Господним», а значит, как видится «землянам» неуправляем, не подчинён человеческой воле.

В представлении драматурга структура мира, находящегося за гранью человеческого видения, усложнялась за счёт скрещения «божественной» плоскости с не менее разумной и справедливой «дьявольской». И если бог в сознании драматурга занимал область непостижимого, то дьявол становился связующим звеном: отпав от общемирового разума, он приблизился к природе человека. Отсюда у Андреева мотив вочеловечения дьявола («Анатэма», «Дневник Сатаны»). В художественном мире Андреева дьявол, принявший образ человека, стремится постичь логику высшего разума. Фиаско, которое он терпит, связано с ограниченными возможностями познания, но это только утверждает наличие подобного разума. Наблюдается и другая тенденция: взирающий на дела людские дьявол ужасается их абсурдности и низости, становясь в этом человечнее человека. Отсюда определённая симпатия автора к однозначности «дьявольского» закона, противопоставленного многозначной правде человека. Здесь же очевидно и тяготение автора к извечному, стихийному, демоническому началу, вместилищу истину, сочувствие к своему герою-демону, пытающемуся проникнуться человеческой правдой и обманутому в своём стремлении. Особое отношение драматурга к стихии сообщает ей лиризм, пожизненная любовь к морю — мистическую наполненность: «…Как для верующего слово „Бог“, вероятно, чертится какими-нибудь особенными знаками, так для меня особенно писалось и особенно звучало слово „МОРЕ“» [3, с. 57].

Единый извечный закон стихии противопоставлен многоликой и изменчивой правде берега. Последняя в пьесе зиждется на трёх китах: человеческих страстях («порешили по совести нашей, какая у нас есть: денежки взять» [2, Т. 4, с. 392]); человеческой любви («Десять ли только заповедей у Бога? Нет, есть ещё одна: я люблю тебя, Хаггарт» [2, Т. 4, с. 390]); человеческой жалости («Зачем же ты дал такое сердце, которое может жалеть убитого и убийцу» [2, Т. 4, с. 398]). Изменчивость и иллюзорность земной правды раскрывается в сцене суда над убившим Филиппа Хаггартом. В результате такого судилища, где люди берега «кривляются как обезьяны» и вытворяют «фокусы» с правдой [2, Т. 4, с. 388], а Мариет принимает образ змеи с раздвоенным языком, Хаггарт, совершивший бессмысленное с точки зрения земного человека убийство, оказывается оправдан всеми тремя «законами» человеческими. Зыбкость земной правды подчёркнута в этой картине нагнетанием тумана и неоднократным выражением желания отойти ко сну: «туман-то идёт», «пора бы спать», «спать надо» [2, Т. 4, с. 390]. С мотивами сновидения, тумана, плена сопряжено и всё пребывание Хаггарта на земле: «Может быть, что всё это сон» [Там же, с. 365]. Земная жизнь как сон подчёркнута в восприятии не только главного героя, но и рыбаков: «Всю жизнь

я вижу, как мимо нас идут куда-то большие корабли… и я сплю, а они всё идут, идут» [Там же, с. 366]. Несмотря на возникшие береговые связи: жена Мариет, ребёнок, жизнь, наполненная солнцем и общим делом, и люди, которые вроде так похожи на него, — Хаггарт ощущает эту жизнь как страшный сон. Его береговое существование печально («Моя жизнь так печальна, что в самой этой чёрной глубине ты не нашёл бы образа, подобного ей» [Там же, с. 375]) и исполнено забвения, отсюда желание испытать боль, чтобы пробудиться.

Таким образом, демоническое начало не явлено в пьесе как однозначное зло, это лишь одна из координат авторского мироздания. Истинное зло пребывает за гранью обеих плоскостей: заглядывая туда, драматург видел пустоту и небытие. Именно их воплощением стал Тюха из пьесы «Савва», отрицающий и бога, и дьявола; эмблемами пустоты выступают Чёрные маски, поглощающие и свет, и тьму; погружённым в небытие призраком видится «подобие маленького театра» в «Реквиеме». Океан же, как противоположность жизни земной, не есть небытие. Напротив, он пробуждение к вечной жизни, возвращение к конечной истине, не познаваемой разумом, но «чувствуемой сердцем».

Образ Хаггарта, наряду с образом океана, несёт в себе наибольшую смысловую нагрузку, и автор щепетильно прорисовывал каждую его деталь: «Особенно тщательно выправляю я Хаггарта, его своеобразную речь, его манеры. Тут имеет огромную важность всё: встал ли он, сел, каждое движение медью должно быть спаяно с его душой, характером. И в этом смысле он, как кажется, получается совершенно цельным» [10]. Эта цельность прослеживается в образе, который сам драматург охарактеризовал как «некое неорганизованное космическое начало» [9, с. 197].

Исследователи же этой пьесы часто делают акцент на том, что именно в сознании главного героя происходит столкновение Океана и берега: «Душа Хаггарта раздвоена: разум и стихия, „берег“ и „океан“ сталкиваются в душе человека» [12, с. 191]. Образ этот, безусловно, психологичен: колебания особенно ощутимы во 2-й и 3-й картинах. Однако говорить о каком-либо глубинном расколе сознания между берегом и Океаном, характерном для «психизма», не приходится. Столкновение двух стихий в пьесе происходит на метафизическом, а не психологическом уровне. Хаггарт выступает здесь не как человек, колеблющийся между берегом и Океаном, а как неотъемлемая часть последнего, отличная по своей природе от людей. Он соприроден Океану: «Когда они думали об океане, они думали о тебе» [2, Т. 4, с. 348]. Эта родственная связь никогда не разрывалась, даже когда герой обосновался на берегу: «Он умеет смотреть в воду. Он предсказывает бурю так, как будто он сам делает бурю» [2, Т. 4, с. 368].

Роднит Хаггарта с Океаном и дьявольская природа. Суеверный страх людей перед стихией переносится и на Хаггарта, пришедшего «оттуда»: таинственность его появления на берегу, пребывание в «проклятом замке», сопоставление огня, зажженного незнакомцами, с тем, что в «аду перед Сатаной», в противоположность тому, что в свечах «перед Господом» [2, Т. 4, с. 335] — все это ассоциирует пришлого «морского офицера» с дьяволом или его помощником («Если это не сам дьявол, то наверно один из помощников его» [2, Т.4, с. 335]). У Хаггарта «много имён» [2, Т. 4, с. 338], но настоящее имя на берегу неизвестно (оно не сообщается и читателю/зрителю). Как и Океан, Хаггарт не крещён. Как демону ему присущи знание и неприкаянность: «недаром шатается по земле и знает оба её конца» [2, Т. 4, с. 338]. Как Океан непредсказуем, необъясним, так случайность определяет принцип действий и Хаггарта: «Что цель? Только глупцы нуждаются в цели, а дьявол, зажмурившись, бросает камни — так веселее мудрая игра...» [2, Т. 4, с. 398]. Пришествие Хаггарта на землю из ниоткуда, земная печальная жизнь-сон среди беззаконных людей с их ложной правдой и возвращение в Океан к Господину (к отцу), который любит его [2, Т. 4, с. 376], сострадает ему («твоей печали отвечает моя печаль» [2, Т. 4, с. 375]) и призывает его, — всё это парадоксально ассоциирует образ Хаггарта с Христом. Так же принимает на себя андреевский герой печаль мира: «Где же будет конец печали моей...? Там, где конец мира? А где конец мира?» [2, Т. 4, с. 392]. Это не личная печаль, порождённая земной мукой, это «мировая скорбь», разделенная с Отцом-Океаном.

Переход за грань между земной жизнью и вечной (то есть смерть) не является для Хаггарта бесповоротным, односторонним. Загадочно появление Хаггарта на берегу, загадочен его призрачный корабль, который материализуется по воле капитана, непосредственное общение с неизвестным Господином, многоликость и изменчивость лица и имён Хаггарта — всё это указывает на ирреальность его природы, его тождественность Океану. Сильное авторское начало в этой пьесе возводит Океан в Абсолют, наделяет его атрибутами вселенского разума, а Хаггарта — осколком последнего. Колебания героя временны, выражены мотивами сна или наваждения, и разрешаются уступкой в пользу истинной его природы, постулируемой как пробуждение, возвращение к истинной жизни. Пьеса начинается «с берега» (1-я картина отражает береговую жизнь рыбацкого посёлка), заканчивается не просто возвращением Хаггарта в Океан, в свою стихию, но и развенчанием правды берега и уничтожением его. Судилище над Хаггартом, завершившееся торжеством не справедливости, а мамоны, в действительности, становится судом дьявола над человеком, его законами, его правдой, его страстями и

богами. Здесь совершается шопенгауэровское «вечное правосудие», которое царит в мире, «правит не государством, а Вселенной, не зависит от человеческих учреждений, недоступно случайности и заблуждению, не знает слабости, колебаний и ошибок, — непогрешимое, незыблемое, непорочное» [13, с. 566]. Подмена «вечного правосудия» судом человеческим, где закон создан пресыщенным, ограниченным человеческим сознанием, имеет катастрофические последствия. Эта коренная деформация, подмена понятий и представлений приводит к вопиющим заблуждениям и ошибкам человечества. Апофеоз такого искажения явлен Андреевым в мнящем себя «вечным небесным правосудием» суде «сытых» над «голодными» (пьеса «Царь Голод»): «Мы озарили землю светом человеческого разума и великой, святой правды. Ни на одну минуту не забывая, что основа жизни — справедливость, мы в своё время распяли Иисуса и с тех пор и до сего дня не перестаем украшать Голгофу новыми крестами» [2, Т. 3, с. 274]. Таким образом, герою сообщается космическая миссия, в результате которой утверждается вместо изменчивой правды человеческой торжество вселенской справедливости, логика которой недоступна смертным.

В убийстве Филиппа Хаггартом много неясного и фатального. Нелогичность поступков «океанического» героя стала камнем преткновения для современной Андрееву критики. Используя для анализа известные им парадигмы, то объясняя поступки героев романтическими порывами, то занимаясь дешифровкой сплошных символов, рецензенты не могли воспринять в новом произведении, например, экзистенциальные тенденции, осмысленные философией и литературой лишь десятилетия спустя. Игнорируя «ненужные сцены», критика оказывается бессильной объяснить «логику» трагедии в целом: «Теза о лжи земли и правде океана, — комментирует один из рецензентов, — наивная тема, никого не убеждающая и стоящая, с точки зрения самой примитивной логики, очень немногого. И автор непроходимо путается в этой тезе. Почему правда океана требует убийства из ревности, ни на чем не основанной? Почему правда океана позволяет лукавое предательство и неисполнение слова? Почему правда океана разрешает убивать беззащитного старика, отнимая у него золотые гроши? Почему правда океана дарует жизнь сорвавшемуся с веревки и убивает человека, который, жалко и по-детски любя людей, стремится хоть немного скрасить и облегчить их каторжную жизнь? <…> Все поступки Хаггарта лишены всякой последовательности и логики» [8, с. 2].

Отсутствие мотива убийства вызывает недоумение и у береговых, все возможные человеческие импульсы Хаггартом отвергнуты: «Может быть, ты уже раскаиваешься, Хаггарт?… Может быть, ты хлебнул лишнего?… А может

быть, на тебя что-нибудь нашло?» — «Нет» [2, Т. 4, с. 386]. Убедительно наблюдение А. В. Татаринова, находящего общее в немотивированных убийствах между Хаггартом и экзистенциальным героем А. Камю Мерсо: «Два убийства — следствие воздействия стихий: „солнечное“ убийство араба в романе Камю и „океаническое“ убийство Филиппа показывают, как обретение экзистенциальной свободы обеспечивает связь с языческим космосом» [12, с. 192]. Убийство Филиппа — способ очнуться от земного забвения, сна с его человеческими искусственными догмами и моралью. Герой-демон исторг жизнь, которая принадлежит только самому Филиппу и богу — и причастил Океану, обратив тело молодого человека лицом к морю.

Но следуя логике автора, мы придём к парадоксальному заключению: в этом убийстве происходит «торжественное примирение человека с Богом» [2, Т. 4, с. 379]. Очевидно, «действие» Океана — постоянное преступление «истины» земного бога. Этому преступлению драматург сообщает особую значимость: в убийстве Филиппа Хаггартом явлено истинное лицо морского дьявола. Хаггарт — убийца: он убивал на море, убивает и на берегу, в краткий период, когда не делает этого, остро ощущает, что его «нож затупился» [2, Т. 4, с. 369]. Но убивая, герой-демон ничего не преступает, а, напротив, предаётся своему естеству, своей природе. Будучи порождением Океана, Хаггарт — грань между земной жизнью-сном и вечной жизнью-Океаном: герой не несет смерть — он сам есть смерть, автор будто уполномочивает пришедшего из вечной жизни на его деяния.

С праотцом-космосом связывают Хаггарта, совершившего убийство, звуки органа. Совсем иное слышит он теперь в них у стен старой церкви: эта музыка «говорит о самом важном», «хватает за душу». Именно в этот момент «примирения», переживаемого героем, Андреев вкладывает своё личное впечатление, полученное в морском путешествии в Европу в начале августа 1909 года: «В сумерки мы проходили около одного красивейшего, древнего, готического собора, и там за тёмными, стрельчатыми окнами, кто-то играл на органе. Один, в тёмной церкви. <…> И тот, который был один в тёмной церкви, играл так хорошо, и звуки были так строги, религиозно-значительны, и как-то по-человечески мягки, печальны, просили о чём-то, может быть <,> жаловались, может быть <,> мечтали. Мы долго слушали, и потом уже не хотелось смеяться» [6, с. 224].

Конфликт в пьесе, как и характерно для «субстанциального» театра, неразрешим. В столкновении двух начал — земного-человеческого и надмирного-субстанциального — драматург лишь стремится раскрыть ощущаемое за гранью. А оно — в абсолютном противоположении жизни земной и вечной, что обусловлено своеобразными «религиозными» взглядами

драматурга: «Берег всегда против воды» [2, Т. 4, с. 365]. Разрыв между мнимым-земным и извечным космосом непреодолим как разрыв между жизнью и смертью. Однако в пьесе «Океан» запредельное выступает как авторская ценностная категория: тяготение драматурга к субстанциальному началу здесь очевидно. Быть может, в притяжении Андреева к морской стихии наступает, наконец, примирение драматурга с мировой волевой, негативное тяготение которой над человеком отражено в других пьесах «субстанциального» театра, а в лирической пьесе «Океан» происходит воссоединение с субстанциальным началом, космосом, но уже посредством не рационального постижения, а напротив — бессознательного импульса.

Литература

1. Андреев (Алексеевский), Л. А. Письма к Л. Н. Афонину. 1959–1973 // ОГЛМТ. Ф. 49, № 7586, ед. хр. 28.
2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. М. : Художественная литература, 1990–1996.
3. Андреев, Л. Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919) / М., СПб. : Феникс, 1994. 598 с.
4. Бунин, И. А. Сны Чанга // Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4 : Произведения, 1907–1924 / Вступ. ст. А. Черного, Л. Ростовского. М. : Московский рабочий, 1995. 525 с.
5. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М. : Наука, 1965. 630 с.
6. Кен Л., Рогов, Л. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: КОСТА, 2010. 428 с.
7. Леонид Андреев. Материалы и исследования : сборник / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наследие, 2000. 415 с.
8. Ожигов, А. Литературные мотивы: Трагедия Л. Андреева «Океан» // Современное слово. 1911. № 1140. 9 марта.
9. Письмо Андреева Л. Н. Дризену Н. В. 1910, ноября 12. Отрывок // Горьковские чтения. I. М.-Л.: АН СССР, 1940.
10. Письма Андреевой А. И. Ваммельсуу. [1910]. Сентябрь // РАЛ. MS.606/G.11.i**. Л. 4–5.
11. Спиро, С. У Леонида Андреева // Русское слово. 1909. № 222. 29 сентября.
12. Татаринов, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Л. Андреева (1898–1911 гг.): дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Татаринов Алексей Викторович. Уфа, 1996. 233 с.
13. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Мн., 2007. 848 с.

~

УДК 821.161.1 (Андреев)

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»;
Российская Федерация, Армянск, e-mail: gp_glavred@mail.ru

ИСКУССТВО ПРОВОКАЦИИ: К ВОПРОСУ О МЕЖТЕКСТОВЫХ СВЯЗЯХ ПОВЕСТЕЙ «МЫСЛЬ» И «МОИ ЗАПИСКИ» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ[1]

Статья посвящена выявлению особого характера претекстовости повести «Мысль» (текста-«донора») и посттекстовости «Моих записок» (текста-«реципиента») — произведений, в которых герои отягощены идеей, а в сюжете наличествует преступление «с подтекстом». Автор статьи утверждает, что горизонты авторского мышления здесь заданы провокационной стратегией, цель которой — преодоление автоматизма традиционных представлений. В целом определяющими специфику творчества Андреева, помимо провокативного модуса мышления писателя, обозначены аналитический импульс (расчёт на рефлективного читателя) и художнические структуры в максимальной близости к субъективно-личностным установкам художника. Анализ межтекстовых связей «Мысли» и «Моих записок» с опорой на данные аспекты творчества Андреева, по мнению автора статьи, способен дать представления о тех повествовательных и интерпретационных стратегиях исследуемых текстов, что в целом характеризуют искусство писателя как интеллектуальное, экспериментальное и провокативное.

Ключевые слова: *проза Леонида Андреева, повествовательные и интерпретационные стратегии, художественная провокация, остранение (остраннение), автоинтертекстутальность.*

Lyudmila N. Ikityan
PhD in Philological sciences,
chief editor of the magazine «Humanitarian paradigm»;
Russian Federation, Armyansk

[1] Впервые статья под заголовком «Генезис и эволюция художественной провокации : К вопросу о межтекстовых связях в творчестве Леонида Андреева («Мысль» и «Мои записки») была опубликована в издании Палацкого университета (Чехия, г. Оломоуц) Rossica olomucensia. Vol. LIV. 2015. Num 2. С. 35–54. Желание автора продолжить данное исследование побудило обнародовать этот материал в несколько изменённом виде.

THE ART OF PROVOCATION: ON THE QUESTION OF INTERTEXTUAL CONNECTIONS OF THE NOVELS “THOUGHT” AND “MY NOTES” BY LEONID ANDREEV. ARTICLE ONE

Abstract. *The article is devoted to identifying the special nature of the pretextual nature of the story “Thought” and the posttextual nature of “My Notes”, based on the features of narrative and interpretative strategies of works in which the characters are burdened with an idea, and there is a crime “with a subtext” in the plot. The author of the article claims that the horizons of the author's thinking are set here by a provocative strategy, the purpose of which is to overcome the automatism of traditional ideas. In general, the defining specifics of Andreev's work, in addition to the experimental and provocative mode of thinking of the writer, are the analytical impulse (counting on the reflective reader), artistic structures in maximum proximity to the subjective and personal attitudes of the artist. The analysis of the intertextual connections of “Thoughts” and “My Notes” based on these aspects of Andreev's work, according to the author of the article, is able to give ideas about the beginnings and ways of developing those author's strategies that, as intellectual, experimental and provocative.*

Key words: *Leonid Andreev’s prose, narrative and interpretive strategies, artistic provocation, ostranenie(ostrannenie), auto-intertextuality.*

Для цитирования:

Икитян, Л. Н. Искусство провокации: к вопросу о межтекстовых связях повестей «Мысль» и «Мои записки» Леонида Андреева. Статья первая // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 45–63.

Знатокам наследия Леонида Андреева пояснять сопоставление обозначенных в заглавии произведений вряд ли стоит. Их репрезентативность, с одной стороны, и «соположение» по ряду ключевых аспектов, с другой, — факт неоспоримый. В силу этого вновь выносить на обсуждение проблему общности и/или автоинтертекстуальности[2] повести «Мысль» (1902) и «Мои записки» (1908), на первый взгляд, излишне. Совсем иное, свидетельствовать о качестве претекстовости и посттекстовости этих произведений, проецировать характер их межтекстовых связей на горизонты авторского мышления и, шире, на фундаментальные проблемы андреевоведения. Именно в таком подходе заключается ценность данного исследования. Горизонты авторского мышления в этих повестях, на наш взгляд, задаёт такая повествовательная категория, как художественная провокация. Рассмотрение её внутренних «пружин» обеспечивает прочный

[2] Автоинтертекстуальность в творчестве Л. Андреева неоднократно отмечала И. И. Московкина, фиксируя этот факт на примере большого количества произведений писателя [17]. Однако развёрнутое исследование андреевского автоинтертекста ещё только предстоит, хотя уже и начато [14].

запас научно-исследовательской перспективы современного андреевоведения, а также способно дать «недостающие» концептуальным исследованиям представления о началах и путях тех авторских стратегий, что в целом характеризуют искусство Андреева как интеллектуальное, экспериментальное и провокативное.

Следует признать, что наука, давно установившая взаимосвязь «Мысли» и «Моих записок», всесторонними данными о связующих элементах этих произведений не располагает. Выявленные факты «преемства» повестей не выявляют в достаточной полноте специфики творческой работы писателя по переосмыслению им своего более раннего материала. Накопленные данные о частных сходствах и различиях повестей позволили вписать их в число «корпусных» произведений Андреева, в которых герои, отягощёны некой идеей (мыслью): «Рассказ о Сергее Петровиче», «Жизнь Василия Фивейского», «Савва», «Анатэма», «Сашка Жегулев», «Ипатов», «Дневник Сатаны», — но не исчерпали всей связи текста-«донора» и текста-«реципиента». Понимание же своеобычности «родства» исследуемых произведений, диалектики всех их касательств и уяснение в целом характера творческой «переплавки» событийной и образной системы повестей даёт возможность исключить интерпретационные оплошности в исследованиях последнего времени [например, 11], множимые именно в силу неверно осмысленных авторских акцентов.

Многое из того, что мы планируем засвидетельствовать в цикле статей о «Мысли» и «Моих записках», в наблюдениях учёных наличествует в качестве «фоновых» вкраплений. Реальное же значение этого материала остаётся неоценённым в силу неуловимых исследователями особенностей художественных стратегий произведений[3]. Например, скрытые смыслы художественного «ребуса»[4] «Мои записки» не только порождают разнородные толкования, но и позволяют их авторам «довольно убедительно аргументировать выдвинутые гипотезы и опровергать оппонентов» [17, с. 152]. Высокий же уровень мастерства создателя этой повести обусловлен не столько её гротесково-обобщающей и пародийной природой, сколько стратегиями Андреева-писателя как в плане содержания, так и в плане выражения.

---

[3] Неверно, на наш взгляд, говорить о слабой изученности повести «Мои записки» как результате недостаточного внимания к ней исследователей [см.: 11, с. 14]. Состоятельно говорить о несовершенстве научных критериев для постижения повести, и как следствие именно этого её недоизученности.

[4] См.: Измайлов А. Художественный ребус: (Новая повесть Л. Андреева «Мои записки») // Русское слово. 1908. № 246. 23 октября. В. Боцяновский также относит повесть к «очень сложным ребусам» (Леонид Андреев и мировая гармония // Библиотека «Театра и искусства». 1910. Т. X. 31 октября. С. 50).

Итак, в андреевоведении повесть «Мысль» традиционно признаётся текстом, «прецедентным» для «Моих записок», с той разницей, что в последних преступный индивидуализм героя осмыслен «в иронически парадоксальной форме» (В. И. Беззубов). Исследователями достаточно хорошо проанализированы общность тем, мотивов, форм повествования данных повестей, предпринятого в них художественного и психологического авторского анализа, также совпадение характеров главных героев, их социальной принадлежности и наклонностей к определённому типу поведения. Разделяя и аккумулируя эти наблюдения, мы всё же хотим сконцентрироваться на анализе авторской художественной логики в разработке психологии поступка героев, инспирированного особыми мыслепорождающими факторами (так называемого преступления «с подтекстом»). Также хотим обратить внимание на динамику «перерастания» «прототипа» (образа Керженцева) в качественно иной образ («дедушки») и своего рода «врастание» текста-«реципиента» в претекст.

Обоснование динамики писательской мысли даже на примере отдельно взятых текстов (в нашем случае «Мысли» и «Моих записок») потребовало от нас выхода на широкие пласты творческого мышления Леонида Андреева[5]. В качестве определяющих и наиболее характерных для автора нами выделены три пласта. В первую очередь, это *экспериментально-провокативный модус* творческого мышления мастера, сообщаемый им своим сочинениям с целью апробировать выдвинутый тезис-идею, выявить его жизнеспособность и степень его духовно-этической ценностности. Во-вторых, *аналитический импульс*, который автор «задаёт» произведениям с расчётом на читателя вдумчивого и нравственно рефлективного. Наконец, *концептуальный аспект* и *механизмы художественной «переделки» автоматериала*, которые следует рассматривать не только в соответствии творческой психологии художника, но в максимальной близости к субъективно-личностным установкам.

О специфике каждого из этих пластов вообще и их конкретной реализации в работе Андреева над повестями «Мысль» и «Мои записки» и пойдёт речь в статье.

В эстетике начала XX века универсально-диалектический смысл традиционных ценностей вступал в острейший конфликт с их спекулятивно-умозрительной природой. В общественном сознании того времени живейший

[5] Фактически, это то, что в силу своей чрезмерной широты остаётся за рамками концептуального анализа, положенного в основу большинства исследований «Мысли» и «Моих записок». Например, см.: 12, с. 333.

отклик находит сопряжение идеального мира с миром действительным, а в поисках ориентиров в шатком мире, утрачивающем константные измерения, действенным становится метод «апробации» универсалий. Возможность перепроверки «на практике» стала ключевым требованием к истине и для Андреева, а средством самоопределения человека писателем обозначены разнообразные формы его «неклассического» поведения, в частности, экспериментально-провокативные. Встраивание этих явлений в канву художественных текстов в качестве формо- и смыслообразующих факторов осуществлялось Андреевым как под влиянием литературной традиции[6], так и в силу личностных предпочтений: в жизни писателя экспериментика нередко проявлялась в отношениях с членами семьи и в кругу друзей. Из дневников, писем, свидетельств современников (например, воспоминаний М. Горького, Б. Зайцева, Н. Гариной) реконструируема социокультурная модель поведения Андреева-человека, неутомимого устроителя затей-розыгрышей с характером перепроверки-испытания. Осознание себя «экспериментатором» фиксируется и во многих фактах саморефлексии писателя [4, с. 63; 14, с. 239].

Судьбоносным для Андреева-писателя становится намерение проторить в литературе особый путь с целью разрушить «сплошной бессмысленный самообман» [154, с. 23], коей ему представлялась жизнь человека. Чтобы вскрыть «несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя» [Там же], Андрееву требовалась особая творческая стратегия для выражения взгляда скептика, которого не пугает перспектива сделать достойным смеха всё то, что есть у людей: «Мне хочется потешиться над человечеством, хочется вволю посмеяться над его глупостью, эгоизмом, над его легковерием» [Там же]. Ещё 20-летним не искушённым в писательстве юношей Андреев мечтал о создании книги, что смогла бы «подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную натуру» [Там же]. Шестью годами позже, Андреев (на тот момент носитель «умственного хаоса» из ницшевизма и социализма [5, с. 41]) мечтал о преобразующей силе: «Я бесконечно преклоняюсь перед силой — если бы я мог из области угрызений перейти *в область дела* (курсив — Л. И.), если бы я имел волю — я употребил бы её на развитие силы…» [Там же, с. 42]. Несмотря на то, что мечты о волевом сокрушении собственного бессилия в сознании юноши доминировали, в нём всё же чётко фиксировалась традиционная парадигма представлений о сущем: «<…> Ум, воспитанный в известных

[6] О влиянии Достоевского и «практики» его героев-идеологов на Андреева сказано неоднократно, а вот о живом отклике в сознании будущего писателя экспериментов героев Поля Бурже стоит отметить особо (см.: Козьменко, М. В. Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев (круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10, № 3).

традициях, автоматически отмечает: это белое, это чёрное, но сердце не чувствует ни радости, ни горя <...>» [Там же]. Индифферентизм по отношению к общепринятой системе ценностей требовал восполнения. Собственно поэтому студент Андреев пускался в рассуждения о возможности иного порядка вещей, а именно — поведения на грани дозволенного: недопустимого в обычной жизни, но возможного в процессе художественной реконструкции жизни: «Хотя мой ум и автоматически, но в то же время и так упорно, повторяет своё „чёрное“, „белое“, что *если бы* в жизни я удалился, *пошёл наперекор этим определениям*, то сам себя со свету сжил бы. Я могу ещё „подло“ бездействовать, но подло действовать — *увы!* не в состоянии (курсив наш — Л. И.)» [Там же, с. 44]. Позднее, соотнося свою деятельность с активным революционным подвижничеством времени, своё творческое credo писатель определял так: «По натуре я... не люблю шума, драки, толпы и теряюсь в них..., вообще *в действие* не гожусь ни к чему. С другой стороны, люблю в тишине думать, и *в области мысли моей* задачи мои, как они мне представляются, революционные (курсив наш — Л. И.)» [16, с. 128]. Так, в проблемном поле жизненного дискурса будущего писателя складывается особая мыслетворческая «область дела», в границах которой формируется принцип воссоздания действительности такой, какой она предстаёт в «революционном» сознании Андреева.

Неудивительно, что своим героям автор сообщает тот же импульс: их действия направлены на преодоление автоматизма традиционных представлений о чёрном и белом. Их поведение изобилуют причудливыми траекториями «дискредитированных мировоззрений» (К. Исупов). Это и симуляция безумия («Мысль», «Из глубины веков»), фиглярство и гаерство («Гибель самозванца», «Оригинальный человек»), и затеи с подвохом (староста Копров в черновой редакции «Жизни Василия Фивейского», «Иуда Искариот»), и спекуляция идеями (Аббат «Океан»), подстрекательство («Мои записки», Колесников «Сашка Жегулев», «Любовь к ближнему»), вредные чудачества и «штуки» («Нет прощения», «Сын человеческий»), «бесовское» искушение («Анатэма», «Царь Голод», «Дневник Сатаны») и др. — в общем, «фокусы» (по выражению Керженцева) и «коме́дийки» (в дефиниции «дедушки»). В целом испытание духовных констант на их соответствие правде жизни становится важной сюжетно-содержательной составляющей многих произведений Андреева, в числе которых не последнее место занимают «Мысль» и «Мои записки». Поступки героев-апробаторов, что на уровне сюжета реализуются в ситуациях-пробах, опытах-доказательствах, многоходовых комбинациях, вывертах-чудачествах и пр., определяются двумя

ключевыми факторами: целеполаганием «опытной» практики и психотипом[7] её устроителей. Действия персонажей анализируемых нами произведений следует квалифицировать как интеллектуальный эксперимент, а фигуры главных героев — не просто как «идейных» преступников, а целенаправленных тестеров генерируемой ими идеи. В случае эксперимента Керженцева, «идеалиста наизнанку»[8], цель заключается в жажде «перелицовки» жизни, вызванной дьявольской обидой человека с завышенным самомнением. Это канонический ницшевский «сверхчеловек», однако не только во множестве всех «против» этого типа, но и тех немногих «за»[9], коими инспирированы реакции Ницше на мир в условиях «переоценки ценностей» [см.: 6]. Иным видится случай «дедушки», автора «Записок»: его эксперимент принимает форму вредоносной игры-издёвки над обывателями. Верно почувствовав общественную апатию первых постреволюционных лет (1905 г.), герой, внутренне оставаясь к ней невосприимчивым, умело использовал вредоносные настроения в своей глумливой забаве. С этих позиций многоходовка Керженцева выглядит сущей безделкой в сравнении с полновесной «теорией заговора» «дедушки» длиной в жизнь.

Так эксперимент, вызрев в рамках личных убеждений Андреева в необходимости воплощения мысли в решительное дело, в творчестве писателя преобразуется в эксперимент-провокацию. В плоскости сюжетных построений художественная провокация выявляется смысловым ядром апробативных интенций героев, а на уровне художественной коммуникации определяет качество «диалога» автора с читателем. В повести «Мысль» оба эти уровня провокации представлены весьма зримо. Здесь для активизации читательского восприятия автор использует такой приём, как *вуалирование*, то есть «затемнение» истинных черт персонажа, сокрытие представлений о нём в подтекстах (это план содержания), что требует читательских усилий по их «раскодированию» (коммуникативный уровень). Вуалирование как своеобразный сигнал-message взывает к заполнению смысловых лакун. Этот приём составляет интерпретационный код, который в «Мысли» к тому же

---

[7] Понятия «(сверх)индивидуалист» при всей его точности здесь явно недостаточно. Герой-индивидуалист в искусстве рубежа XIX–XX веков одно из ключевых явлений, поэтому эта дефиниция носит скорее констатирующий, нежели конкретизирующий характер.

[8] См.: Ф. С. Идеалисты высот и идеалисты бездны // Северный край. 1902. № 206, 207. 6 и 8 августа.

[9] «Учёные показали, что тип русского ницшеанца, представленный в образе Керженцева, сформировался в процессе отчуждения неординарной, сильной, честной личности от лживой, лицемерной, мелкоэгоистической буржуазной цивилизации» [11, с. 94]. «В устах Керженцева возвышенно и строго звучат его гимны мысли и человеку <…>. С сочувствием воспринимаешь его антимещанские выступления, в которых он доходит до идеи вселенского бунта» [12, с. 344].

удвоен: с одной стороны, притворное помешательство героя a la Гамлет требует ответа на вопрос о мотивации и целеполагании его преступления (Ревность? Зависть? Злость? «Опыт» в духе Раскольникова?), с другой, понуждает читателя задаваться вопросом о реальности сумасшествия Керженцева, его вменяемости или невменяемости. Качество же ответа на этот вопрос неизбежно раскалывает читающую аудиторию на тех, кто сочувствует горю человека, обманутого мыслью, и тех, кто категоричен в осуждении его как изощрённого убийцы. Авторская позиция, апелляция к которой должна бы пролить свет на истинный облик героя, заключается в явном игнорировании автором дилеммы Керженцева [2, с. 620]. И это ещё один провокационный по отношению к читателю приём писателя — *умолчание*. Намеренный уход автора от конкретики и детализации позволяет изображать диалектически сложные явления[10], избегая при этом однозначных их оценок. По функции приём умолчания выявляется «ловушкой» для читателя, субъективные критерии добродетели и порока которого становятся объектом авторской провокации. При этом «шкалой измерения» для автора является система ценностей, далеко не всегда сходная с моральной аксиологией героев. Так, парадоксальное учение автора «Записок» о красоте и целесообразности тюрьмы у здравомыслящего человека должно вызывать недоумение: причём как смысло-содержательное наполнение учения, так и чеканный «логизм», с которым его создатель перелицовывает сомнительные посылы в истину. И даже если концептуально учение «дедушки» походит на план идеального переустройства общества, то активизированное в момент знакомства с текстом читательское критическое сознание должно выдать сомнение.

В ситуации недоговорённости, когда ключевой фактор в пояснении того или иного явления автором сознательно замалчивается, реципиенту текста ничего не остаётся, как опираться на личный культурно-нравственный ресурс. В интерпретации повести «Мои записки» этот ресурс стержневой, так как

[10] Интересное наблюдение, сопряжённое с приёмом умолчания у Андреева, приводит М. Волошин: «При чтении „Елеазара” неотступно является один вопрос, который… заслоняет собою весь остальной смысл повести: „Кто же тот, кто воскресил Елеазара? Кто Он, кто решился устроить такое дьявольское издевательство над человеческой душой?”. Внутреннее чувство отказывалось назвать имя Христа, которое, ни разу не произнесённое автором, этим самым настоятельно возвращалось на уста и требовало быть произнесённым. Это умолчание имени воскресителя придавало особую значительность всем описанным психологическим явлениям. Теперь, после того как Леонид Андреев разоблачил в „Жизни Человека” всю основную механику жизни, совершенно ясно, что воскресил Елеазара из мёртвых Он — Некто в сером. Он задул свечу, а потом, когда Елеазар успел сгнить, снова зажёг её. Он — Некто в сером посвятил Елеазара в свои тайны, т. е. снял с его глаз „ограниченность зрения”, с его мысли „ограниченность знания”…» (Волошин, М. Некто в сером // Волошин М. Лики творчества / Сост. Л. А. Иезуитова. Л.: Наука, 1988. С. 453–454).

приём умолчания в ней — ведущий повествовательный принцип. В зависимости от понимания или непонимания той игры, на которую Андреев провоцирует читателя, рождаются взаимоисключающие толкования повести. До сих пор в исследованиях не преодолена полярность в оценке главного героя «Записок». Одни видят в нём невинную жертву, вынужденную подчиниться роковому стечению обстоятельств и, осмыслив свободу в целом как иллюзию, прятаться от жизни в сознательном самозаточении. Другие распознают ловкого манипулятора, извлекающего позитивный ресурс из безотрадного положения пожизненно заключённого. Относительно такого расклада различными могут быть и литературные параллели. Если «дедушку» оценивать как человека, ложно осуждённого, то бесспорен интертекст Достоевского о невинно страдающий за чужое злодеяние[11]; если же — как изворотливого преступника, то контрапунктом проходят произведения, где теме злодейства-обмана сопутствует мотив духовной близорукости тех, кто, идя на поводу у мошенника, «сам обманываться рад» (например, Лукиана «О кончине Перегрина», Мольера «Тартюф», «Дон Жуан»).

Отличает произведения Андреева с приёмом умолчания наличие у их героев «затекстовой» биографии. Сокрыты от читателя, как правило, обстоятельства, свидетельствующие о попрании героями морали (нередко в связке с нарушением ими уголовного закона). Так, к «тёмному прошлому», можно отнести «респектабельную» жизнь Тота, преступное минувшее разбойника Хаггарта и «палача с белыми руками» Магнуса, «революционерство» Саввы, Колесникова и, весьма вероятно, автора «Записок»[12]. Но, несмотря на то, что многое в образе жизни и обстоятельствах существования героев «туманно» (а по сути, провокативно замалчиваемо автором), оно всё же чётко различимо в подтекстах. Так, утаиваемая героем (и непроясняемая автором) «затекстовая» биография «дедушки» как ключевой способ художественного изображения этого персонажа существенно отличен от способа презентации фигуры Керженцева. В образе последнего явственна *ретроспектива*. В его воспоминаниях аккумулированы сведения о склонностях, о вызревании у него мыслительного своеволия и прогрессии опытно-провокативного механизма его претворения в жизнь. В тройной ситуации интеллектуального поединка Керженцева с обществом этот

[11] «Сама ситуация „виновности-невиновности“, моделируемая в повести, восходит к жизненным и фабульным коллизиям русской истории – начиная от романов Достоевского и кончая русскими революционерами» [3, с. 678], – резюмирует мысли Л. А. Иезуитовой в своих комментариях к повести Г. Н. Боева.

[12] На соотносимость героя «Моих записок» с образами революционеров XIX – начала XX вв., по мнению Л. А. Иезуитовой, указывают два факта: его возраст на момент ареста и страсть к математике [13, с. 319–326].

механизм сначала отлаживается в игре с доверием товарищей-гимназистов, друзей из ближнего круга. Затем совершенствуется в попытке расширения «границ» своих возможностей в отношениях с отцом. Наконец, фиксируется во всей полноте в эксперименте над презираемым обществом, где Савелов выступает «подопытным кроликом», убийство становится средством достижения цели, ситуация безнаказанности предполагается как результат, а целью видится доказательство «сверхсилы» героя. Понятен и объект «посягательств» Керженцева в каждой из его проб. Первый поступок наносит обиду человеку как «образу и подобию»; второй — попирает общие законы морали (уважения и почитания); третий — закон уголовный, но в целом должен свести на нет все этические установления, разорвать духовные скрепы, утверждая особый статус сверхчеловека и его особые права.

Конечно, ретроспектива жизни доктора Керженцева — полотно мозаичное в основном из ярких вспышек воспоминаний. Однако и в таком виде она даёт вполне точные представления о психотипе героя. Жизнь же «дедушки» до его ареста почти не представлена ни в достоверных фактах биографии, ни в факторах становления его личности. Как результат, в тексте лишь констатировано преступление без объяснения его причин и мотивов. Доступные же читателю сведения о юном возрасте[13] осуждённого героя, учёной степени доктора математики, его влюблённости мало что поясняют. Даже наоборот, благополучная жизнь молодого человека скорее диссонирует с его причастностью к расправе над членами своей семьи. Тревожно звучат разве что авторские замечания о характере «крайней неустойчивости, печальной и резкой дисгармоничности» юноши [3, с. 114], но этого явно недостаточно для обвинений. Здесь невольно задаваться вопросами о герое: «Кто же он? Исключительно сильная натура, сознательно ставшая по ту сторону добра и зла?.. Человек-зверь, жадный до крови, сам несчастная жертва тёмных инстинктов разрушения? Или, наконец, сумасшедший?» [3, с. 656][14].

---

[13] Возраст своего героя Андреев несколько раз изменял, всякий раз делая его, хоть и незначительно, но старше. В наброске будущей повести («Наша тюрьма», начало 1907 г.) герою 23 года. В черновом рукописном варианте «Моих записок» (август-сентябрь 1908 г.) ему «добавлен» год. В окончательной правке этого варианта определён возраст героя «революционный» (Л. А. Иезуитова) — 27 лет (см. 3, с. 407 и фото-вклейку рукописи) [13].

[14] Случай из практики Андреева, судебного репортёра, суд над Александром Каром, «который при неясных обстоятельствах и без видимых причин убил мать и двух сестёр» [3, с. 656]. «Ужасная обстановка преступления и бесчеловечная, чисто животная жестокость, проявленная Кара, невольно возбуждали сомнение относительно его умственных способностей. Ввиду этого защитник счел необходимым поднять вопрос о психической ненормальности подсудимого», — записал в своей книге известный в начала XX века публицист Н. В. Никитин (Азовец) (Преступный мир и его защитники: Уголовно-бытовые

Но если предшествовавшие преступлению «дедушки» события и его мотивы так и остаются в тайне, то многое во взглядах и поступках героя раскрывается в пору его пребывания в тюрьме. Всё, что с ним там происходит, говорит об изменениях его поведения, которое им выдаётся за откровение, а нам представляется провокацией. Вначале некогда пылкий юноша прилежно одолевает свою страстность. Затем создаёт новую «религию», измышляя её символы («железную решётку») и атрибуты-фетиши (вроде окошка в двери камеры). Маскирует свои идеи под смиренно-непротивленный образ жизни и продумывает шаги по внедрению их в сознание доступной ему аудитории (начальника тюрьмы, экзальтированных женщин-посетительниц). Отбывая наказание уже в комфортных условиях узника на особых правах, новоявленный «гуру» ревностно оберегает идею от нападок, устраняя (а именно, доводя до самоубийства и помешательства) лиц, наиболее для неё опасных [подробнее см.: 9, с. 177–178]. Единственным сильным противовесом на пути героя выступает Библия. Наедине с собой «дедушка» охотно пускается в кощунственные допущения относительно Христа, но прилюдно избегает лобового столкновения со Священным Писанием. К тому же он осознаёт, что культовый потенциал христианства можно применить с большей для себя выгодой. Свои умозаключения герой облекает в форму религиозных постулатов, «адаптируя» отказ от активной борьбы под незлобивость, безучастность — под кротость, приспособленчество — под жертвенность. Так по-тартюфовски «дедушка» сопрягает два полярных этических центра порока и добродетели. По тому же сценарию «мученика» действует и персонаж Лукиана, лицемер Перегрин, как и герой Андреева осуждённый за убийство отца. Различие между этими персонажами лишь в том, что лукиановскому притворщику инициировать сочувствие к себе не пришлось: община христиан сама выбрала его в качестве объекта заботы, внимания и… фетишизации.

Такое же противостояние Высшей Правды и «головных» теорий героя есть и в «Мысли». Однако в этой повести, в отличие от «Моих записок», «мысль» человека представлена не как статичная, а как диалектически подвижная система. Потому встреча Керженцева с живой добродетелью, персонифицированной в образе сиделки Маши, — переломное для него, истерзанного на тот момент безответной «перепиской» с экспертами, событие. В сопричастности к новому центру знания (Маше) герой проходит ряд испытаний: от отчаяния, толкающего его на новое преступление (попытка самоубийства) (Лист четвёртый), до морально-физической «ломки» в ходе

очерки. 2-е изд. СПб.: Тип. «Рассвет», 1910. 336 с.). История этого чудовищного преступления, а главное, его молодой исполнитель один из возможных прототипов героя «Записок».

своего рода изгнания бесов молитвой сиделки (Лист седьмой). В целом приобщение к «бесшумной» Маше, разгадать тайну которой герой не в силах, заканчивается признанием своего отступничества от Абсолюта: «В одной из тёмных каморок вашего нехитрого дома живёт кто-то, очень вам полезный, но у меня эта комната пуста. Он давно умер[15], тот, кто там жил, и на могиле его я воздвиг пышный памятник» [Там же, с. 415]. Но даже проигрышная по отношению к столь презренной им поначалу Маше позиция Керженцева не влечёт за собой ни диких выдумок о ней, ни святотатственных допущений, ни кощунственных уличений и обвинений, характерных его литературному vis-à-vis, автору «Записок».

Подсознательно, вследствие глубоко скрытого в человеке нравственного инстинкта, Керженцев раздираем внутренними противоречиями, которые невозможны у «дедушки», «самочинное умствование» [10, с. 109] которого «погасило» в нём все инстинкты «живой жизни». Зашкаливающая эмоциональность Керженцева «дедушке» не характерна: и хотя адепту «тюремной» философии внутренние диссонансы знакомы, всё же его двойственность иного плана. Её суть, как в целом моральный путь этого героя, точно определил сам Андреев: «Такие убийства бывают, и во время совершения их личность человека как бы раздвояется, рука его действует бессознательно <…>. Но вот на суде перед ним проходит страшная картина убийства <…> уже при ином душевном состоянии, когда по-прежнему разум вступил в свои права и задавил кровавые инстинкты. Разумеется, она так потрясает и поражает пришедшего в себя преступника, что даже самому себе он боится сознаться в своей вине. <…> И, даже представ перед престолом Бога, он будет твердить: нет, невиновен» [Цит. по: 1, с. 3].

У идеалиста Керженцева ум «наизнанку», с затуманенным нравственным инстинктом: он «принимает своё мнимое знание за истинное, обманывает самого себя, и в итоге создаётся двойственная „патовая" ситуация» [8, с. 28]. Но даже она имеет душеспасительный задел: это своеобразная остановка героя на распутье, правда, далеко не всегда гарантирующая победу «живой жизни» над идеей. И хотя из финальных угроз Керженцева явствует, что рецидив «сверхчеловека» у него исключать нельзя, всё же видеть в нём выродженца не стоит. Конечно, в герое много злобы и пробуждённого ею извращения мысли, однако он ещё способен пусть и на редкие и во многом спонтанные, но от этого не менее удивительные

[15] Своё понимание причин злодеянии Александра Кара Андреев обозначил так: «Что-то умерло, без стонов, без содроганий, ибо *так неслышно умирает человеческая душа* (курсив автора)» [цит. по: 3, с. 656]. Здесь явствует и влияние философемы Ницше «Бог умер», известной в России к моменту написания «Мысли» уже около десяти лет [6, с. 2].

побуждения души, чего даже в зародыше нет в героях писателей современников Андреева, например, А. Каменского («Люди», 1908), В. Ропшина («Конь бледный», 1909), С. Фонвизина («В смутные дни», 1911), позднее И. Бунина («Петлистые уши», 1916), рождённых эпохой предреволюционного «безумства храбрых», «реакционного» безвременья и вырожденства. Для этих героев, как и для андреевского автора «Записок», этого «гения приспособляемости» [1] с «гелертерским[16] сумасшествием» (И. Анненский), уже не стоит вопрос о недопустимости злодеяния — их действия мотивированы целесообразностью, логической обоснованностью и практической полезностью. На фоне такой квазиморали скудость душевных подвижек «дедушки» выглядит закономерной, а ревностное оберегание своей «цитадели логически неуязвимой философии» [9, с. 174] от «живой жизни» [см.: 10] — принципиальным.

Симптоматично, что презентация весомых фактов жизни героев «Мысли» и «Моих записок» (и скрытых в них их экспериментально-провокативных замыслов) развёрнута в различных парадигмах художественного времени. Если осью внутреннего конфликта персонажей считать момент приговора, то в случае Керженцева преобладают факты настоящего в тесной смычке с ретроспекцией моментов своего отрочества и юности; жизнь же «дедушки» в тюрьме дана в хронологической перспективе (хотя на момент записи многое из случившегося с ним стало фактом минувшего). Приговор (или его ожидание) выявляется своеобразной точкой отсчёта, когда «рациональное спокойствие» убийц [3, с. 669] поколеблено. И это состояние для Керженцева становится камнем преткновения в его победоносном шествии к своей аморальной цели, а для «дедушки» — толчком к немыслимому по своим масштабам перевоплощению и новым свершениям.

Всё вышесказанное красноречиво свидетельствует о том, что действия «дедушки» качественно иные, нежели у Керженцева. Более поздний образ адепта «железной решётки» «перерастает» свой литературный «прототип» (Керженцева), и если и похож на него, то так, как сатана походит на чёрта. При этом коренное отличие этих героев не только в интенсивности негативных качеств (эгоизма, крайностного прагматизма, автономизации от законов морали), носителями которых они являются. Гораздо существеннее отличия тех угроз, которые несут в себе действия этих героев, и здесь метафора с чёртом и сатаной вновь будет уместна. Подчёркивают разность в масштабах мыслимого и творимого этими героями и разные способы презентации образов, их авторского раскрытия и самораскрытия.

---

[16] Осложнённое излишней учёностью — *Примеч. Л. И.*

***

Итак, тексты Андреева имеют свойства аналитической конструкции, в структуре которой всё — от общей авторской установки до её воплощения в художественных деталях — взывает к нравственному чувству читателя, его субъективным оценкам, культурной памяти и здравому смыслу [17]. Если бы, как заметила Л. А. Иезуитова, — «суть повествования сводилась к сути исповедей, автор должен был бы помочь читателю отгадать загадку каждого из героев. Он этого *намеренно* (курсив — Л. И.) не делает» [12, с. 335]. Зато вполне осознанно Андреев стремится свести к минимуму давление своих суждений на читателя, отойти от поучительно-наставительного тона, характерного литераторам предыдущих эпох и идеологически «выпрямленным» писателям-современникам. Авторский голос он сводит к напряжённо эмоциональным интонациям, а свою роль — к умелому (через намёки и подсказки) направлению читательского взгляда на «иную» реальность, моделируемую провокативной практикой его персонажей[18]. Потому формально-содержательный комплекс многих своих произведений о героях с особым мыслепорождением Андреев организует таким образом, чтобы сформировать у читателя новый этико-эстетический ресурс. Не только повесть «Мои записки», но и в не меньшей степени прецедентная ей повесть «Мысль», а также «Рассказ о Сергее Петровиче», «Из глубины веков», «Иуда Искариот», «Савва», «Правила добра», «Сын человеческий», «Екатерина Ивановна» и др. имеют «насыщенный (и даже перенасыщенный) суггестивный план» [6, с. 178]. Именно он способствует накоплению у адресата текста опыта нестандартных суждений «о трудноразрешимых вопросах, на которые у разных людей в различных ситуациях имеются свои… ответы» [13, с. 327]. Показательно и то, что минимизация авторского «я» санкционировала и определённую «гибкость» созданных писателем образов, и слова Андреева об «автономной» логике развития его персонажа, о невозможности создателя «быть ответственным за его поступки» [1], вовсе не авторское кокетство.

---

[17] Если «немая сцена» в «Ревизоре» Н. Гоголя стимулировала момент «всеобщего размышления» (В. Воропаев), то парадоксы и открытые финалы пьес Г. Ибсена и А. Чехова окончательно закрепили за зрителем (читателем) роль интеллектуально активного субъекта, а не просто объекта воздействия.

[18] Подобное отметил А. Редько в своём обозрении повести «Иуда Искариот» (1907): «Положение читателя… далеко не простое. <…> Вы находите фразы, слова, настроения и факты поведения Иуды, из которых *должно* (курсив автора) сложиться ваше собственное объяснение, но стройной связи этих слов и фактов, создающей из них искомое целое, вы не находите. Почувствовать эту связь… — задача вашего собственного отношения к „Иуде“» (Русское богатство. 1908. № 6. С. 10).

Немногим удалось распознать умение Андреева, «говоря одно, заставить понимать другое» [цит. по: 3, с. 669], и практически ни у кого не вышло объяснить секрет, «ка́к это происходит» [Там же]. При этом в «Мысли» и «Моих записках» факторы, наиболее воздействующие на сознание читателя, хорошо известны. Это и поражающие своей «сверхоригинальностью» теории персонажей, и шокирующий способ их доказательств, и, наконец, проблемная ситуация столкновения теории с практикой жизни. В художественной эстетике Андреева эти факторы тесно сопряжены: первые два — экспериментально-провокативными интенциями; третье реализуемо автором в наложении личностных устремлений героев на нормы морали, установки и законы общества. В качестве социальных регуляторов общественных отношений у Андреева чаще всего выступают такие институты, как церковь (религия) и суд. В представлении Андреева, дипломированного юриста с большим опытом судебного хроникёра, правосудие — система, опошлившая как букву, так и дух Закона («Первый гонорар», «Христиане»). Притязания на точность и разумность судебной системы, выносящей приговор Керженцеву и «дедушке», несостоятельны в оценке «идейного» преступления: она не способна выйти из софистических тупиков и обезопасить себя от казуистического произвола системой «сдержек и противовесов». Герои «Мысли» и «Моих записок» именно посредством казуистики (изворотливости доказательств) и софистики (ухищрений, вводящих в заблуждение) противостоят системе правосудия.

Однако у хитроумных уловок, к которым прибегают самосочиненцы Андреева, есть и другая функция, напрямую связанная с аналитизмом творчества писателя. Так, в намеренной фальсификации фактов Г. В. Ф. Гегель видел выражение проблемной ситуации, где осью конфликта выступали всеобщие и непреложные «истины разума» и «истины факта» (вероятностные, к которым можно отнести и субъективные «головные» идеи героев Андреева). Интеллектуально-творческий инструментарий самого Андреева, как известно, был глубоко субъективен. Признавая великую силу общего знания, писатель в творчестве аккумулировал знание «собственного духа» [15, с. 44]с целью создания картины мира многомерной, по сути, «полемичной»[19]. Сомнение в том, что выглядит бесспорным, опровержение его фактами, открывшимися в ходе индивидуального аналитического осмысления, дают возможность «вырвать» предмет исследования из

[19] После публикации повести «Мысль» Андреев сетовал на то, что её полемичность заглушила те реакции, которых автор ожидал от произведения, которым писатель хотел взволновать публику: острокритические отклики на него, не позволили автору оценить это явление по достоинству.

контекста привычно-узнаваемого посредством его «остранения»[20]. Оттого экспериментальная теория Керженцева и эпатажные формы провокации «дедушки», ошибочно соотносимые современниками писателя с личностной аксиологией самого Андреева, — лишь формы предельного (а провокация всегда строится на крайностных утверждениях), максимального заострения аналитического потенциала тех, к кому обращён авторский посыл. Позиция Андреева в постижении «изгибов» человеческой мысли — это в равной степени очуждение и от легитимированных представлений о человеке, и от сдержанно-безэмоционального их восприятия. Знание о человека поколеблено сомнениями и страхами Андреева, пусть для некоторых и нелепыми[21], но в них нашла своё выражение критически настроенная мысль писателя, для которого истина не заданная величина, а категория проблемная.

Подведём итоги. Сопоставление «Мысли» и «Моих записок» (как чисто андреевских произведений) наряду с явными совпадениями темы преступления, мотива безумства, типа героя-убийцы определяемо и тем фактом, что за изображение изломов человеческого бытия взялся художник не просто «волнующий и тревожащий» (Б. Бугров), но интригующий и думать побуждающий.

Необычный поведенческий комплекс главных действующих лиц этих повестей осложнён апробативными модусами их мыслепорождающего сознания. Авторская установка на его расшифровку скрыта в особой интерпретационной стратегии активного вовлечения эмоционального, нравственно-этического и интеллектуального ресурса читателя. «Ускользающая» от реципиента текста позиция автора, его многозначительное «молчание» и относительная «автономность» развития персонажей — важный принцип художественной коммуникации Андреева с читателем. Позиция писателя, словно «теряющего» контроль над своим героем, может вызвать недоумение у тех, кто привык к функции автора комментатора и дешифровщика действий и мыслей своих персонажей. Если же рассматривать форму «редуцированного» авторского присутствия Андреева как стимулятор читательского внимания методом его провоцирования, то она становится не только понятной, но и вполне оправданной.

---

[20] В оригинальной терминологии В. Шкловского от слова «странный»: приём, когда хорошо знакомое делается «странным» с целью обострённо-внимательного взгляда на него.

[21] Хорошо известно приписываемое Л. Н. Толстому высказывание об Андрееве «Он пугает, а мне не страшно» и ироничное отношение В. В. Вересаева к страхам писателя: «„Красный смех“ — произведение большого художника-неврастеника, больно и страстно переживавшего войну через газетные корреспонденции о ней» (Вересаев, В. В. Леонид Андреев // Вересаев В. В. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М. : Правда, 1961. С. 349).

Авторские приёмы вуалирования и умолчания узловых фактов биографии героев и в целом особая подача художественного материала, сообщающая произведению импульс к самостоятельному интеллектуально-творческому его осмыслению, расширяют аналитический горизонт повестей Андреева. Такие факторы, как наличие у героев «Мысли» и «Моих записок» сильнейшего жизнетворческого заряда в виде «головных» идей и экспериментально-провокативной стратегии их апробации, значительно его упрочивают. Казуистски-софистическая квазимораль Керженцева и «дедушки» — своеобразный призыв публики к раздумьям. Не случайно, что содержащийся в их теориях полемически-аналитический задел возможно раскрыть лишь в спайке и с индивидуально-нравственной аксиологией воспринимающего сознания, и с общечеловеческой системой ценностей.

В конструировании смыслов данных повестей по принципу «головоломок» можно усмотреть как тривиальное усложнение автором беллетристической интриги, поддержание, так сказать, высокого градуса читательского интереса, так и сложный расчёт на перспективу восприятия текста, с учётом исторической вариативности критического взгляда читателя. Ведь, как известно, «новая эпоха даёт новое прочтение произведения», которое «взаимодействует с новым жизненным опытом читателя» [7, с. 117]. В индивидуально-творческой рецепции житейского и универсального Андреева наличествует опыт по созданию эффективной художественной методологии, позволившей автору противостоять всему шаблонному, стандартизированному привычкой. И хотя таланту Андреева давали характеристику «холодного и надуманного» (М. Горький), а фигуру писателя представляли «сосудом, не могущим вместить все его идеи» (В. Маров), именно путь остранения (проблематизации сущего) давал ему возможность отступать от стереотипов в понимании природы человека и мироустройства.

На уровне экспериментального модуса и провокативной аналитичности «Мысли» и «Моих записок» явствует, что эти произведения не столь уж созвучны друг другу, как принято считать. Кроме факторов общей поэтической природы этих текстов, об их коренном отличии свидетельствует интертекстуальный контекст. «Мысль», безусловно, написана «в духе» Достоевского: в полемике с основными мотивами творчества, но в созвучии с глубоко трагичными ощущениями классика. В установлении истинного значения «Моих записок» помогают параллели с творчеством Лукиана, прежде всего с его позицией скептика и высмеивателя парадоксов жизни. В современном же Андрееву искусстве интеллектуальные, экспериментальные и провокативные стратегии его творчества, безусловно, явление предвосхищающее. Масштабное шествие художественной провокации (как

приёма, творческого метода, литературной стратегии) начнётся несколько позже, с укреплением в литературе 20–30-е годов XX века авангардных форм художественного сознания, и позднее — пантрагических и абсурдистских настроений, а также процессов интеллектуализации литературы.

Следующий шаг в сопоставлении повестей «Мысль» и «Мои записки» должен определить их межтекстовые связи на концептуальном уровне, где основным станет соизмерение представленных в них моделей преступления на гомогенность. Об этом речь пойдёт во второй статье нашего исследования.

Литература

1. А. И. [Измайлов А. А.] Леонид Андреев о своей повести // Биржевые ведомости. 1908. № 10797. Вечерний вып. 6 ноября. С. 3.

2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Рассказы 1898–1903 гг. / Сост. В. Александров и В. Чуваков; коммент. В. Чувакова. М. : Художественная литература, 1990. 639 с.

3. Андреев, Л. Н. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. / РАН; ИМЛИ им. М. А. Горького; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом); Федеральное архивное агентство; Лидский ун-т (Великобритания). Т. 6 : Художественные произведения 1908 года / Отв. ред. В. А. Келдыш; коммент. Г. Н. Боевой и др. М. : Наука, 2013. 758 с.

4. Андреев Л. Н. S. O. S. Дневники (1914—1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919) / Под ред., вступ. ст. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб. : Феникс; Париж : Atheneum; 1994. 598 с.

5. Андреев, Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Федеральное архивное агентство и Российский государственный архив литературы и искусства; предисл. М. Козьменко. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.

6. Басинский, П. Путешествие Заратустры в Россию: Ницше и русская литература от Достоевского до Зощенко // Первое сентября. Литература. 1996. № 11. С. 2–3.

7. Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. М. : Астрель; АСТ, 2003. 575 с.

8. Бугров, Б. С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. М. : Изд-во МГУ, 2000. 112 с. (Перечитывая классику).

9. Генералова, Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева (к вопросу об идейной проблематике повести) // Русская литература. 1986. № 4. С. 172–185.

10. Горнфельд, А. Г. «Мои записки» Леонида Андреева // Русское богатство. 1909. Кн. 1., январь С. 96–120.

11. Гусева, Т. К. Гармония и хаос: концепция экзистенциального человека Леонида Андреева // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Сер. Филологические науки. 2012. Вып. 2. С. 14–26.

12. Иезуитова, Л. А. «Преступление и наказание» в творчестве Андреева («Мысль» и «Мои записки») // Метод и мастерство. Вып. 1 : Русская литература. Вологда, 1970. С. 333–347.

13. Иезуитова, Л. А. Повесть Л. Андреева «Мои записки» как явление модернизма (предавангарда) // Иезуитова, Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века : Избранные труды. СПб. : Петрополис, 2010. С. 317—331.

14. Журавлёв, М. С. «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 24–40.

15. Кен, Л. Н., Рогов, Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб. : КОСТА, 2010. 432 с.

16. Литературное наследство. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка. Т. 72. М. : Наука, 1965. 632 с.

17. Московкина, И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков : Харьковский нац. университет им. В. А. Каразина, 2005. 288 с.

18. Петрова, Е. И. Игра, симулякры и псевдоподобия в повести Леонида Андреева «Мои записки» // Вестник московского государственного областного университета. Серия: русская филология. 2010. № 2. С. 208–215.

~

Рецепция творчества Л. Н. Андреева

УДК 82-1/-9

Боева Галина Николаевна
Доктор филологических наук,
профессор кафедры рекламы и связей с общественностью,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: g_boeva@rambler.ru

«АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ЛЕОНИД АНДРЕЕВ»: РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ ФИКРАЙТЕРАМИ

В статье исследованы практики фанфикшна, связанные с рецепцией творчества Леонида Андреева. Объектом анализа стали фанфики, представленные в фандоме «Леонид Андреев», — с точки зрения выбора произведений писателя, послуживших «каноном», разнообразия интерпретативных сценариев, сюжетных и жанровых стратегий порождения текстов, их стилевых особенностей и содержания авторских комментариев. Сделаны заключения о вторичности литературного опыта, воплощённого в фанфиках, обращённых преимущественно к социально-культурному опыту авторов, о причинах их исключительного интереса к некоторым произведениям писателя (в частности, «Иуда Искариот и другие», «Кусака», «Дневник Сатаны»), об особенностях письма Андреева, привлекательного для фанатов экспрессивностью и нелинейностью психологического рисунка героев, дающей возможность вставных сцен и продолжения повествования.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, рецепция, русская литература, фикрайтер, фанфикшн, фандом, чтение, письмо, интернет-технологии.*

Galina N. Boeva
Doctor of Philological Sciences,
Professor Department of Advertisement and Public Relations,
St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design,
Russian Federation, St. Petersburg

"ALTERNATIVE LEONID ANDREEV": RECEPTION OF THE WRITER'S WORK BY FIKRAITERS

Abstract. *The article investigated fanfiction practices related to the reception of Leonid Andreev's work. The object of analysis was the fanfics presented in the fandom "Leonid Andreev", — from the point of view of the choice of the writer's works that served as the "canon",*

the variety of interpretive scripts, plot and genre strategies for creating texts, their style features and the content of copyright comments. Conclusions were made about the secondary nature of the literary experience embodied in fanfics, addressed mainly to the socio-cultural experience of the authors, about the reasons for their exceptional interest in some works of the writer (in particular, Judas Iscariot and Others, Kusaka, Satan's Diary), about the features of Andreev's letter, attractive to fans expressiveness and nonlinearity of the psychological drawing of the heroes, giving an opportunity.

Key words: *Leonid Andreev, reception, Russian literature, fitter, fanfiction, fandom, reading, writing, Internet technologies.*

Для цитирования:

Боева, Г. Н. «Альтернативный Леонид Андреев»: рецепция творчества писателя фикрайтерами // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 64—72.

Свою известность Леонид Андреев получил в большой степени благодаря признанию массового читателя, с которым «дружил» и которому был открыт на протяжении всей своей творческой жизни. Его творчество представляет собой захватывающий сюжетный диалог с читателем, демонстрируя богатый ассортимент успешных коммуникативных стратегий — от прямых обращений к аудитории и конструирования собственного выразительного имиджа до имплицитных творческих установок, рассчитанных на сотрудничество с аудиторией. Все в его текстах: заглавия, завораживающие повторы, открытые финалы, высокий градус лексической и синтаксической экспрессивности, — становилось мощными средствами активизации «зоны восприятия». Логическим завершением творческого пути Андреева стало его обращение к публицистике, максимально сократившей дистанцию с адресатом: его поздние политические статьи предполагают прямое эмоциональное воздействие на читателя — более «агрессивное», нежели в период репортёрства, когда он начинал свою литературную карьеру.

Несомненно, в нынешних условиях Леонид Андреев был бы талантливым и востребованным блогером (что, впрочем, не помешало бы ему оставаться и писателем в традиционном смысле слова): интернет-технологии позволяют максимально сократить расстояние между интенцией литератора и её реализацией, между текстом и читателем, между чтением и письмом.

Однако главное изменение в наши дни коснулось самого читателя [4, с. 140], который вместе с новыми технологическими возможностями получил мощный инструмент «обратной связи». Одним из таких модусов вовлечённости читателя в литературу стало фикрайтерство, процветающее в Сети и как своеобразный способ литературной коммуникации в контексте «культуры соучастия» [6], и как форма дилетантского самовыражения и

креативности [3], и как новый способ постижения классических текстов, их рецепции. Тот самый массовый читатель, который сто лет назад жадно ждал ответов на свои вопросы от писателя, теперь разместился в Глобальной сети и сам дописывает и переписывает классические произведения сообразно своим вкусам и запросам.

***

Посмотрим, как выглядит фандом Леонида Андреева (т. е. сообщество фикрайтеров, которые обращаются к его произведениям) и чем его произведения интересны современному читателю. «Базой» для предлагаемых наблюдений был выбран фанатский сайт ficbook.net — самый посещаемый фикрайтерами в Рунете. Впрочем, полнота выборки в такого рода исследованиях невозможна, поскольку, во-первых, многие фандомы недоступны не состоящему в фанатском сообществе, а во-вторых, подобная продукция не хранится в архивах и часто стирается авторами, ведь «фанфикшн — это практика и опыт, а не хранилище и текст» [4, с. 187].

Предварительно нужно снабдить читателя этой статьи минимальным словарем понятий, связанных с фанфикшн, — они не являются терминами в строгом значении слова, но используются как членами фанатских сообществ, так и их исследователями. Итак, фанфикш — литературное письмо, опирающееся на популярную книгу или медийный продукт (фильм, телесериал, комиксы и т. д.), которая выступает для фикрайтеров, авторов фанфиков, каноном. Если канон — художественный мир оригинала, то фанон — мир, сотворенный в фандоме — сообществе, объединенном любовью к какому-либо произведению искусства. Фанлитература имеет специфические сюжетные стратегии, самые распространённые из которых связаны с любовными и/или сексуальными отношениями между парой героев (она называется пэйринг) — гетеросексуальными (гет), гомосексуальными (слэш или фем-слэш), «другими отношениями». Пересечение нескольких фандомов называется кроссовер. Жанровое разнообразие фанфиков разнообразно — те жанровые дефиниции, которые нам здесь пригодятся, при необходимости обозначим позже.

Обратившись к фандому «Леонид Андреев», представленному на сайте ficbook.net, обнаружим фанфики, написанным по следующим канонам: «Иуда Искариот и другие», «Дневник Сатаны», «Он», «Кусака» и, единично, «Памятник» и «Красный смех».

Особенно востребованной фикрайтерами оказалась повесть «Иуда Искариот», которую интерпретировали в 16 опусах. Сложные отношения Иисуса и предавшего его ученика оказались идеальной сюжетной канвой для разнообразного пэйринга — романтического, психологического, сексуального.

Нелинейность поведения заглавного героя, парадоксальность мотивации его предательства вдохновили фикрайтеров на проработку андреевских лакун, т. е. домысливание или конкретизацию мыслей и чувств этих двух героев, что выразилось в создании «вставных сцен» (*violence and violin*[1] «Господи, подчини меня…»; *чертовски верно* «Через трещины в нас проникает свет»; *SeekingLight* «Цена (Иуда Искариот)»). Одни авторы «вышивают» по андреевской канве, варьируя мотивы и сцены, имеющиеся в повести (*Шарлеманн Готье* «Я иду за Тобой»). Другие выбирают путь сиквелов, воссоздавая события, следующие за изображенными в повести: Иуда мёрзнет в холодном аду, а Иисус согревает его поцелуем, даруя прощение (*Есения Елисеева* «Это всё, что Отец позволил»); изображается внутренний ад Иуды (*Есения Елисеева* «Иуда достоин счастья»); Иисус навещает в больнице Иуду, который, вдохнув весеннего воздуха, после ухода Учителя совершает самоубийство (*другая личность* «Свежесть»).

Некоторые из фиков с уверенностью можно классифицировать как слэш: именно любовь выступает в них причиной предательства, причём у одних авторов мучительную страсть испытывает Иисус, у других — Иуда. Кстати, «ведущая» роль того или иного героя в этом тандеме обозначается авторами перед самим текстом: на первое место в паре, перед знаком «слэш», ставится имя того, кто инициирует отношения. Вероятно, некоторые опусы этого фандома можно классифицировать как «интиматопию» — предложенный Э. Вуледж [4, с. 148] поджанр слэша, подразумевающий путешествие или сложное предприятие, которое совместно реализуют мужские персонажи, попутно раскрывая эмоциональную и сексуальную сторону своих отношений. Однако порнографических сцен в этом «неподзамочном» фандоме не обнаружено, и лишь один опус отличается пряным, откровенным эротизмом (*Afrou* «Walk On Barefoot For Me»[2]). Иногда авторы отказываются относить свои произведения к слэшу и обозначают их меткой «другие отношения» (в одном из опусов отстранение от слэша иронически обыграно уже в заглавии: «Если венчаться, то только на царство»).

В родовом, жанровом и стилевом отношении фики, посвящённые «Иуде Искариоту», разнообразны, и навигация здесь затруднительна вследствие избыточности и субъективности авторских определений: помимо слэша (которую вернее было бы счесть не жанром, как считают сами фикрайтеры, а сюжетной стратегией), это жанры «агнст» (изображение сильных переживаний — боли, отчаяния, страдания, депрессии), «джен» (романтические отношения без пэйринга и слэша), «драма» (изображение

[1] Курсивом в статье выделены ники фикрайтеров, сохранено оригинальное написание.
[2] В заглавие вынесена строка из песни «Judas» группы «Depeche Mode».

конфликтных отношений героев), «драббл» (наброски, отрывки, зарисовки — в том числе стихотворные); лирические медитации, использование «лапслока» (стилевой приём, заставляющий вспомнить «поток сознания»: все слова пишутся с маленькой буквы) и др. Практикуются фикрайтерами интермедиальные параллели, представимые как саундтреки, — «Depeche Mode», рок-опера «Jesus Christ Superstar», «Евангелие» Егора Летова. В рамках кроссоверов андреевский фандом пересекается с Евангелием, «Братьями Карамазовыми» и «Преступлением и наказанием» Достоевского, «Мастером и Маргаритой» Булгакова.

Фанфикшн не только гедонистическая практика, но и интерпретационная: она позволяет осмыслить действительность и спроецировать её на свой социальный опыт. В этой связи примечателен фик «Евангелие» (аллюзия на одноимённую песню Е. Летова), в жанре «джен» с элементами слэша, в котором события переносятся в современную Москву: в герое, который ассоциируется с Иисусом, прозрачно угадывается оппозиционный политик, обречённый на арест вследствие предательства его друга и единомышленника. Несмотря на множество отсылок к реальным событиям (упоминается убитый предшественник героя Немцов и т. п.), автор всё же создаёт фикциональный текст: «Иисус в жизни ничего не боялся. Он знал — всё делает правильно. Когда Иуду, которого репутация вечно обгоняла, в свои ряды принял. Когда Марию с широкими вечно зрачками, подранными колготками и запахом сигарет от пушистых волос рядом с собой усадил. Когда призывал народ выходить на улицы, когда на дебаты принципиально не выходил, когда ему пятнадцать суток давали с завидной регулярностью»[3].

Наконец, нельзя не упомянуть о том, что некоторые авторы прямо упоминают Леонида Андреева как автора канона, вдохновляющего их на творчество — красноречиво следующее посвящение фикрайтера: «Посвящаю Леониду Андрееву (простите за богохульство над великим писателем) и его пылкому, страстному, метафорическому, восхитительному языку, которым я не перестану любоваться и к которому буду стремиться»[4] (замечу, что, несмотря на авторскую декларацию, в самом фике «леонидандреевское» почти неощутимо).

Второе место по численности фанфиков (12) в фандоме «Леонид Андреев» занимает рассказ «Кусака», что неудивительно: он входит в школьную программу, а кроме того, обладает большой силой эмоционального воздействия, заражает чувством сострадания (не забудем, что большая часть

[3] *глуховатый хоукай*. евангелие. https://ficbook.net/readfic/9653052
[4] *Afrou*. Walk On Barefoot For Me. https://ficbook.net/readfic/9588221

фикрайтеров — молодые или даже юные авторы, а судя по аватарам, многие из них девушки, ведь фанфикшн преимущественно женская практика [4, с. 145]).

Сюжетные стратегии здесь, как и следовало ожидать, четырёх видов: пересказ фабулы канона, его вариации в вольном духе, дописывание финала в соответствии с авторской логикой и, наконец, свой собственный финал. Первая для нас малоинтересна (хотя среди переложений рассказа есть трогательные стихи).

Вторая стратегия находит самое разное выражение — в числе интересных решений опус под названием «Байрон». Это внутренний монолог собаки, которая чувствует себя лишней в барском доме (кличка её говорит о непонятости, одиночестве), потому что у её любимого хозяина появилась жена. Мотив фальшивой, равнодушной женщины намекает на знакомство автора и с другими произведениями писателя, при этом фикрайтер мастерски пользуется приёмом остранения, отсылая уже не только к Андрееву, но и к чеховской «Каштанке», купринскому «Изумруду», толстовскому «Холстомеру». Вот как, например, собака говорит о Боге: «Они все его зовут, когда происходит что-то плохое, а он не приходит и они всё равно продолжают его звать. В щель я вижу блеск — это штука… кажется, называется крест. <…> Они носят над сердцем штуку, на которой умирал человек и их это не пугает. Они не чуют крови на цепях… Я плачу вместе с ним и вижу его скрюченное тело рядом с дверью»[5].

Третья стратегия воплощается в сочинённых, но не противоречащих канону финалах. Так, в фике *розового грейпфрута* «Опять боль» эпизодическое лицо андреевского рассказа: Илюша-дурачок, побиваемый злыми мальчишками, — попадает на заброшенную дачу, и в финале два одиноких существа, собака и человек, утешают друг друга. В опусе *Рамона Клыкастика* «Продолжение рассказа…», которая предваряется эпиграфом из андреевского рассказа («Собака выла»), рисуется мрачная картина последних дней собаки, умирающей в одиночестве. В одноимённом фике по рассказу автора *Ellion Leifsson* собака тоже погибает — после того, как бесплодно ждёт на вокзале возвращения своих хозяев.

Наконец, четвёртую стратегию можно обозначить как «реваншизм» — попытку переписать рассказ в позитивном духе: Леля возвращается и забирает с собой собаку в город (*Alximik* «Улыбка судьбы»; *Насек* «Мысли Кусаки»). В фике «А что если так?» автора под ником *Слезы Шуги* дописанный финал причудливо размыкает повествование в стилистику корейского аниме — с вором, проникшим на заброшенную дачу и оказавшимся старым хозяином собаки, воссоединением её с семьей, смертью

[5] *Ann-Susan Bee*. Байрон. https://ficbook.net/readfic/5678562

девочки, ритуалами памяти о ней и т. п. Если предыдущие фанфики относились к уже известным жанрам «агнст», «драма», «драббл», то последние классифицируются их авторами как «флафф» (своеобразный аналог идиллии). Интересно, что подобные «реванши», часто сопровождаемые возмездием по отношению к отрицательным героям, частотны и в фанфиках по «Муму» в фандоме Тургенева [1, с. 148–149].

Отметим немногочисленные попытки подражания канону («луна и звёздное небо, сверкая, наблюдали за двумя добрыми, наивными и одинокими душами, сияющими так же ярко, как и они сами»[6]), иногда выдающих более основательное знакомство с художественным миром Андреева: «Люди носят маски, словно актёры. Да, они актёры в длинном представлении с названием “Жизнь”»[7].

Шесть фанфиков посвящены роману «Дневник Сатаны», что можно объяснить прежде всего интересом к теме инфернального, а возможно, и ассоциативной связью с романом «Мастер и Маргарита», фандом которого самый обширный на этом сайте [1, с. 144] и пересекается с андреевским фандомом в ряде кроссоверов. Жанры здесь встречаются те же, с преобладанием «агнст», те же и стратегии работы с каноном. А именно: пропущенная сцена, в которой Вандергуд после посещения Кардинала жалуется Топпи на одиночество, любуется ребёнком и мечтает иметь своего (*Бройлер747* «Сопельки»); почти эротическая сцена в духе «гет», в которой Сатана, принявший ангельский лик, в прекрасном саду пытается соблазнить влюблённую в него Марию, но понимает, что недостоин её непорочной любви (*Шарлеманн Готье* «Шелест медовых трав»); дописанный финал, в котором убитого Магнусом Сатану-Вандергуда закапывает в землю Мария, а он, будучи бессмертным, глубоко разочарованный в людях, мечтает отдохнуть у себя в аду (*Limmael* «Как умер Сатана»). Вариации на тему романа: заставляющее вспомнить Мильтона изысканно риторическое обращение Сатаны к Богу, своего рода богохульственная декламация (*Crazy Maestro* «Вочеловечившийся»); лишь ассоциативно связанный с каноном рассказ в стихах о лопнувшем и обретшем свободу шарике (*viruskaft4* «Шарик»); кроссовер-фантазия с обращением к роману Уайльда «Портрет Дориана Грея», в которой в духе «фемслэш» сумбурно изображается любовь художницы и её музы в мастерской — с кружением ангелов и чертей и явлением лорда Генри (*Бройлер747* «Представитель во всех делах»).

---

[6] *розовый грейпфрут*. Опять боль. https://ficbook.net/readfic/8458524

[7] *Рамон Клыкастик*. Продолжение рассказа Л. Н. Андреева «Кусака». https://ficbook.net/readfic/4958669

Один из самых мистических, «готических» рассказов Леонида Андреева, «Он. Рассказ неизвестного», вдохновил фикрайтеров на три опуса, два из которых интересны. В первом, помеченном как «ужасы, мистика», девочка Юмина (имя героини из японского анимэ) после многих приключений просыпается в больнице и узнаёт от врача, что ей 26 лет, из них 18 она здесь — после того, как в 8 лет убила своих родителей, друзей, а потом приёмных родителей (*Серафима Вольнерт* «Заброшенная больница») — похоже, фик отсылает ещё и к андреевским «Моим запискам». Автор второго произведения, извиняясь перед «великим Леонидом Андреевым», выдаёт сцену слэша: весьма откровенную картину любовного свидания своего героя с незнакомцем, который является ему в таинственном доме ночью, а утром бесследно исчезает, забывая на тумбочке мужской котелок… (*Ali Lee* «По обыкновению»).

Наконец, упомяну фик *Серафимы Вольнерт* «Красный», навеянный «Красным смехом», — вариацию на тему рассказа в стихах (обращение одного брата к другому) и слэш-кроссовер «Воскрешение Лазаря» *эльзы зориной смотрителя*: во время любовного свидания с Раскольниковым Соня Мармеладова вспоминает свою «коллегу» Пашу, которая познакомилась с непризнанным писателем у памятника Пушкину (завязка сюжета андреевского рассказа «Памятник»).

***

Итак, интерпретативные сценарии фикрайтеров в фандоме «Леонид Андреев» подтверждают многие наблюдения исследователей феномена фанфикшн. А именно, фикрайтеры в пределах фандома «Леонид Андреев» фокусируются не на самих его текстах, а на переживаниях «по поводу текста», активно проводя параллели между событиями, изображёнными в каноне, и своим социокультурным и личным опытом. Литературный опыт зачастую оказывается вторичным, синтезирующим чтение и письмо и соотносимым прежде всего с опытом внелитературным [2, с. 72]. Отсюда почти полное отсутствие подражаний стилю Леонида Андреева, который, как известно, вследствие своей узнаваемости в литературно-критическом поле в своё время часто оказывался мишенью для пародий и стилизаций. Можно согласиться с наблюдениями Н. Самутиной, которая пишет, что русскому фанфикшну чужды «авангард и модернистский канон XX века, тексты, ориентированные на новаторство формы, стилистические эксперименты» [4, с. 163]. Если использовать фан-лексику, то можно заключить: стилистически каноны и фаноны в рамках фандома несхожи.

Тем не менее основные стратегии работы фикрайтеров с андреевскими текстами в известной степени определяются особенностями его стиля и письма, оставляющими возможность дописывать нелинейный

психологический рисунок героев, заполнять лакуны, восполнять умолчания и раскрывать потенциалы. Похоже, в целом Андреев именно этим и привлекает фикрайтеров — неслучаен выбор в качестве канонов текстов, которые характеризуются экспрессивностью, мистикой, «ужасами», пряной атмосферой. В случае с Андреевым работают все четыре модуса вовлечённости читателя, отмеченные Р. Фелски: узнавание, социальное познание, шок, зачарованность [5]. В то же время исключительный интерес фикрайтеров к таким произведениям, как «Иуда Искариот», «Он», «Дневник Сатаны», можно объяснить благодатной возможностью применить излюбленные стратегии любительского письма, нацеленного на получение чувственного удовольствия: между их мужскими персонажами существуют амбивалентные по своему психологическому рисунку отношения двойничества, легко трансформируемые в слэш. Можно констатировать, что в альтернативном литературном поле фанфикшна скандальная слава Леонида Андреева — как ниспровергателя разного рода условностей письма — вновь заявляет о себе. Более того: парадоксальным образом Андреев, выступивший «фикрайтером» по отношению к каноническому библейскому тексту, сам теперь стал «каноном» для фикрайтеров XXI века.

Радует инерция литературоцентризма в поле фикрайтеров: почтительность к классику сквозит в извинениях перед ним за вольное обращение с его текстами, в посвящениях («Замечательному писателю Леониду Андрееву, чьё мастерство незаслуженно забыто»), просто признании его заслуг. Как выразился один из фикрайтеров фандома, «Андреев крут».

Литература

1. Белякова, О., Ильчук, А., Залогина, Ю., Конюченко, А., Лазарева, А., Тимчук, С., Кургузова, Н. В. «Му-му вернулась, чтобы отомстить»: интерпретация оригинальных произведений И. С. Тургенева в литературе фанатов // Перспективы науки–2017 : материалы VI Междунар. заочного конкурса науч.-исследов. работ / Научн. ред. А. В. Гумеров. Казань: Ро́кета Союз, 2017. С. 143–150.

2. Венедиктова, Т. Литература как опыт // Новое литературное обозрение. № 115. С. 71—81.

3. Прасолова, К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX—начала XXI века (творчество поклонников Дж. К. Ролинг) : дис. … канд. филол. наук. М., 2008. 258 с.

4. Самутина, Н. В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 3. С. 137—194.

5. Felski, R. Uses of literature. Oxford: Blackwell, 2008. 154 p.

6. Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. NY : Routledge, 1992. 343 p.

~

УДК 792.282-2

Скороход Наталья Степановна
Доктор искусствоведения,
руководитель мастерской драматургии,
профессор кафедры театрального искусства,
Российский государственный институт сценических искусств;
Российская Федерация, Санкт-Петербург, e-mail: naskorokhod@yandex.ru

«ЦАРЬ ГОЛОД» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА: ОТРАЖЕНИЯ В БУДУЩЕМ

Автор статьи анализирует влияние пьесы Леонида Андреева «Царь Голод» (1907) на первый полнометражный фильм Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1925), а также на поставленный в сезоне 2016–2017 гг. в АБДТ им. Товстоногова его художественным руководителем Андреем Могучим спектакль «Губернатор». Выясняется, что все три произведения объединяет эстетика экспрессионизма.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, «Царь Голод», С. Эйзенштейн, «Стачка», А. Могучий, «Губернатор», экспрессионизм.*

Natalia S. Skorokhod
PhD, professor of the Theatre Art Department,
Russian State Institute of Stage Arts;
Russian Federation, St.-Petersburg

The author of the article analyzes the Leonid Andreev's "Tsar Golod" play (1907) influence on Sergei Eisenstein's first full-length film "Strike" (1925), as well as on "The Governor" (based on Leonid Andreev's story) staged by the artistic director Andrey Moguchy on the Bolshoy Tovstonogov's Theatre in the season of 2016—2017. The author concludes that all three cases are united by the aesthetics of expressionism.

Key words: *Leonid Andreev, "Tsar Golod" ("Hunger"), S. Eisenstein, "Strike", A. Mogutchii, "Governor", expressionism.*

Для цитирования:

Скороход, Н. С. «Царь Голод» Леонида Андреева: отражения в будущем // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 73—86.

В своей гениальности Леонид Андреев был наивно уверен. В театральном призвании — тем более. За статус «первого драматурга России» готов был сражаться до последнего. Упрекал МХТ в мелкотемье и бытовизме, но между срок можно было прочесть обиду за то, что его пьесы уже не имеют того успеха, что выпал на долю «Жизни человека» и «Анатэмы». Немирович-Данченко даже оправдывался: каких-то ключей не хватает нам для открытия ваших пьес [1, с. 23]. Театральная слава автора тем не менее держалась долго — вплоть до известных событий 1917 года. И даже когда — после неудачи «Мысли» — Леонида Андреева перестали ставить в МХТ, его поздние пьесы отмечали дни своего сценического рождения на подмостках императорских театров… Но грандиозный успех «Жизни человека» в 1906-м, когда в один год её поставили и Станиславский, и Мейерхольд — так никогда и не повторился…

«Царь Голод» был написан позже — в 1907-м. Создавая пьесу на пике своей театральной славы, писатель намеревался продолжить начатый «Жизнью Человека» драматургический цикл «Бог, дьявол и человек». По мысли Андреева — цикл пьес, «принципиально новой формы», «без реализма и символизма» [2, с. 300]. Пьеса предназначалась для театра Комиссаржевской, но коррективы в её судьбу внесла драматическая цензура, запретив «Царя Голода» для представления. На публикацию запрет не распространялся, проиллюстрированный Евгением Лансере «Царь Голод» вышел в издательстве «Шиповник» в 1908 году (рис. 1).

Рис. 1. Е. Лансере. Обложка первого издания пьесы Л. Андреева «Царь Голод» 1908 года

Во второй половине XX века сценическая судьба драматургического наследия Леонида Андреева сложилась вовсе не так блистательно, как, например, у его «наставника» на этом поприще — Максима Горького. Хотя сегодня к ставшим репертуарными пьесам Андреева «Дни нашей жизни» или «Тот, кто получает пощечины», «Екатерина Ивановна» прибавилась и проза писателя: «Рассказ о семи повешенных», «Иуда Искариот» и др. Однако вовсе не открыты «Собачий вальс», «Профессор Сторицын», «Анатэма»...

Неудивительно, что и «Царь Голод» оказался прочно забыт. За сто лет — с 1917 до 2017 года[1] интерес к постановке этой пьесы был проявлен лишь один раз. В Москве Пролеткультом в 1921-м — через два года после безвременной кончины автора пьесы — была запланирована постановка «Царя Голода». Спектакль мыслился как дорогостоящий: и режиссёр, и художник не должны были ограничивать себя в средствах. Премьера планировалась 1 октября 1921 года на Центральной арене Пролеткульта в театре Эрмитаж. Проект так и не был осуществлён как ни парадоксально опять-таки из-за вмешательства цензуры, уже советской. Режиссёром спектакля должен был быть Валентин Тихонович, художником — только начинающий свою театральную карьеру в Пролеткульте — Сергей Эйзенштейн. Последний проработал над эскизами оформления и костюмов для «Царя Голода» три месяца. Наша научная гипотеза состоит в том, что многие из этих наработок были использованы Эйзенштейном позднее, а именно: «эхо» невоплощённой постановки отозвалось в первом самостоятельном полнометражном фильме Эйзенштейна «Стачка» (1925).

Сюжет и фильма и пьесы отражает один и тот же исторический факт: поражение русской революции 1905 года. В «Царе Голоде» изображается бунт голодных рабочих, в «Стачке» — как следует уже из названия фильма — бунт рабочих угнетаемых. Фильм был заказан Эйзенштейну в честь двадцатилетия событий 1905–1907 гг., первое самостоятельное полнометражное кинопроизведение режиссёра задумывалось как историческое. Леонид Андреев был свидетелем, практически участником этой революции: оратор на митингах, хозяин, дававший приют в своей квартире для собраний «нежелательных» партий в течение событий 1905 г., ненадолго арестованный и вынужденный «эмигрировать» летом 1905 года. Драматургический дебют Андреева «К звездам» (1905), как и вторая его пьеса «Савва» (1906) создавались в вихре событий первой русской революции.

На Сергея Эйзенштейна (1898–1948), человека, принадлежавшего уже к следующему поколению, решающее влияние оказали революционные события 1917 года, когда он — студент Института гражданских инженеров —

[1] Об этом — далее.

рискнул перечеркнуть прошлое и связать жизнь с искусством. Леонид Андреев, принявший буржуазную революцию 1917-го, на октябрьские события отреагировал противоположным образом: утром 24 октября 1917 года он вместе с семьей спешно покинул Петроград и впоследствии уже безвыездно жил на вилле в Ваммельсуу (ныне поселок Серово на Карельском перешейке). Вскоре Финляндия отделилась от России, и писатель оказался, сам того не желая, в эмиграции, а в сентябре 1919 года умер от удара.

Здесь, конечно, может возникнуть вопрос, а почему в репертуаре театра пролетарской культуры возникла пьеса писателя Серебряного века, яростного врага большевиков и советской власти? И уж тем более «Царь-Голод» — эта прочно замешанная на принципах модернизма драматургическая притча?

Разумеется театральная доктрина революционного театра была направлена на решение задач, исходящих из нового политического и социального мышления. Эти задачи должны были спровоцировать обновление искусства театра эстетически и этически, то есть и в плане новой поэтики, и в плане пропаганды революционных идей. Однако теоретики нового искусства и, в частности, П. М. Керженцев (1881–1940), опубликовавший в 1918 году эстетическое кредо революционного театра [3], «по-своему продолжали традицию русской дореволюционной эстетики (Л. Н. Толстой) и находили подкрепление (на разных уровнях) в духовных исканиях революционной эпохи» [4, с. 48]. Петербургский театровед, профессор Г. В. Титова (1936–2019) в своём исследовании «Творческий театр и театральный конструктивизм» видит в идеях, питавших теории и опыты первых послеоктябрьских лет, корреспондирование, а иногда и прямое цитирование эстетических трудов символистов: концепции «соборного театра» Вл. Соловьева, доктрину «о религиозном статуте искусства как средстве борьбы за освобождение человечества» А. Белого, а также трактата об искусстве Льва Толстого и брошюры Р. Вагнера «Искусство и революция» [4, с. 45–47.] А как показывает переписка юного Эйзенштейна с матерью, и годы службы в строительных частях Красной армии (1918–1920), и годы начала карьеры режиссера в Москве (1920–1923) стали для него «университетами» [5]: бывший студент-инженер с жадностью приобретал знания в самых разных областях истории искусств, в том числе и в драматургии. Работа над оформлением той или иной пьесы становилась для него поводом для серьёзных штудий творчества её автора.

Показательно, Эйзенштейн оказался одним из первых[2], кто связал драматургию Леонида Андреева с экспрессионизмом. В начале 1930-х гг.

[2] Пожалуй, самой первой в этом направлении стала работа К. В. Дрягина «Экспрессионизм в России : (Драматургия Леонида Андреева)». Вятка : Вятский пед. ин-т

работая над учебником по режиссуре, в главе «Движение стилей» [6, с. 65–80] режиссёр набросал яркий образ немецко-австрийского экспрессионизма. В этом тексте есть и разбор русского театрального экспрессионизма: спектакль «Саломея» О. Уальда Н. Н. Евреинова и декорации Н. А. Калмакова[3], в скобках Эйзенштейн делает замечание об Андрееве: «Известные черты театрального искусства тех лет и драматургии, например, Л. Андреева, почему-то никак не освещаются в своей взаимосвязи с экспрессионистическим строем стиля, так пышно расцветавшим на Западе и имеющим в лице Мунха[4] одного из своих самых ранних представителей» [6, с. 68]. Думаю, именно «Царь Голод» может вызвать ассоциации с «Криком» Мунка. Знакомство с пьесой и работа над эскизами к так и не состоявшемуся спектаклю оказали серьёзное влияние на Эйзенштейна в самом начале его кинокарьеры.

Исторических источников о работе Эйзенштейна над «Царём Голодом» немного. Юноша сообщил матери в конце июня 1921 года «“Царь Голод” кажется получается очень интересным» [5, с. 99], в августе: «С “Царём Голодом” очень большие осложнения: в связи с просто “голодом” боятся его идеологической стороны и 90 процентов за то, что он не пойдёт. Мою двухмесячную работу, конечно, оплатят, но будет страшно обидно — это был бы колоссальный “бум” и принёс бы очень солидные деньги» [5, с. 101]. Есть ещё одно упоминание об этой работе в переписке Эйзенштейна с М. Штраухом уже в 1930-е годы: «Ты был живым свидетелем, как и по “Мексиканцу” или по “Царю Голоду” я “гнул” режиссёров куда надо было» [7, с. 78], — пишет уже имеющий всемирную славу кинорежиссёр своему соратнику и другу. Часть графических эскизов С. Эйзенштейна к «Царю Голоду» сохранилась в РГАЛИ, а в архиве Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина нам удалось найти ещё ряд листов, выполненных гуашью.

Постараемся доказать, что ряд найденных при работе над пьесой визуальных идей были использованы Эйзенштейном в его фильме. Идея подобного заимствования, на первый взгляд, кажется странной: «Стачка» принадлежит эпохе немого кино, «Царь Голод» же перенасыщен словесной тканью: многословные реплики и ремарки — отличительная черта этой пьесы. Однако сюжет пьесы и сценария фильма концептуально созвучны.

им. Ленина, 1928 (1-я типо-лит. ГСНХ). 84 с. Из удивления Эйзенштейна складывается понимание, что этой работы он не знал.

[3] Спектакль театра Комиссаржевской (СПб) был запрещен после генеральной репетиции 27 октября 1908 г.

[4] Мунк, Эдвард (1863 – 1944), норвежский художник-экспрессионист.

Известно, что сценарий «Стачки» (автор сценария: Пролеткульт: С. Эйзенштейн совместно с Г. Александровым при участии В. Плетнева и И. Кравчуновского» [8, с. 428]) был составлен на основании изучения документального материала: исторических фактов и воспоминаний участников событий 1905 года, сюжет же «Царя Голода» — художественный вымысел от начала и до конца[5]. И тем не менее есть практически буквальные совпадения, например, действие и сценария, и пьесы строится на следующих событиях: призыв к бунту, предательство, провокация, расправа над рабочими/голодными. Конечно, в пьесе Леонида Андреева каждый акт развивается в той или иной локации и каждая из локаций используется только один раз, в «Стачке» же используется параллельный монтаж: Эйзенштейн запускает несколько сюжетных потоков одновременно. Однако в обоих произведениях возникают четыре социальных слоя: государственная власть, капиталисты, рабочие, чернь/криминальные элементы.

Сам факт сюжетного заимствования формально не установим, однако предположение о значительном влиянии пьесы на сюжет фильма подтверждается по этим косвенным признакам. Здесь есть ещё один важный момент: сюжет «Царя Голода» отражает механизм зарождения, развития и подавления народного восстания, эта схема художественно обработана в драматическом произведении Леонида Андреева, как я полагаю, впервые. «Машина» народного бунта разрабатывается Эйзенштейном на конкретном историческом материале — российское рабочее движение 1905–1907 годов. Теперь же сюжетная схема: «возмущение–восстание–требования–провокации–жестокое подавление» используется повсеместно при обращении кинодраматургов к подобной теме.

Влияние пьесы на режиссёра можно обнаружить и в частичном совпадении локаций. Андреев начинает первый акт «Царя Голода» с обширной ремарки, в экспрессивной манере описывающей сталелитейный цех завода, здесь перед читателем «в чёрном и красном» предстают внутренности завода», где «извлекая искры, бьют молотами чёрные тени людей» [10, с. 237]. Известно, что и действие «Стачки» первоначально планировалось начать на сталелитейном заводе, при съёмках это изменилось, однако «Стачка» начинается с (рис. 2), где показываются те же «внутренности завода».

[5] Заимствованным Леонидом Андреевым был только центральный образ - у Николая Некрасова: «В мире есть царь:/Это царь беспощаден /Голод названье ему…» [9, с. 8].

Рис. 2. Панорама цеха завода.
Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Стачка»

Ещё одно совпадение мы обнаруживаем, обратившись к одному из самых ярких эпизодов фильма «Стачка»: «Кадушкино кладбище». Здесь режиссёр живописует жизнь людей «московского дна», обильно используя краски из палитры экспрессионистов. «Ребята Короля» — криминальный элемент — используется агентами тайной полиции для организации провокации: поджога винной лавки в посёлке, чтобы оправдать жестокость полиции при подавлении стачки рабочих. Здесь во многом повторяется и локация, и сюжет второго акта пьесы Андреева: в подвал к ворам, проституткам, сутенёрам, ворам и убийцам спускается Царь Голод, чтобы организовать провокацию, здесь возникает даже мотив пожара: «…Запасайтесь спичками. <…> Огонь! <…> Будет светло. Хо-хо-хо!» [10, с. 269].

Эйзенштейн как художник вдохновенно прорабатывал именно этот, второй акт пьесы Андреева: ряд карандашных эскизов декорации, наброски костюмов и грима персонажей — всё свидетельствует о том, что молодой художник работал уже как режиссёр, изобретая не столько костюмы, но самих персонажей, которые потом возникали в «Стачке» (рис. 3).

Рис. 3. С. Эйзенштейн. Эскизы костюмов героев пьесы Л. Андреева (вверху) и персонажи фильма «Стачка» (внизу)

Важнейшей деталью в эскизах декорации являются старые бочки: в ремарке Андреева это «пустые, полурассыпавшиеся бочки без обручей» [10, с. 260]. Бочка на эскизе Эйзенштейна является центральной точкой композиции. (рис. 4). В «Стачке» же бочка как элемент декорации множится и превращается в «кладбище бочек» — «Кадушкино кладбище». Бочка становится здесь принципиальным решением, главным «аттракционом» фильма. (рис. 5). Влияние пьесы Андреева на этот эпизод «Стачки» очевидно.

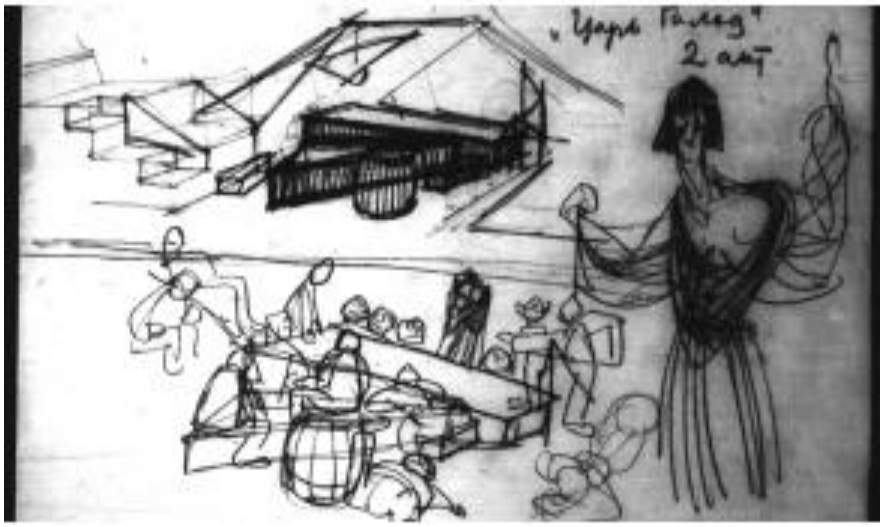


Рис. 4. С. Эйзенштейн. Эскизы декорации к пьесе Л. Андреева «Царь Голод»

Рис. 5. «Кадушкино кладбище». Кадр из фильма «Стачка»

И подобное совпадение лишь подтверждает мысль о том, что творческие поиски Эйзенштейна и Андреева лежали в рамках эстетического направления, вошедшего в историю культуры как экспрессионизм. Тяга художников-экспрессионистов к изображению человеческой патологии проявилась и в «Стачке» у Эйзенштейна: в фильме появляется карлик — Паж Короля (рис. 6). И судя по эскизам (рис. 7), этого персонажа он придумал для второго действия «Царя Голода».

Рис. 6. Карлик Паж Короля. Кадр из фильма «Стачка»

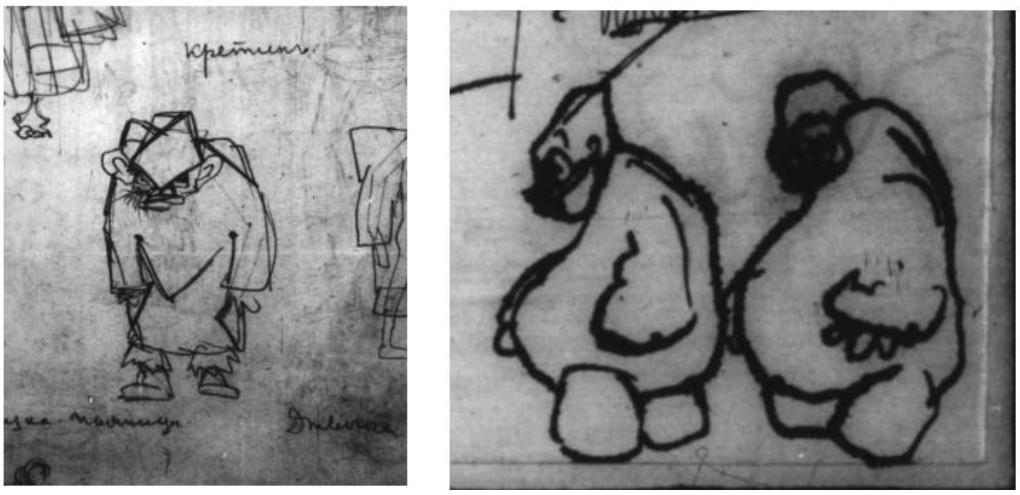


Рис. 7. С. Эйзенштейн. Эскизы героев пьесы Л. Андреева «Царь Голод»

Идеи о близости прозы Андреева к экспрессионизму возникли в русском дискурсе в 1920-е годы. На сегодняшний день опубликовано уже немало исследований на тему экспрессионистских черт творчества Леонида Андреева: [11; 12; 13 и др.]. Наряду с такими рассказами, как «Стена» и «Красный смех», циклом пьес, о котором говорилось выше, «Царь Голод» — произведение, в котором подобные мотивы прослеживаются с очевидностью. Общеизвестно, что русский экспрессионизм не оформился как течение, однако его черты выделяются в творчестве многих выдающихся художников 1910–1920-х гг., в том числе и С. М. Эйзенштейна. Во вступлении к вышедшей недавно книге «Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина» [14] указано: «Экспрессионизм “Кабинета доктора Калигари” был программным и концептуальным, экспрессионизм же российских фильмов в значительной степени был стихийным и бессознательным...» [14, с. 26]. Ряд других авторов, высказываясь на тему русского экспрессионизма, писали о «неосознанности», «латентности» русского экспрессионизма: «Да, экспрессионизма в России не было. И в тоже время он был. И был он везде. И в символизме, и в футуризме» [15, с. 340]. Сам Сергей Эйзенштейн нередко высказывался о фильмах, сделанных в эстетике экспрессионизма критически [16], однако не избежал влияния этого мощного течения. В вышеупомянутой книге «Советский экспрессионизм...» разбираются две картины режиссёра: «Стачка» и «Иван Грозный», автор этих глав Олег Ковалов, сравнивая опыты режиссёра с «иконами стиля», пишет, что Эйзенштейн был прекрасно знаком с немецким кинематографом Ланга, Мурнау и Вине, и более того, разработанная им поэтика «эксцентризма», «монтаж аттракционов» во многом пересекались с экспрессионистской эстетикой. В «Стачке» О. А. Ковалов во множестве

находит «следы» фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе-игрок»(1922)[6]: «Когда лоснящаяся физиономия раскормленного “буржуя” из “Стачки” наплывом накладывается на изображение конторы, где снуют, как заведённые, его служащие — как не вспомнить надменное лицо Мабузе, столь же символически проступающее сквозь общий план главного зала биржи… Но это — внешнее, слишком очевидное и, возможно, бессознательное влияние: Мабузе, этот генератор и властитель хаоса, оставил в “Стачке” куда более сущностный “след”» [14, с. 43]. Одним из самых важных элементов, объединяющий фильмы Ланга и Эйзенштейна, автор считает художественную фиксацию феномена провокации и провокатора, ставших в XX веке «мотором современной политики» [14, с. 45]. Полагаю, что в этом отношении влияние на «Стачку» оказала именно пьеса Леонида Андреева. Для нас очевидно, что, облучённый неосознанным экспрессионизмом писателя, Сергей Эйзенштейн создал одно из самых выдающихся произведений русского экспрессионизма, во всяком случае, современное киноведение относится к «Стачке» именно так.

Спустя почти сто лет после несостоявшейся постановки Валентина Тихоновича 1921 года к пьесе «Царь Голод» обращается режиссёр Андрей Могучий, но не напрямую, а используя её в качестве одной из сюжетных линий в спектакле «Губернатор» по рассказу Леонида Андреева. Премьера состоялась в 2016-м на основной сцене АБДТ им. Г. А. Товстоногова, художественным руководителем которого А. Могучий является с 2013 года. Переход режиссёра-авангардиста в академический театр, основные спектакли которого идут на большой сцене и трупа которого воспитана главным образом в традициях психологической школы, прошёл весьма болезненно: первые постановки Могучего на сцене АБДТ были встречены неоднозначно. «Губернатор» кажется мне переломным спектаклем, где команда Могучего, труппа БДТ и сам режиссёр впервые пришли к гармоническому единству в работе над литературным и драматургическим материалом Леонида Андреева. Спектакль, вопреки режиссёрским принципам Андрея Могучего, во многом опирается на литературный источник 1905 года. Образное видение режиссёра, сценографическое решение (худ. Александр Шишкин) имеют свои корни в тексте рассказа. Сценическая фабула повторяет андреевскую: события, происходящие с главным героем (исполнитель Дмитрий Воробьёв) — от взмаха белого платка, за которым последовал расстрел рабочего люда, пришедшего к губернаторскому дому в поисках справедливости, до выстрела мстящего за эти сорок семь трупов (среди них —

[6] Перед выходом фильма в советский прокат С. Эйзенштейн и Э. Шуб пытались перемонтировать картину с целью придать ей «верную идеологическую окраску», однако из этой идеи ничего не вышло.

маленькую дочь) Рабочего (исполнитель Руслан Барабанов), построены режиссёром и художником как чистилище. Достойно перестрадав, осознав вину и неизбежность собственной гибели и даже получив ещё на этом свете утешение: и слёзы, и жалость, и понимание Гимназистки (Александра Магелатова). Губернатор принимает три пули мстящего Рабочего и, вероятно, далее попадёт в рай. Упростив этический месседж текста, Могучий создаёт тем не менее сложнейший эстетический рисунок, перед нами разворачивается конфликт стилей. И здесь-то и понадобилась команде Могучего (автор драматургической композиции Светлана Щагина) пьеса Леонида Андреева «Царь Голод». Сам Губернатор и его ближайшее окружение представлено средствами «старого иллюзорного театра»: с многочисленными предметами реквизита, исторической мебелью, костюмами и гримом, расширением ситуаций рассказа стилизованными «под Андреева» панпсихическими диалогами (рис. 8).

Рис. 8. Фрагмент спектакля «Губернатор». АБДТ. Реж. А. Могучий, 2016. Фото с сайта театра АБДТ https://bdt.spb.ru/спектакли/губернатор

Его жертвы: убитые — «тридцать пять мужчин, девять женщин и трое детей» — и живые, оплакивающие убитых, — показаны режиссёром в эстетике «германского экспрессионизма» (рис. 9). Этот мир Канатной улицы полон резких, оглушительных режиссёрских жестов: красный свет, дым, удары молота, похожие на стоны рваные звуки Олега Каравайчука, пронзительные, похожие на музыку Каравайчука, крики… Здесь солирует антагонист Губернатора: Рабочий, он же — отец расстрелянного ребёнка, он же убийца Губернатора. В этом спектакле, и я полагаю, что впервые в истории театра, со сцены звучит текст первого акта «Царя Голода»: «Меня плющит железный молот…» [10, с. 237]. Мужскую партию перехватывают женщины, держащие в руках муляжи детей, Мать — жена Рабочего (Аграфена Петровская) сходит с ума над гробиком с мёртвой девочкой. Сцена постепенно становится иммерсивной: в грохоте, криках, музыке теряется текст и смыслы, остаётся лишь с каждой секундой усиливающееся ощущение невыносимости бытия. Губернатор находится здесь же: наблюдает мир своих врагов и жертв, скромно притулившись к боковой ложе.

Рис. 9. Фрагмент спектакля «Губернатор». АБДТ. Реж. А. Могучий, 2016. Фото с сайта театра АБДТ https://bdt.spb.ru/спектакли/губернатор

Андрей Могучий сталкивает Андреева-реалиста и Андреева-экспрессиониста, Андреева Серебряного века и Андреева — предтечу литературных и сценических опытов будущего, это, безусловно, постмодернистский жест, и он отлично сработал в спектакле. И более того, дальнейший пусть Могучего-режиссёра на сцене АБДТ связан с экспрессионистской эстетикой: в его вольном сценическом переложении «Трёх толстяков», пьесы Юлия Олеши (в настоящее время спектакль идёт в трёх вечерах), преобладают краски из палитры экспрессионизма. В этом мне видится влияние в том числе и работы над текстами Леонида Андреева и в частности, над отрывками из «Царя Голода».

«Над ржаво-зелёным болотом, где вся жизнь в тине, бурчанье и лопающихся пузырях, — вдруг высоко поднялась на тонкой змеиной шее чем-то очень странная голова, очень бледная, очень странная, с очень нехорошими глазами. И все ахнули: “Вот он пришёл!”» [17, с. 45] — значимая дневниковая запись Леонида Андреева не только приоткрывает размышления писателя о своём месте в искусстве начала XX века, но и создаёт словесную картину, чрезвычайно близкую живописи экспрессионизма. Значение этого писателя в русской и мировой литературе не определено до сих пор. Понятие «преждевременный человек» как нельзя лучше подходит Леониду Андрееву, чьё творчество теперь рассматривается в оптике «предчувствия экспрессионизма».

Литература

1. Радищева, О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. М. : Артист. Режиссёр. Театр, 1999. 351 с.

2. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка (Сер. Литературное наследство. Т. 72) / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ред. тома И. С. Зильберштейн. М. : Наука, 1965. 630 с.

3. Керженцев, П. Творческий театр. Пути социалистического театра. Пг. : Тип. Николаевской военной академии, 1918. 72 с.

4. Титова, Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб. : СПАТИ, 1995. 253 с.

5. Забродин, В. В. Эйзенштейн: Попытка театра. М. : Эйзенштейн-центр, 2005. 343 с.

6. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 4 / Сост. П. М. Аташева и Н. И. Клейман. М. : Искусство, 1966. 790 с.

7. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост.-ред., авт. примеч. и вступит. ст. Р. Н. Юренев. М. : Искусство, 1974. 421 с.

8. Аксёнов, И. А. Из творческого наследия : в 2 т. Т. 1 : Письма, изобразительное искусство, театр. М. : RA (Русский авангард), 2008. 638 с.

9. Некрасов, Н. А. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1959. 463 с.

10. Андреев, Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. Л. : Искусство, 1989. Т. 1. 526 с.

11. Филоненко, Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 : дис. ... канд. филол. наук : специальность 01.01.01 / Филоненко Наталья Юрьевна. Елец, 2003. 187 с.

12. Шестакова, М. А. Развитие экспрессионистических тенденций в романистике Л. Н. Андреева // Вестник САМГу. 2014. № 1 (112). С. 146–152.

13. Лахно, Е. А. Драматургия Л. Андреева в интерпретации исследователей конца XX — начала XXI века // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 16 (245). С. 66–69.

14. Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М. Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина. СПб. : Порядок слов, 2019. 464 С.

15. Хренов, Н. А. Возвращаясь к экспрессионизму: Экспрессионизм и русская культура // Культура и искусство. 2013. № 3 (15). С. 328–343.

16. Эйзенштейн, С. М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 5. М., 1968. С. 129–180.

17. Андреев, Л. Н. S. O. S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919) / Вступ. ст., сост. и прим. Р. Дэвиса, Б. Хэллмана. М., СПб. : Феникс, 1994. 598 с.

~

УДК 821.161. – 31.09

Яшин Алексей Афанасьевич
Главный редактор журнала «Приокские зори»,
член Союза писателей СССР, Союза писателей России,
член Правления Академии российской литературы,
Заслуженный деятель науки РФ,
доктор технических наук, доктор биологических наук, профессор;
Российская Федерация, Тула, e-mail: priok.zori@mail.ru

«СУЩНОСТНЫЙ» ПИСАТЕЛЬ РАВНИНЫ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Данная работа представляет собой очерк с рассуждениями о писательском «статусе» Андрееве, месте и значении писателя в русской литературе («орловского куста») и культуре в целом.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, сущностный писатель, равнина русской словесности, орловские писатели.*

Aleksey A. Yashin
Editor-in-chief of the magazine “Priokskie Zori”,
member of the Union of Writers of the USSR, the Union of Writers of Russia,
member of the Board of the Academy of Russian Literature,
Honored Scientist of the Russian Federation,
Doctor of Technical Sciences, Doctor of Biological Sciences, Professor;
Russian Federation, Tula

THE “ESSENTIAL” WRITER OF THE PLAIN OF RUSSIAN LITERATURE

Abstract. *This work is an essay with arguments about the writer’s “status” of Andreev, his place and significance in Russian literature and culture in general.*

Key words*: Leonid Andreev, essential writer, plain of Russian literature, orel writers.*

Для цитирования:
Яшин, А. А. «Сущностный» писатель равнины русской словесности // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 87–107.

В необъятной России как бы область известной гармонии — те места подмосковья, орловско-тульско-калужские, откуда чуть не вся русская литература и вышла.

Борис Зайцев «Жизнь Тургенева» (1932)

Наш очерк о Леониде Андрееве — это своего рода пролегомены к персоне видного, глубоко своеобразного, «сущностного» писателя равнины русской словесности. Сначала разъясним смысл название очерка. Начнём с понятия «равнина русской словесности», введённого нами <надеемся> в литературный обиход в интервью журнала «Приокские зори» [11]. Такой образ дан многими русскими писателями, выходцами славных для отечественной литературы орловско-тульско-калужских мест (см. эпиграф). И. С. Тургенев, самый образный певец этой «равнины русской словесности», благодарил её за чарующий простор и покой: «Спасибо, сторона родная…». Но ещё образнее эту «равнину» определил Гоголь, начав первую главу уцелевших от сожжения черновиков второго тома «Мёртвых душ» с описания её природы: «…Вид был очень недурен, но вид сверху вниз, с надстройки дома на равнины и отдаленья, был ещё лучше. Равнодушно не мог выстоять на балконе никакой гость и посетитель. У него захватывало в груди, и он мог только произнесть: „Господи, как здесь просторно!“ Пространства открывались без конца. За лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, зеленели и синели густые леса, как моря или туман, далеко разливавшийся. За лесами, сквозь мглистый воздух, желтели пески. За песками лежали гребнем на отдалённом небосклоне меловые горы, блиставшие ослепительной белизной даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. Кое-где дымились по ним лёгкие туманно-сизые пятна. Это были отдалённые деревни, но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только вспыхивавшая подобно искре золотая церковная маковка давала знать, что это было людное, большое селенье. Всё это облечено было в тишину невозмущаемую, которую не пробуждали даже чуть долетавшие до слуха отголоски воздушных певцов, наполнявших воздух. Словом, не мог равнодушно выстоять на балконе никакой гость и посетитель, и после какого-нибудь двухчасового созерцания издавал он то же самое восклицание, как и в первую минуту: „Силы небес, как здесь просторно!“» [3, с. 7].

Требует разъяснения и данный нами выше «титул» Леонида Андреева — видный. В табели писательских рангов есть гении, которые, понятно суть товар, во-первых, штучный, а во-вторых, подразделяются на мировых (Шекспир и Достоевский) и национальных (например, для германской литературы по части национальных гениев следует назвать Гёте и Томаса Манна; возможно, Гейне; в русской литературе помимо Достоевского — Пушкина и Льва Толстого). На ступеньку ниже — великие писатели и поэты (двое из них, наряду с Пушкиным, изваяны в барельефе памятника тысячелетию России в Великом Новгороде: Гоголь и Лермонтов. К ним можно добавить два-три, даже четыре, имени из XIX — начала XX вв. и Шолохова из

русской литературы советского периода). Зато выдающихся писателей великая наша литература XIX века дала основательное число. Не обижен ими и двадцатый век: советских и зарубежных эмигрантских. Здесь бы впору и Леонида Андреева «вставить», но… определение «выдающийся» полагает такой смысл: <чем-то> выделяющийся из сонма (среды) равных или почти равных по таланту, творческому потенциалу, признанию, нетленности литературного наследия и пр. Причём это «выделение» сугубо *индивидуальное*, но никак не в обозначенной группе: по направлению, по сходству творческой манеры, по объектам бытописания или эпохе отображения и просто времени развития творческого потенциала и т. п.

Подходит ли Андреев под такое «выделение»? Вот его орловский земляк Николай Лесков, хотя и относимый официальным советским литературоведением к писателям «второго ряда (плана)», без сомнения — выдающийся писатель: по творческой манере, по языку, по литературной и иной идеологии… словом, во всём отличный, выделенный на всём русском литературном развёрнутом полотне [подроб. см. 17]. А вот чтение произведений Леонида Андреева невольно заставляет вспомнить всю «горьковскую плеяду» писателей — от самого Алексея Максимовича (в своём дореволюционном творчестве, пожалуй, ближе к определению «великий») до Серафимовича и Всеволода Иванова. И хотя талант Андреева и его творческое своеобразие, несомненно, выдающиеся, в целом под определение «выделения» Андреев не подпадает. Это прекрасно осознавало советское литературоведение, именуя его *крупным* писателем. Или более витиевато: «автором произведений, ставших событием литературной жизни России».

Между определениями «крупный» и «видный» мы поставили бы знак равнозначия, но более точным для Леонида Андреева полагаем именно второе. Ибо «крупность» предполагает достаточно объёмное творческое наследие, которое не выходит из ареала литературного внимания, по крайней мере, трёх-четырёх последующих поколений. А в случае Андреева его творчество было «случайно» исключено из обихода советских читателей на достаточно долгое время, а значительный пласт наследия писателя — оба романа «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны», а также пьесы («Анатэма», «Каинова печать», «Царь Голод», «К звёздам», «Жизнь человека») — не закрепились в литературном обиходе [см. 15; 16]. «Случайно выключенного» из советского литературного обихода, Леонида Андреева возобновили печатать лишь с конца 1950-х годов. Может поэтому первой его книгой, попавшей мне в руки, стал приобретённый в тульской «Буккниге» (удивительно богатой в семидесятые годы на дореволюционные издания)

переплетённый том «нивского» издания собрания сочинений Андреева[1]. Так получилось, что в этот том вошли наиболее известные его произведения: «Жизнь Василия Фивейского», «Рассказ о семи повешенных», «Христиане», «Жертва», «Иуда Искариот», «Красный смех», пьеса «Анатэма». А из отзывов современников о Леониде Андрееве почему-то запомнилось два. Первый Л. Толстого, который в одном из своих писем, сравнивая художественную манеру и творческие возможности Горького и Андреева, первенство однозначно отдавал Леониду Андрееву… Второе — сценка, описанная кем-то из современников писателя: на большой литературный вечер «со чтением» вместе приходят Горький с Андреевым, оба в принятой тогда в «круге Горького» одежде: заправленные в высокие смазные сапоги широкие брюки из «чёртовой кожи», того же цвета бесформенный расстёгнутый пиджак, под которым светлая косоворотка навыпуск с тонким пояском. Первым из ранее прибывших писателей им встретился Иван Бунин, щегольски одетый эстет с безукоризненной причёской (а Горький с Андреевым нарочито взлохмачены) и холеной бородкой. Изобразив на лице нарочитую недоумённость, Иван Алексеевич своим бархатным голоском обратился к вошедшим: «А-а вы, господа, охотники?»

Вот такие они «орловцы»: Бунин и Андреев, почти одногодки по рождению. «Орловский куст» русской литературы наиболее плодоносен: И. С. Тургенев, А. А. Фет, Н. С. Лесков, И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, Б. К. Зайцев… Хотя последний и был увезён из Орла годовалым ребёнком в Калужскую губернию, но родовая его память — орловская. Потому и говорил он в последнем своём интервью, перешагнув за девяностолетний возраст (умер в Париже в 1972 году): «Прорезает Ока чуть не всю среднюю Россию — на ней расположен Орёл Тургенева, Лескова, Бунина, Леонида Андреева» [2]. Действительно, самая русская река Ока — «литературный магнит» на равнине русской словесности. Здесь, на границе Орловской и Тульской губерний, и Николо-Вяземское родовое имение Толстых. На всё той же тульской земле, в приречном тульском Белеве, давшем России Жуковского и братьев Киреевских, в XIX веке в дворянских усадьбах бурлила литературная жизнь. И замечательный современный писатель Виктор Греков, автор исторической

[1] Речь о второй книге (3–4 тома) Полного собрания сочинений Андреева: в 8 т. СПб. : Товарищество А. Ф. Маркса, 1913. (Приложение к журналу «Нива» за 1913 г.)

Впоследствии это собрание разными издательствами дополнялось произведениями Андреева, написанными после 1913 года и издание их прекратилось на 17 томе («Иронические рассказы»). Сохранились наброски писателя плана неосуществленного 18 тома. Произведения Л. Андреева, напечатанные в рамках этого проекта Полного собрания сочинении после 1913 года, являются последними изданиями при жизни автора, сохраняют значение первоисточника для всех последующих переизданий.

дилогии «Кара» (о подходе Святослава на хазар), тоже родом и проживанием из Белева — «страны князей»*.

Коль речь зашла о писателях «орловского куста», то в первую очередь отметим объединяющую их черту — и в прямой связи с их «коллективным» характером, своего рода порождением существа равнины русской словесности. Все они урождённые патриоты, то есть не квасные, не по должности, не по пропаганде и пр. Так Леонид Андреев, обосновавшись в Финляндии, после революции получившей самостоятельность, оказался «эмигрантом», но как человек к тому времени практически аполитичный, даже помыслить не мог о каком-либо противостоянии России, хотя бы уже взбаламученной, большевистской... Андреев отказался от предложенного ему поста министра пропаганды в правительстве «Северной армии» Юденича. А за неделю до своей смерти в письме к Н. К. Рериху жаловался на отсутствие дома — малого (дача в Финляндии) и большого — России «с её могучей опорой, силами и простором» [1]. Осталась «вместо маленького дома — холодная, промёрзлая, обворованная дача с выбитыми стёклами, а кругом — чужая и враждебная Финляндия. Нет России. Нет и творчества...» [Там же].

Весь мысленно и душевно в старой России пребывал и эмигрант Иван Бунин. С момента отъезда за границу и до окончания жизни (1953 г.) этот «классик рубежа двух столетий» (К. А. Федин), мучительно тосковал по «Руси ушедшей» и клял Русь советскую. Другой орловец-эмигрант Борис Зайцев, пережив почти всю «старую» эмиграцию, бессменно состоя председателем парижского союза русских литераторов, также не являлся ненавистником Советской России, но его жизнь и творчество, как и у Бунина, остались в России прежней: «В России мы некогда жили, дышали её воздухом, любовались полями, лесами, водами, чувствовали себя в с в о ё м народе. Нечёсаный, армяжный мужик был всё-таки родной, как и интеллигент российский — врач, учитель, инженер. Жили и полагали: всё это естественно, так и надо, есть Россия, была и будет, это наш дом и особенно с ним мудрить не приходится» (разрядка Б. Зайцева) [4].

Что уж говорить о старших орловцах — Тургеневе и Лескове? Это подлинные певцы, Гомеры равнины русской словесности. Какие щемящие строки тоски по родине писал Тургенев из своего зарубежного далёка? О тоске же оказавшихся в эмиграции русских писателей XX века «точно в цель» пишет известный современный литературовед Олег Михайлов: «Этот страх

* Принятое в истории именование порубежных мест по Оке в её западном и северо-западном обрамлении тульской земли. В XV – XVI вв. именно по этим участкам реки проходила граница между Московским государством и Великим княжеством литовским. Остерегаясь войн, те и другие переманивали поречных соседей в своё подданство, щедро раздавая скромным сельским дворянам-помещикам княжеские титулы.

забвения был стократ усилен порвавшимися связями с родиной и народом. Лишённый притока непосредственных впечатлений о русской действительности, Бунин вызывает в памяти «горький и сладкий сон прошлого» — воспоминания детства и юности. Здесь он не одинок. Почти все те писатели, что оказались в эмиграции, обращались — с большей или меньшей широтой типизации — к художественным мемуарам» [10, с. 390].

...Тоска по родине, страх забвения родиной: от всего лишь двухлетней <случайной> «эмиграции» Леонида Андреева до ушедшего из жизни в 1972 году Бориса Зайцева. Такие вот они разные, орловцы, но в сущности как братья-близнецы в отношении к родине, к России, ибо вскормлены равниной русской словесности и, добавим, «магнитом» самой русской реки Оки.

Но вернёмся к причине забвения имени Леонида Андреева в советские времена. Интуиция подсказывает, что «эмиграция» по ту сторону границы с Финляндией, только что являвшейся частью Российской империи, явно «не тянет» на проскрипцию (списки пролеткультовской комиссии Луначарского–Крупской). И это притом, что в период «бури и натиска» русской литературы критического реализма начала XX века ближайшими соратниками и единомышленниками Леонида Андреева являлись Горький, Чехов, Куприн, Серафимович, Вересаев, тот же «пишущий» Луначарский. То есть автор «Рассказа о семи повешенных» (возможно и «Красного смеха»?) должен бы был занять нишу между реалистическим восприятием предреволюционного состояния русского общества и собственно призывом к радикальному обновлению одряхлевшего государственного устройства России. Символом же такого призыва стал «Буревестник» Горького. В разгар предреволюционных лет для русской читающей публики имена Горького и Андреева являлись почти синонимичными: сходство направленности творчества, мощь раскрытия их талантов, участие в общественно-политической жизни.... Десять лет искренней дружбы писателей резко прервались в начале 1910-х годов после публикации Андреевым рассказа «Тьма», обруганной демократами и либералами как ренегатское, осуждённого общественностью, наэлектризованной событиями первого пятилетия после революции 1905 года: реакция власти («Не могу молчать!» Л. Н. Толстого), конституция, думский парламентаризм, новая активизация революционной деятельности и пр. Но именно Алексея Максимовича сверхполиткорректное советское литературоведение осторожными намёками обозначает как «полутайного» инициатора забвения Леонида Андреева. Опять же причину «руки» Горького в забвении творчества Андреева, то же политкорректное литературоведение видит не столько в публикации Андреевым «Тьмы», сколько в известном «женском вопросе», возникшем в отношениях двух писателей. Но и это не

складывается… Возможная разгадка этой головоломки кроется, скорее всего, в том сравнительном отзыве Льва Толстого о Горьком и Андрееве, содержание которого приведено выше. Лев Николаевич, как первейший авторитет в тогдашней русской и даже мировой литературе, прямо припечатал: он ставит Леонида Андреева в творческом плане выше Горького! Явно, что «Рассказ о семи повешенных» и «Жизнь Василия Фивейского» куда как ближе к нравственным исканиям позднего Толстого, нежели босяцкие рассказы и «Мать» Горького. Опять же Лев Николаевич известен своей неординарностью в индивидуальной оценке творчества канонических и современных ему художников слова (достаточно вспомнить его отношение к Шекспиру). В то же время он высоко ставил таких, столь нелюбимых «передовой общественностью» начала XX века писателей, как Михаил Арцыбашев («У последней черты»), Фёдор Сологуб («Мелкий бес»), Дмитрий Мережковский («Христос и Антихрист»), хотя бы их писатели-демократы и клеймили порнографистами, мистиками и декадентами.

Но — слово сказано, а Алексей Максимович, как и всякий большой писатель, пришедший в большую литературу «своими шагами», очень щепетильно относился к оценке своего творчества. Конечно, недопустимо упрощать до тривиальной обиды Горького… Здесь ситуация намного тоньше и изощрённее; достаточно вспомнить реалии «литературной кухни» страны в 20—30-е годы, что так блестяще описал Михаил Булгаков в «Мастере и Маргарите». Среди пёстрого состава тогдашних столичных литераторов и окололитературных лиц, где наиболее напористыми являлись пролеткультовцы и «набежавшие классики одесской литературы», было немало подхалимов и вообще державших постоянно нос по ветру. Да тут ещё Иосиф Виссарионович назначил Горького главным писателем страны, поручив в рамках созданного Союза писателей СССР разгрести авгиевы конюшни литературного пестроцветья указанных выше годов… Эти-то подхалимы и прилипалы и оттеснили Леонида Андреева в «попутчики».

А далее, вплоть до 1980-х годов, всё шло по накатанной, по главенствующей в советском литературоведении инерции. Даже после возобновления печатания книг Андреева в конце 50-х годов официально писателя относили к некоему третьему разряду. Так в первом томе Малой Советской Энциклопедии ему уделена треть полустраничной колонки — без фото и с обтекаемыми формулировками: «творчество Андреева остаётся противоречивым», «содержит черты критического реализма» и так далее [8].

…Написанное выше — не просто занимательный экскурс в «литературную кухню», но косвенное подтверждение того факта, что творчество Леонида Андреева и при его <не столь и долгой> жизни, и в

последующее столетие расценивалось как принадлежащее «человеку редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественному в своих поисках истины» (М. Горький). Эти слова подтвердит всякий читатель и почитатель русской литературы, тонко чувствующий художественное слово. Есть в литературном процессе такое понятие, как «дуновение свежего ветра». Как на человека, живущего на берегу моря и уже привыкшего к ровной штилевой погоде, вдруг налетает резковатый, йодистый ветерок — предвестник скорого шторма, так и на читателя действует «дуновение свежего ветра», когда при долгом чтении классики ему вдруг попадает в руки книга нового писателя. Нового не только для него, но и для всей устоявшейся традиции литературы. Именно такое ощущение автор этого очерка и испытал, когда в тульской «Буккниге» приобрёл и на едином дыхании прочитал том Леонида Андреева «нивского» издания 1913-го года. Кстати говоря, такое же ощущение испытывал, впервые читая книги упомянутых выше Фёдора Сологуба, Дмитрия Мережковского и Михаила Арцыбашева, то есть тех писателей, которые, как и Леонид Андреев, — глоток «свежего ветра», чей талант сравним с признанными классиками русской литературы второй половины XIX — начала XX вв., и, увы, тех, кому «повезло» попасть в проскрипционные списки достопамятной «комиссии» и до окончания XX века быть изъятыми из истории литературного процесса. Самое обидное, что изъяты они были именно на тот период, когда наша (советская) страна действительно являлась самой читающей в мире. Такого феномена нигде и никогда больше не было, а теперь и не будет…

В целом орловская литературная цепь равнозвенна по таланту, но неравнозвенна по индивидуальной форме осуществления талантов. Вот по части «неравнозвенности» Леонид Андреев заметно выделялся на фоне русской литературы начала XX века (из «орловского куста» тем более), в значительной степени сохранявшей традиции классики века предыдущего. То есть «свежесть» произведений Андреева в самый плодотворный для него период первого десятилетия нового века — это прежде всего новая для русской литературы художественная демонстрация динамики, перевоплощения характера человека на стыке социального и биологического. Может, поэтому некоторые литературоведы-модернисты и «сватают» Андреева к фрейдистам? Например, сравнивая его лучшие произведения с «Самопознанием Дзено» итальянца Итало Звево — классика литературного фрейдизма? Но быть фрейдистом для Леонида Андреева слишком примитивно. Здесь надо понимать глубже, прочтя, прежде всего, «Иуду Искариота», но особенно — «Бездну». В этом относительно небольшом по объёму рассказе Леонид Андреев мастерски показал, как легко человек

социальный скатывается до биологического вида, «расчеловечивается» в считанные минуты, откинув не то что мораль Христову, но морально-этическую «тренировку» всех тысячелетий цивилизации и культуры. Всё рушится в человеке в единый момент. Какое же хрупкое создание природы есть человек! Как зыбки в его натуре границы между исторически воспитанным и биологическим, но за которым уже миллионы лет эволюции…

Многие большие и великие художники слова стремились обыграть эту зыбкость, показать, как деградирует человек без определяющих его человеческую сущность объектов: веры, любви, семьи… Но, пожалуй, только Андрееву одной лишь заключительной фразой рассказа удалось отобразить этот миг перехода хрупкой границы: «И с силой прижался к её губам, чувствуя, как зубы вдавливаются в тело, и в боли и крепости поцелуя теряя последние проблески мысли. Ему показалось, что губы девушки дрогнули. На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его» («Бездна»). Какой же здесь фрейдизм с его навязчивой сексуальной доминантой во всём и вся? Только мгновенное, временное, конечно, как удар тока, расчеловечивание! — в единый миг пробита та самая хрупкая граница между *homo sapiens*, высшей, почти христианской моралью, и биологическим, первобытно-человеческим… да и у пещерных людей уже были достаточно табуированные отношения между членами рода, между мужчиной и женщиной. Как говорится, могли и съесть за нарушение табу!

Как можно объяснить сюжет «Бездны»? Вот зачин: «Уже кончался день, а они двое все шли, все говорили и не замечали ни времени, ни дороги… И то, что впереди стало темно, не прервало и не изменило их разговора. Такой же ясный, задушевный и тихий, он лился спокойным потоком и был всё об одном: о силе, красоте и бессмертии любви. Оба они были очень молоды: девушке было всего семнадцать лет. Немовецкому на четыре года больше, и оба они были в ученической форме… И как и речь, всё у них было молодое, красивое и чистое (выд. нами. — А. Я.): стройные, гибкие фигуры, словно пронизанные воздухом и родные ему, лёгкая упругая поступь и свежие голоса, даже в простых словах звучавшие задумчивой нежностью, так, как звенит ручей в тихую весеннюю ночь, когда не весь ещё снег сошёл с тёмных полей». И так почти на десятке страниц автор всё повышает градус чистоты первого, трепетного любовного чувства, возникшего, пока ещё романтизированного, лишь словесно развивающегося, между двумя юными людьми: воспитанными в добрых традициях явно интеллигентных семей, укреплёнными чтением добрых, нравоучительных книг, образованными, высокоморальными, нравственно целомудренными. И на самом апофеозе трепетности и нежности,

пока ещё и не помышляя о чувственном в проявлении близости, которая им мнится где-то в далекой будущности, автор начинает развивать тему-антитезу: мрачное ночное предгородье и по ландшафту: какие-то без цели вырытые ямы, рвы, откосы, хилая растительность, ни огонька света, и по встречаемым людям, отбросам города за его пределы: проститутки нижайшего разбора, босяки — все мрачно молчаливы под стать наступившей ночи. И развязка: встретившиеся трое обитателей подгороднего «дна» избивают Немовецкого, насилуют гимназистку Зиночку. Уходят. Очнувшийся студент разыскивает её… концовка рассказа процитирована выше.

Опубликованная в 1902 году в московской газете «Курьер», в которой Леонид Андреев работал уже несколько лет штатным сотрудником и напечатал там свыше двухсот фельетонов и судебных отчётов, «Бездна» произвела фурор в читательской и литературной жизни и собственно сделала, наряду с напечатанной в последующем году повестью «Жизнь Василия Фивейского», имя Андреева всероссийски известным. Горький одобрительно отозвался о «Бездне», возможно, подспудно узрев в нём своеобразное продолжение своих «босяцких рассказов». Но, скорее, оценил социальную значимость произведения и появление на литературной арене страны нового, крупного и оригинального таланта. Значительна — по именам и изданиям — была и критика «Бездны», склонявшаяся к тому, что автор высказывает в рассказе взгляд на человека как на вечного раба самых примитивных, низменных инстинктов. Не совсем «ловко», но в общем по существу, Андреев ответил оппонентам: «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра — и с полным отрицанием относиться к тому современному двуногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось «животным»… в наивном самодовольстве культурных людей, в их незнании границ собственного **я** (выд. Л. Андреевым. — А. Я.) (а точнее, по ницшеанской терминологии, своего «сам») — я вижу опасность и препятствие к дальнейшему развитию и очеловечиванию их незавершённой природы» (Курьер, 1902, № 27, 27 января). Как видим, не фрейдизм и ницшеанское *nihil*, не социальный протест (как довлеющий у тех же Горького и Короленко) заявлен Андреевым в «Бездне», как идейно-художественной предтече всего его творчества, но *сущностный* подход писателя к отображению внутреннего мира человека, опять же, на той хрупкой границе между человеческим и биологическим. Именно в такой ипостаси и следует понимать творчество *сущностного* писателя Леонида Андреева.

Пришло время обосновать категорию «сущностности» как основы творческой манеры Андреева. Краткое определение понятия, как нам

представляется, таково: сущностный писатель — это *более экспрессивно* выразительный, но *не изобразительный* по образности писатель. Сущностный писатель в своём творчестве придерживается преимущественно экспрессивной выразительности «в ущерб» изобразительной образности. Вообще, эта общетворческая оппозиция наиболее наглядна в живописи: преимущественную экспрессивную выразительность видим у художников-импрессионистов, у большинства — в том числе классических — пейзажистов. Типичная экспрессивная выразительность на полотнах мариниста Айвазовского; на некоторых картинах Шишкина, где «изобразительность», то есть люди, медведи, нарисованы другими художниками (тем же Репиным). Сугубо формализованный вариант экспрессии — художество (не решаемся назвать творчество) абстракционистов. А вот полотна художников-реалистов — это вся русская и западноевропейская классика — вершина изобразительной образности. В редких случаях, как, например, у Сальватора Дали — великолепное сочетание абстрактной экспрессии и изобразительной образности.

Доминанты экспрессии и изобразительности присутствуют и в наиболее «самостном» виде творчества — музыке. Без попыток обобщения назовём наиболее яркие примеры: на экспрессивной выразительности строится вся додекафоническая (двенадцатитоновая) система музыки Арнольда Шёнберга, в силу её абстракционной составляющей иронично называемая «какофонией». На противоположной стороне — «слухом и душой» ощущаемая изобразительная образность Девятой симфонии Бетховена и Второго концерта Чайковского. Каждый в единый миг прокрутит в голове множество примеров такой противоположности: тезы и антитезы в музыке.

Можно перейти и к естественнонаучным, философским обобщениям.

В части сущностности творчества Андреева советское литературоведение часто попадало пальцем в небо, связывая преобладание экспрессии над изобразительной образностью недостатком у писателя широкого опыта жизненных наблюдений: если опыта «практики жизни» якобы маловато, то для художественной выразительности остаётся лишь выразительность экспрессивная. В качестве доказательств приводились действительно встречающиеся в письмах и мемуарах Леонида Андреева высказывания о том, что жизненный опыт его ограничен провинциальным детством, учёбой в орловской гимназии, затем — в Петербургском и Московском университетах. Коротенькая, неудавшаяся юридическая практика, фельетонист в московской газете «Курьер», столь же внешне небогатая событиями петербургская жизнь, её окончание в финской дачной глуши... Всё вроде бы так, но почему другим писателям «орловского куста», писателям изобразительной образности — Тургеневу, Бунину, Зайцеву, а особенно Лескову — таких же впечатлений

начальной орловской жизни хватило для творческого самовыражения? Ведь и Андреев в своих произведениях «орловской темы» близок по изобразительной образности к своим великим и выдающимся землякам. Достаточно прочесть «Баргамота и Гараську», «Алёшу-дурачка», «Буяниху», «Праздник», «На реке», понравившийся Л. Н. Толстому рассказ «Молчание»… И у зрелого Андреева «орловская тема» нет-нет, до и проявится в своей образности: пьесы «Дни нашей жизни», «Младость» и «Каинова печать» («Не убий»), роман «Сашка Жегулев».

Нет, далеко не так просто во всё возрастающей по мере творческого становления Леонида Андреева доминанте экспрессивной выразительности. Последняя в любом виде творчества, не обязательно и художественного, есть, во-первых, предрасположенность сформировавшегося индивидуального характера; во-вторых, (что отличает именно художественное творчество) наличие *коллективной тенденции*, сложившейся, что называется, «в данное время и в данном месте», но необязательно превалирующей в художественном творчестве. Очевидно: по мере раскрытия данного творческой личности таланта, её личностные черты всё более воплощаются в характере (той же сущности, изобразительной образности и т. д.) произведений. Анализ мемуарной литературы современников об Андрееве позволяет «реконструировать» особенности личностных черт писателя. Получается если не типичный, то и не редкий характер в классической типологии (К. Г. Юнг «Психологические типы»), а именно: уравновешенный в общении и образе повседневной жизни — почти флегматический тип характера, но в реализации довлеющей идеи, что и есть творческое самовыражение, переходящий в определённую степень «поспешающей» нетерпимости препятствий и полной отдаче себя этому самовыражению. Эти же «смешанные» черты и в творчестве Леонида Андреева.

Относительно же не личного характера писателя, а означенной выше «коллективной тенденции», то опять же слишком прямолинейным является стремление «вливать» пики творчества Андреева (1900 — 1910 … 1914 гг.) в эпоху «взрыва» русского символизма, ирреальности, стилизованности, авангардизма и пр. и пр. Кажется, и сам Леонид Андреев такую мысль подаёт… В частности, в одном из опубликованных интервью он говорит: «Художник изображает не явления, а их душу, их тайный смысл, и действительность — только его материал» [7, с. 5]. Действительно, с началом XX века авангардизм в литературе, живописи и музыке «пересёк границу» Российской империи. Не устаём повторять мысль Льва Троцкого о том, что в европейскую цивилизацию Россия пришла поздно, поэтому вынуждена была все новации «проходить» по сокращённым учебникам. Так и авангардные

тенденции во всевозможных художественных творчествах, уже уверенно захватившие Европу, в России осваивались поспешно, бурно, с восторгом неофитов, оттого несколько аляповато, крикливо… Но ведь такой эпатажно выраженный авангардизм к творчеству Леонида Андреева *никакого отношения не имеет*! (Как и к сопоставимыми с произведениями Андреева «Мелкому бесу» Ф. Сологуба и «У последней черты» М. Арцыбашева, ибо в этих романах экспрессивная выразительность гармонично сочетается с традиционной для русской литературы изобразительной образностью). Вспомним характеристику писателя горьковского круга А. С. Серафимовича: «О Л. Андрееве часто говорят, что он выходит из рамок реальный психологии, отрывается в своих произведениях от действительности…. Но, если многим кажется, что Андреев отрывается от действительности, что у него всё таинственно и странно, так это потому, что не усвоили ещё, не совсем поняли те новые формы, в которые Андреев вкладывает наши мысли и ощущения, наши обыкновенные чувства и рассуждения по отношению к действительности. У Андреева своеобразная форма выражения действительности. Было бы, конечно, неправильно утверждать, будто Л. Андреев идёт против реального направления в художественной литературе» [12]. Действительно, чёткой грани между «реалистическим» и «нереалистическим» (реальным и ирреальным) в творчестве Андреева нет… да и быть не может, как то бывает у крупных художников слова. Взаимосвязанность — вот наиболее точное определение сущности творчества Леонида Андреева.

Теперь, когда мы подошли к исходной характеристике сущностности, дадим аргументированное её определение в приложении к Леониду Андрееву. Если толкование сущностности как доминанты экспрессивной выразительности над <минимально достаточной> изобразительной образностью является общим, под которое можно подвести творчество многих писателей, разнесённых по временам, по национальным литературам, по творческим потенциалам и т. д., то рассмотрение конкретного сущностного писателя, в нашем очерке — Леонида Андреева, требует обоснования прежде всего (и преимущественно) сугубо личностных истоков такого писательского качества. И здесь в качестве предтечи имеем: (а) вполне достаточный для изобразительности творческого самовыражения опыт жизненных наблюдений: орловское детство-отрочество, оба столичных университета, активная работа в газетах и пр.; (б) активное участие во всероссийском литературном процессе; (в) совпадение наиболее творчески выраженного периода жизни с «наступлением» литературного авангарда с Запада на Россию; (г) личностный склад характера писателя: сочетание сангвинического и холерического по типам характеров (по К. Г. Юнгу); (д) влияние Горького и

участие в «горьковском» литературном круге, близость к передовым на тот момент общественным движениям; (е) отрицание капиталистического пути движения России, впрочем, после революции — и социалистического. Относительно Леонида Андреева посылки (а) — (е) дают следующие выводы: Андреев относится к тому типу писателей, которые, будучи наделены феногенотипически задатками таланта в части творческого самовыражения, именно таковое самовыражение предпочитают творческому же отображению реальной действительности: как наблюдаемой, так и исторической (это рассказы Андреева на библейские сюжеты «Иуда Искариот», «Елеазар», «Бен Товит», «Царь», пьеса «Самсон в оковах», а также по тематике Великой французской революции «Марсельеза», «Так было», трагедия «Океан»). То есть самовыражение здесь коррелирует с экспрессивной творческой выразительностью, а отображение как раз требует творческого мастерства образной изобразительности. Поэтому у Андреева даже в упомянутых произведениях на исторические темы читатель собственно и не видит сколько-либо развёрнутой конкретики в описании библейских, евангельских, исторических событий. То есть здесь проступает не историзм, но *литературная стилизация*. Сразу отметим, что такая стилизация — непременный приём литературы ещё с античных времён, но на рубеже XIX и XX веков он особенно активизировался (у русских писателей, например, Брюсова, Ауслендера, Михаила Кузмина и др.).

А творческий метод литературной стилизации как никакой другой или, по крайней мере, наряду с другими, адекватен именно экспрессивной выразительности. То есть проще: не отвлекаясь на выбор сюжета, обоснование фабулы, разработку и выстраивание композиционной схемы, писатель берёт условно готовое в степени стилизации, на условной же изобразительной образности, сущностный писатель самовыражается, в частности, с доминантой экспрессивной выразительности. Аналогичное видим в произведениях Леонида Андреева, сюжетно основанных на современной ему действительности: если практически во всех его рассказах и повестях (в пьесах несколько иное — жанр драматургии по определению требует бóльшей образности) образы действительности и создают сюжетную канву, то таковая лишь и поддерживает сущностную экспрессию самовыражения писателя в раскрываемой теме. Отсюда и то самое отсутствие чёткой грани между реальным и ирреальным в единстве их сосуществования. В то же время Леонид Андреев есть писатель-реалист, более того, адепт критического реализма. И само объективное начало и содержание его сущностных образов полностью подчиненно художественной правде. Здесь его «Красный смех» наиболее типичный, правильнее — типический, пример. Хотя именно к этому

произведению современная Андрееву литературная критика и имела «наибольшие претензии» в части реалистичности…

Итак, воплощая в своих произведениях социальную реальность, Андреев ни на йоту не отходит от художественной правды, то есть, как пишет исследователь творчества писателя Вадим Чуваков: «Конечно, совсем не безразлично, какой конкретный социальный материал, впечатления (здесь и далее выд. В. Чуваковым. — А. Я.) о каких сторонах реальной действительности обобщены и типизированы Л. Андреевым в его эмоциональных «сущностных» образах. Художественное творчество Леонида Андреева, его публицистика, его великолепные письма к современникам пронизаны единым, объединяющим их авторским настроением. Разумеется, было бы ошибкой отождествлять героев рассказов и пьес Л. Андреева с их творцом, но необходимо признать, что все они в той или иной мере несут на себе отпечаток авторского „я“, передают движение авторской мысли. По существу именно эта мысль и является главным персонажем всех произведений Л. Андреева» [14].

В таком, в общем совпадающим с нашим, определением сущностности творчества Леонида Андреева уточним следующий момент, хотя бы неявно, опосредованно отмеченный литературоведением. Для такого писателя, как Андреев, велика опасность творческого «перегорания». Это чувствовали его друзья и недруги по литературному цеху, видя ту самую напряжённость, нервическую экспрессию, запечатлеваемую в произведениях писателя. И уже начиная со второй половины первого десятилетия XX века (а ведь, напомним, Андреев и вошёл в литературу на рубеже веков!) все они, кто с тревогой, а иные и со злорадной усмешкой — ждали перегорания Леонида Андреева. Что, увы, и случилось к окончанию блестящего для него десятилетия.

Нет, он далеко не исчерпал свой творческий потенциал, не снизил темпы литературной работы, просто… Андреев стал терять своих читателей. Причина здесь, как нам представляется, двоякого характера. Во-первых, переход от первого ко второму десятилетию очень быстро и достаточно существенно изменил ориентиры как русской литературы, так и «окормляемой» ею читательской публики — в их теснейшей взаимосвязи. Здесь многое наложилось друг на друга: послереволюционная (революция 1905 года) общественная апатия, ожидание большой европейской войны, резкий переход русского капитализма в империалистическую стадию, установление в России ситуации «самодержавие + парламентаризм», а на всём этом сложно переплетённом фоне — декадентство во всех его палитре от излишней усложнённости до примитивизма значительно потеснило классическую русскую литературную традицию, вызвав отток от неё

читательской массы. Во-вторых, как следствие такого оттока и одновременного роста читательской массы без образования (пролетаризация городского населения и усиление деятельности земства на селе в части образования), снизился интерес к литературе, требующей, как при чтении произведений Леонида Андреева, литературной грамотности, определённой практики чтения/восприятия литературных текстов сложной организации, умения «вчитываться», наконец, просто досугового времени для внимательного чтения и обдумывания прочитанного. Вот в такую ловушку и попал Леонид Андреев. Самое печальное для талантливого писателя, когда на взлёте творчества перед ним встают объективные, непреодолимые, препятствия. Сущностность — инструмент творчества тонкой настройки и дисгармонии, как в исполнении, так и в восприятии, не терпит.

Достоверное мнение о явлении прошлого складывается из совокупности субъективных мнений современников этого явления. Так и оценка личности Леонида Андреева суть совокупность отзывов современников, близко знавших писателя. На наш взгляд, характерными в плане достоверного портрета Андреева являются воспоминания Николая Телешова и Бориса Зайцева. Особенно важно мнение Н. Д. Телешова, бытописателя московской литературной жизни конца XIX — начала XX века, основателя известных литературных «Сред», постоянными участниками которых были Горький, Бунин, Куприн и многие другие писатели первой величины. С первого появления молодого Андреева в этом литературном кружке, с дебютного прочтения его рассказа «Молчание» все публикации Андреева проходили через чтения на «Средах»: «Андреев прочно слился со „Средой“. Он, кажется, не пропустил ни одного собрания, за исключением тех двух периодов, когда лежал в клинике и когда сидел в Таганской тюрьме» [13, с. 123]. Первая книжка 1901 года, сделавшая имя Андреева всероссийски известным, состояла из рассказов, прочитанных на «Средах» и одобренных Горьким. А второе её издание, дополненное новыми рассказами, в числе прочих «Бездной», создало вокруг имени Андреева явление общественного скандала… во все времена такие скандалы есть непременное условие популярности писателя. Столь стремительное вхождение Андреева в литературу породило массу недоброжелателей и завистников. Недоброжелатели предрекали скорый отток читателей от Андреева — благо писатель и сам давал повод: рассказы его становились всё более мрачными. «Меня почему-то зачислили в кандидаты самоубийц, — жаловался Леонид Андреев. — Неправда всё это. Я люблю жизнь, люблю радость» [Цит. по: 13, с. 127].

Об истинном жизнелюбии и доброжелательстве Андреева говорит его преданность литературному кругу «Сред» и забота о молодых писателях. Как

Горький привёл его в этот круг, так сам Андреев ввёл в «Среды» Вересаева, своего земляка Бориса Зайцева, позднее — Фёдора Сологуба. Характерно, что во всех письмах Андреева «за целый ряд лет, когда он не жил в Москве, всегда есть заботливые вопросы про Голоушева, Шмелёва, Белоусова, Серафимовича, всегда находится несколько ласковых слов о „старушке — Среде“ и о старых товарищах…» [13, с. 130].

Телешов почти двадцать лет знал Андреева, то есть всю творческую жизнь писателя; знал как писателя и в обществе, в семье, на работе: «Я всегда знал его как человека с ласковой, хорошей душой, умного, интересного собеседника» [13, с. 131]. В контексте нашего очерка из воспоминаний Николая Телешова следует подтверждение высказанного выше утверждения о характере Андреева, близком к доброжелательной флегматичности, возможно, в сочетании с элементами сангвиничности (как психологического типа). А именно сочетание такого психологического типа с творческой экспрессивной выразительностью — сущностностью является не основной, но ключевой причиной как скорого творческого взлёта Андреева, так и, увы, непродолжительного десятилетия его «владения умами» широкими читательскими массами.

Если Телешов в своей книге во главу угла ставит деятельность созданных и опекаемых им «Сред» и о «средовских» писателях, в том числе о Леониде Андрееве, пишет, так сказать, приближенно к писательскому бытованию, их общению и так далее, то в книге Бориса Зайцева Андреев предстаёт в своей творческой мастерской. Зайцев особо подчёркивает, что 1901—1906 годы явились «самыми полными, радостными, бодрыми. Всё его существо летело тогда вперёд; он полон был сил, писал рьяно; несмотря на самые мрачные „Бездны“, на „Василия Фивейского“ — полон был надежд, успехов, и безжалостная жизнь не надломила ещё его» [5]. Но и короткий по времени период оптимизма писателя, что совпадает с определённой выше напряжённостью его труда, что есть специфическая черта экспрессивно выраженного творчества. Эта-то напряжённость и есть причина столь короткого периода безудержного оптимизма, когда «светлая рука чувствовалась над ним. На его бурную, страстную натуру, очень некрепкую (выд. нами. — А. Я.), это влияние ложилось умеряюще» [Там же]. И ещё характерное о встречах с Андреевым: «Говорили о Боге, смерти, о литературе, революции, войне, о чём угодно. …Говорил он <Андреев> неплохо. Но имел привычку злоупотреблять сравнениями и любил острить. Юмор его был какой-то странный: и была в нём эта жилка, и чего-то не хватало. И во всяком случае, в его писании (выд. Б. К. Зайцевым. — А. Я.) юмор несвободен. Он не радует» [5]. Очень ценное и многозначительное

замечание о «несвободном юморе» Андреева. Ведь юмор, остроумие во многом характеризует работу подсознания. То есть удачный и обильный юмор — признак раскрепощения бессознательного, и напротив: «несвободный юмор», неудачный («чего-то не хватало») — это явное действие подспудного, явно неосознаваемого человеком самоконтроля или самоограничения над работой подсознательного, что и отличало Леонида Андреева. Но такой самоконтроль, самоограничение — признак преобладания экспрессивной выразительности под изобразительной образностью. Конечно, сущностный писатель именно подспудно самоограничивает (контролирует) работу своего подсознания, а почему и зачем? — Потому что для экспрессивного самовыражения, в отличие от изобразительно-образного, работа подсознательного вторична, как не имеющая главенствующего значения в эмоциональной, экспрессивной реакции человека на условно понимаемый раздражитель, внутренний или внешний — основной движитель творчества человека.

В то же время, но в ином качестве, подсознание Андреева активизировалось в творческом процессе. Зайцев вспоминает: «Бредовóе писание не было для него выдумкою или модой: такова вся его натура. Его развязанное подсознание (выд. нами. — А. Я.) всегда стремилось в ночь, таков его характер; но устремление это было подлинное, и его не без основания ставили рядом с Эдгаром По, которого он знал, любил. Он нравился ему за то, что говорил о Ночи» [5, с.]. Это, действительно, активизация подсознания в ином качестве, когда подспудный самоконтроль, самоограничения не имеют в творческом процессе того значения, о котором говорилось выше. Ибо *развязанное подсознание* есть не собственно доминанта экспрессивной выразительности, но только лишь его творческий базис: в состоянии развязанности подсознание неконтролируемо вбрасывает в активное сознание чересполосицу образов. Для сравнения: у писателя изобразительной образности образы извлекаются активным сознанием из «кладовки подсознательного» *осознанно*, с логическим обоснованием и выбором. Более понятная аналогия: живописец ирреального призвания кладёт широкими мазками — экспрессия, импрессия! — а сугубо реалистический художник чётко выписывает тонкой кистью.

...Закончилось пятилетие творческого взлёта Андреева в 1906—1907 годах: напряжённость труда не совсем здорового писателя («очень некрепкая натура»), на которую наложилась смерть его жены. И тогдашняя жизнь писателя за границей (Берлин, Капри — рядом с Горьким) оказалась чужой для орловца Андреева: «жил там тяжко, бурно», ни слова не зная «по-заграничному». Явно не на пользу пошла и дальнейшая, с 1907 года,

петербургская его жизнь: «Что делать, я не знаю, ибо убивать себя я не хочу, в сумасшедший дом тоже не хочу, а жизнь не выходит, а тоска, поистине, невыносимая» [5]. Смерть жены и стала для Андреева, как то случается с натурами внутренне нервическими, спусковым крючком для спадения не то что его творчества, оно всё шло пока на подъём! но потери оптимизма, ожидания всё новых радостей и удач в своей писательской жизни. Сущностность Андреева с этой поры начинает зацикливаться на собственных душевных переживаниях, вселенской тоске по несбывшемуся и несбывающемуся.

Определённая перебивка такого зацикливания в те же годы: новый творческий подъём Андреева был связан с началом его драматургии. Начиная с нашумевшей «Жизни человека», «кончился один период, начался другой. Кончилась молодость Андреева, возросла схема, патетизм, и яснее означился надлом в душе его. В ней есть и нечто пророческое о самой жизни автора — ...некоторый н а к л о н (выд. Б. К. Зайцевым. — А. Я.) жизни своей почувствовал...» [5]. И в чём-то символично, что Леонид Андреев с 1908 года поселился на своей даче у Райволы, на Чёрной речке. То есть ушёл он из жизни, как и Пушкин, с берега одной и той же реки...

Но до этого у него в запасе оставался ещё десяток лет. «На этой новой даче написал Андреев: «Царь-Голод», «Чёрные маски», «Анатэму», «Океан» и другое. Хорошо было удалиться из столицы, но это не было удалением в Ясную Поляну, столица перекочевала к нему в самом суетном и жалком облике; взвинчивала, гнала к успеху, славе, шуму и обманывала. Кто не любит обольщения успеха? Андреев жадно его вкусил и не мог уже забыть; не мог уже жить, чтобы о нём не писали, не шумели, не хвалили. Не знаю даже, мог ли он теперь писать лишь для себя, вне публики. Он ненавидел публику и поклонялся ей...» [5]. Так определил Зайцев второй и последний период творческой жизни, и жизни вообще, Андреева. С каждым годом жизни на Чёрной речке, он терял своих читателей; время творчества сущностного писателя, если он не гений, всегда невелико. Леонид Андреев всё более уходил, как он сам писал в письмах к немногим оставшимся литературным друзьям, от *первой действительности* в мир *действительности второй*, то есть от мира обыденности Андреев погружался в мысленно овеществляемый им мир творческих конструкций, мир сна, как он сам говорил; уточним — творческого сна. Первая действительность — суета сует, но от неё Андреев уже не может отказаться — привык к славе.

Даёт *сущностное* определение своеобразия творчества писателя и утверждение Зайцева, что «мало совершенного оставил Леонид Андреев. Хаос, торопливость и несдержанная пылкость слишком видны в его писании.

Но как и во всем главнейшем, что он написал, есть в этой пьесе андреевское, очень скорбное, сплошь облитое ядом горечи…» [5]. В краткой *in summa*: в своей экспрессивной, нервической выразительности и торопливости Андреев зачастую, а почти и всегда, забывал о доведении своих произведений до литературного совершенства. А последнее и есть критерий творческого профессионализма. …Именно такое, вроде неявное, впечатление произвело на нас первое чтение того, «нивского» издания, тома из собрания сочинений Леонида Андреева, что в давние года приглянулся в тульской «Буккниге».

И поэтому-то, рассуждая в начале своего очерка о писательской «табели о рангах», мы сочли справедливым, но вовсе не обидным для памяти Леонида Андреева, провести его личность и творчество по разряду *видного русского писателя*.

«*Тосканией нашей российской*» назвал Борис Зайцев орловско-тульско-калужский край, имея в виду его литературную плодовитость. А мы — равниной русской словесности. Объективности ради, мы «отказали» Леониду Андрееву (при всем уважении к его великолепному творчеству!) в титуле выдающегося — но это на фоне всей великой русской литературы. А вот на фоне литературы равнины русской словесности, давшей творчества Тургенева, Фета, Лескова, Бунина, Бориса Зайцева и, конечно, Леонида Андреева, последнего без оговорок назовём выдающимся — в семантике и этимологии этого слова-определения: выдаётся, выделяется и именно как сущностный писатель с его экспрессивной выразительностью, которой сопутствовала «несдержанная пылкость», а как следствие, торопливость и недоведение своих писаний до профессионального литературного совершенства. Быстрый взлёт, но и скорая потеря читательской аудитории — это обратная сторона экспрессивной выразительности.

Тем не менее Леонид Андреев есть заметное и отличительное явление русской литературы начала XX века. Именно поэтому его произведения не только в литературных анналах достойное место заняли, но и остались на весь прошедший век «живым чтением». О нынешнем времени не пишем — для оного и вся вообще русская и советская литература, да и нынешняя, — в нетях и искусственном забытье…

Литература

1. Андреев, Л. Н. «…Помяните не словом укоризны, но вздохом дружеского сожаления»: Последние письма Леонида Андреева / Публ., предисловие и примеч. Л. А. Еськиной // Москва. 1991. № 3. С. 198–208.

2. Герра, Р. Интервью с Б. К. Зайцевым. («Русский альманах», 1981 г.) // РУССКИЙ МІРЪ. Пространство и время русской культуры. 2011. № 6. С. 11—26.

3. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 7 : Мёртвые души (том 2) / Ред. Н. Ф. Бельчиков и др. М. : Акад. наук СССР, 1951. С. 7–127.

4. Зайцев, Б. К. Слово о Родине // Возрождение. Париж, 1938. 24 июня. № 4137.

5. Зайцев, Б. К. Голубая звезда: Роман, повесть, рассказы, главы из книги «Москва» / Сост. О. Н. Михайлов. Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. 365 с.

6. Икитян, Л. Н. Нечто о „промежуточности", „синтетизме" и статусе „преемника — новатора — предтечи" : новые координаты изучения творчества Леонида Андреева [Электронный ресурс] // Материалы Интернет SWorld-Научного симпозиума. URL: http://www.sworld.com.ua/index.php/philosophy-and-philology/literary-criticism/2251-ikityan-ln?lang=ru

7. М. З. Литература и война (Беседа с Леонидом Андреевым) // Утро России. 1915. № 289. 21 октября. С. 5.

8. Малая советская энциклопедия: в 50 т. / Гл. ред. Б. А. Введенский. 3-е изд. М. : Большая советская энциклопедия, 1958–1961. Т. 1 : А — Буковина. 1958. 1277 стлб.

9. Мескин, В. А. Леонид Андреев и Максим Горький: взгляд из XXI века // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 54—65.

10. Михайлов, О. Н. Монолог о России : предисл // Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева : Роман. Рассказы. Тула : Приок. кн. изд-во, 1985. С. 389—413.

11. Равнина русской словесности: Интервью Геннадия Маркина с главным редактором журнала «Приокские зори» Алексеем Яшиным // Общеписательская литературная газета. 2019. № 5 (114). С. 13.

12. Серафимович, А.

13. Телешов, Н. Д. Леонид Андреев // Телешов, Н. Д. Записки писателя. Рассказы. М. : Правда, 1987. С. 121–131.

14. Эстетика диссонансов : О творчестве Л. Н. Андреева : Межвуз. сб. науч. трудов : К 125-летию со дня рождения писателя / ИМЛИ; Отв. ред. Е. А. Михеичева. Орёл : ОГПУ, 1996. 159 с.

15. Яшин, А. А. Будни главного редактора: Публицистика 2008—2012 годов [Электронный ресурс]. М. : Московский Парнас, 2012. 516 с. URL: http://pz.tula.ru/b2012_1/12b1.html

16. Яшин, А. А. Между бурей и «Буревестником»: К юбилею Леонида Андреева (Колонка главного редактора) [Электронный ресурс] // Приокские зори. 2011. № 3. С. 3–7. URL: http://pz.tula.ru/2011_3/01.pdf

17. Яшин, А. А. «Очарованный странник» русской литературы» (Колонка главного редактора) [Электронный ресурс] // Приокские зори. 2021. № 1. С. 3–26. URL: http://www.pz.tula.ru./2021_1/01.pdf ~

В свете личности Леонида Андреева

УДК 929

Деулина Надежда Константиновна
Научный сотрудник Дома Леонида Андреева,
Орловский объединённый государственный
литературный музей И. С. Тургенева;
Российская Федерация, Орёл, e-mail: deulina60@yandex.ru

ТОЛСТОВСКАЯ ФЕРМА. ПОСЛЕДНИЙ ПРИЮТ АННЫ ИЛЬИНИЧНЫ АНДРЕЕВОЙ

Статья посвящена работе благотворительного Фонда имени Льва Толстого и его значению в жизни нескольких поколений русских эмигрантов. Приводятся данные о последних годах жизни и пребывании в Рид Фарм (Толстовская ферма) вдовы писателя Леонида Андреева А. И. Андреевой. В статье представлены фотографии и материалы из личного архива Ирины Григорьевны Рыжковой-Андреевой, внучки Анны Ильиничны и Леонида Николаевича Андреевых.

Ключевые слова: *А. Л. Толстая, Толстовский фонд, Рид Фарм, русские эмигранты, А. И. Андреева, последние годы жизни, приют, завещание.*

Nadezhda K. Deulina
Researcher at the Leonid Andreev house-museum,
Ivan Turgenev Orel United State Literary museum;
Russian Federation, Orel

TOLSTOY FARM. THE LAST SHELTER OF ANNA ILYINICHNA ANDREEVA

Abstract. *The article is devoted to the work of the Charitable Tolstoy Foundation and its importance in the life of several generations of Russian emigrants. The article contains information on the last years of the life and stay at Reed Farm (Tolstoy Farm) of the widow of the writer Leonid Andreev A. I. Andreeva. The article presents photographs and materials from the personal archive of Irina Ryzhkova- Andreeva, granddaughter of Anna Ilyinichna and Leonid Nikolaevich Andreev.*

Key words: *A. L. Tolstaya, Tolstoy Foundation, Reed Farm, Russian emigrants, A. I. Andreeva, last years of life, shelter, testament.*

Для цитирования:

Деулина, Н. К. Толстовская ферма. Последний приют Анны Ильиничны Андреевой // Гуманитарная парадигма. 2021. № 1 (16). С. 108–116.

В 1939 году Александра Львовна Толстая, младшая дочь писателя, основала в США, в штате Нью-Йорк, благотворительный фонд имени Льва Толстого и стала его президентом. Всю свою жизнь она посвятила исполнению одного из основных отцовских идеалов — служению ближнему и своему народу.

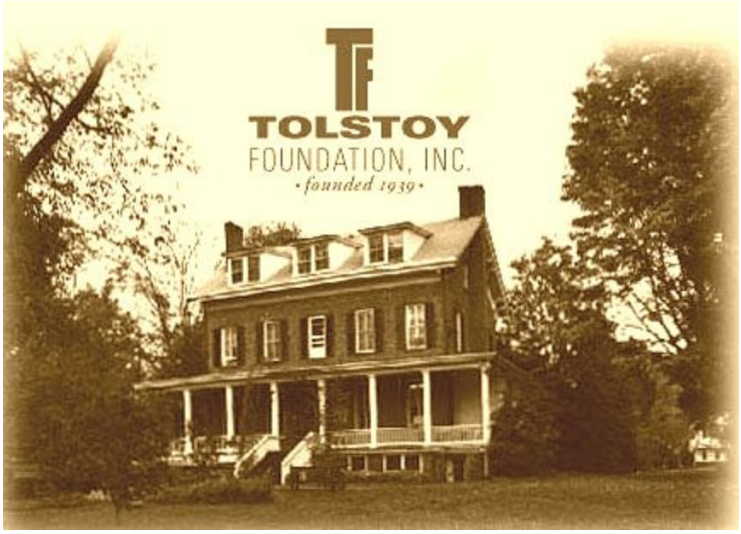
А. Л. Толстая много ездила по Америке, стараясь заинтересовать людей работой Толстовского фонда. В первое время его деятельность заключалась в сборе средств, пожертвований и помощи русским эмигрантам в Европе и США. Среди учредителей и спонсоров фонда были авиаконструктор Игорь Сикорский, композитор Сергей Рахманинов, Татьяна Шауфус-Раппопорт — фронтовая подруга Александры Львовны, бывший посол России в США Борис Бахметьев и лётчик Борис Сергиевский[1]. Фонд поддерживали многие деятели культуры, учёные и крупные общественные деятели: С. А. Кусевицкий, В. Н. Ипатьев, М. М. Карпович, В. С. Макаров, князь С. С. Белосельский-Белозерский, князь С. А. Гагарин, графиня С. В. Панина, историк М. И. Ростовцев и др. По характеристике самой А. Л. Толстой, люди, на поддержку которых опирался фонд, принадлежали к числу как дореволюционной, так и послереволюционной иммиграции, большинство из них — «американские граждане русского происхождения, которые уже десятилетиями живут в этой стране» [Цит. по: 10, с. 411]. Получал фонд содействие и «от активной группы своих американских друзей» [Там же].

Александра Львовна мечтала о приобретении фермы, подобно той, на которой ей самой пришлось жить и работать в первые годы своего пребывания в Соединенных Штатах[2], и где могли бы найти пристанище русские эмигранты, у которых не было своего дома. В 1941 году частный спонсор предоставил в дар фонду ферму, расположенную недалеко от Нью-Йорка: «Теперь мечта наша сбылась, — сообщала А. Л. Толстая в письме архитектору-эмигранту К. А. Перцову, члену Совета директоров Толстовского фонда. — Господин Эдвард Харкнесс (Mr. Edward Harkness) пожертвовал

[1] О создании Толстовского фонда А. Л. Толстая воспоминала: «В 1939 году, ранней весной, на квартире последнего русского посла, Бориса Александровича Бахметьева, было созвано первое организационное собрание в составе Б. А. Бахметьева, Б. В. Сергиевского, С. В. Рахманинова, гр. С. В. Паниной, друга б. президента Хувера д-ра Колтона, проф. С. В. Ростовцева, присяжного поверенного Гревса, Т. А. Шауфусс и меня. В память моего отца, Л. Н. Толстого, решено было назвать комитет Толстовским Фондом, он был зарегистрирован в Нью-Йоркском штате 15 апреля 1939 года. В моей жизни начался новый, очень важный этап» [7, с. 487].

[2] «Шесть лет на ферме я чистила курятники, доила коров, копала в своем огороде, и написала в это время три книги, — сообщала Л. А. Толстая в интервью. — <...> После того, как я прожила шесть лет на ферме, это было задумано с некоторыми моими близкими друзьями» [2].

Фонду удивительное имение с двумя большими домами и другими многочисленными постройками, семьдесят акров земли, всего в тридцати милях от Нью-Йорк Сити, рядом с Найаком, штат Нью-Йорк. <…> Я должна заметить, что русская колония в Нью-Йорке страстно интересуется нами, и каждый старается хоть чем-нибудь помочь нам. Мы начали получать пожертвования в виде мебели, коз, свиней, холодильных камер и прочее» [Цит. по: 10, с. 414]. Так с обретением большого каменного дома, нескольких коттеджей и хозяйственных построек у фонда появилась «Рид Фарм» (Reed Farm) — Тростниковая ферма.



Главный корпус Толстовского фонда. Фото из открытого ресурса www.tolstoyfoundation.org

А. Л. Толстая перед портретами Л. Н. Толстого в гостиной главного дома. Рид Фарм. 1970-е гг. Фотография Bela Ugrin

Обитатели фермы проживали в небольших, но уютных комнатах, сами обрабатывали землю и ухаживали за домашними животными. В нормальных условиях доходами от фермы окупались расходы фонда [10, с. 411]. Тысячи эмигрантов нашли здесь приют: для большого количества русских, нуждающихся в помощи, ферма служила временным или постоянным домом, а пожилые люди смогли провести здесь остаток своей жизни при надлежащем уходе. Подопечными фонда в разное время были Её Высочество Княжна Вера Константиновна, Наталия Петровна Врангель-Базилевская, Ольга Александровна Спесивцева, известный танцовщик Николай Орлов, Александр Исаевич Солженицын и последняя из Романовых — Великая Княгиня Ксения.

Помимо сугубо практических целей А. Л. Толстая добилась того, чтобы «ферма стала русским центром в западном полушарии мира, точкой, через которую бесчисленными перекрещивающимися линиями прошли дороги русских переселенцев…» [1, с. 44]. И действительно, Толстовский фонд с

момента своего создания «стал центром притяжения большого числа представителей русской эмигрантской интеллигенции, в том числе крупных деятелей науки, искусства, культуры» [10, с. 411]. Благодаря заботам Александры Львовны на ферме под Нью-Йорком были построены храм во имя Сергия Радонежского, больница, библиотека, организован летний лагерь для детей, на месте которого позднее в 1968 году был построен приют для престарелых, действующий и в настоящее время. До сего дня в Рид Фарм сохранилась старая контора фермы и фонда, здесь можно увидеть в окружении цветов и деревьев небольшие уютные домики, похожие на старинную русскую усадьбу, в которых когда-то жили и сама Александра Львовна Толстая, и героиня нашей статьи — Анна Ильинична Андреева (урождённая Денисевич, 1883–1948), вдова знаменитого русского писателя Леонида Андреева.

***

Леонид Андреев состоял в браке с Анной Ильиничной с 1908 по 1919 годы. Помимо прочего супругов связывала плодотворная совместная работа: Леонид Николаевич диктовал, а Анна Ильинична «виртуозно» выстукивала тут же рождающиеся строки на пишущей машинке — «её пальцы с неподвижной быстротой бегали по клавишам» [5, с. 300]. Занималась она делами мужа и как литературный секретарь, нередко договариваясь с издателями. Позднее, после смерти Леонида Андреева в 1919 году, Анна Ильинична полагала написать «нечто вроде дневника» их совместной жизни, «обнимающей 12 лет» [5, с. 110]. Как планировала вдова писателя, материалом для него служили бы работы Леонида Андреева, «литер<атура> и живопись, его письма ко мне, его заметки, фотографические снимки, всё. И всё, что сохранила память. Может, я смогу, – лелеяла надежу Анна Ильинична, – добавить хоть каплю на уяснение его гениальной личности и одинокой, и печальной его жизни» [Там же]. Но этот замысел, к сожалению, не осуществился.

Возможно, причиной тому послужили заботы о семье. После ухода Андреева на руках Анны Ильиничны осталось пятеро детей (как говорил Леонид Николаевич, «своих, чужих и общих»: её дочь от первого брака Нина, Вадим — сын Андреева от первого брака, общие — Савва, Вера и Валентин). Ради их спасения Анна Ильинична решилась на отъезд за границу. Начались годы скитаний по Европе (сначала Германия, затем Италия, Чехия (Чехословакия), Франция). Для того чтобы выжить, Анне Ильиничне приходилось много работать. Во Франции она держала чайную при балете Иды Рубинштейн, в котором танцевал старший сын Савва. На плоской крыше своего дома Андреева устраивала литературные и музыкальные вечера с

участием Сергея Прокофьева и Марины Цветаевой, с которой подружилась ещё в 1922 году[3].

Возвращаясь в 1939 году в СССР, Цветаева не успела попрощаться с Анной Ильиничной и оставила ей записку: «Дорогая Анна Ильинична! Прощайте. Проститься не удалось, — всё вышло молниеносно!.. Помню и *буду* помнить всё… <…> Живописное, увлекательное, горячее дарование, неожиданное и, в чём-то глубоком — *НАСТОЯЩЕЕ* человека — я никогда не встречу… Желаю Вам счастливой Америки с Саввой. Ему — горячий привет. Я его *очень* оценила, и когда рассказываю о нём и (*о Вас) СКАЗКА*, которая — *ПРАВДА*. Обнимаю и *НИКОГДА* не забуду. Мою память, которая есть *сердце*, Вы знаете. М.» [11, с. 657–658].

Именно в Савву Анна Ильинична вложила все свои надежды и чаяния, нерушимую веру в исключительную одарённость сына, в котором она видела продолжение личности Леонида Андреева [см. 5, с. 105–106, 108, 110, 147]. В 1936 году Савва Андреев в составе труппы русского балета выехал из Парижа в турне по скандинавским странам[4]. А в 1939 году он подписал контракт с «Метрополь-Опера» и уехал в Южную Америку. Анна Ильинична ждала от него вызова и мечтала вновь соединиться с любимым сыном, но этому не суждено было осуществиться. Перебравшись в Америку, в годы войны она оказалась в окрестностях Нью-Йорка в Рид Фарм, на знаменитой Толстовской ферме у Александры Львовны Толстой. Там А. И. Андреева помогала по хозяйству и готовила для постояльцев. Часто по вечерам зачитывала друзьям отрывки из произведений и неизданного дневника Леонида Андреева. Архив мужа она всегда возила с собой.

Несмотря на всеобщее уважение и заботу, последние годы Анна Ильинична была весьма одинока. Дети были далеко: Валентин жил во Франции, Вера — в Чехословакии, Савва — в Аргентине. Она писала им письма, переживала вместе с ними все тяготы, радовалась успехам. И, несмотря на сильное желание воссоединиться, не хотела обременять своих детей. Так, в последнем письме к Савве свой отказ от переезда к нему Анна Ильинична объясняла тем, что на Толстовской ферме она имела «докторов, уход, чудное питание, спокойствие и тому подобные „блага“», и, боясь быть

---

[3] Уже в России Марина Цветаева в письме своей новой подруге детской писательнице Л. В. Веприцкой писала: «О Вас: я вам сразу поверила, а поверила, потому что узнала — своё. <…> Вы мне напоминаете одного моего большого женского друга, одно из самых увлекательных и живописных и природных женских существ, которое я когда-либо встретила. Это — вдова Леонида Андреева, Анна Ильинична Андреева, с которой я … продружила — 1922 г. — 1938 г. — целых 16 лет» (9 января 1940 г.) [11, с. 666–667]. Роднило М. И. Цветаеву и А. И. Андрееву «истовая любовь к сыновьям, и „мужской“ (независимый) склад личности, не укладывавшийся в общепринятые рамки. Они общались на равных» [3].

[4] См. примечание [7].

обузой для сына, главное, что останавливало Анну Ильиничну, — «я не хочу быть при тебе умирающей» [5, с. 424].

При жизни Анна Ильинична пять раз стала бабушкой[5]. Надежда встретиться с детьми и внуками не покидала её, но с каждым годом становилась всё слабее. А 11 марта 1948 года Анна Ильинична умерла от разрыва сердца. Ей было 64 года. В последнее время она уже почти не занималась хозяйством. В день смерти А. И. Андреева решила встать и пойти поработать, её уговорили не покидать комнату. Около 7 часов вечера Анна Ильинична внезапно почувствовала себя плохо, а через пятнадцать минут её сердце перестало биться.

Последнее прижизненное фото А. И. Андреевой[1]. Толстовская ферма, США, 1948

Скоропостижная смерть А. И. Андреевой произвела на всех тяжёлое впечатление. Покойную искренне оплакивали все обитатели Толстовской фермы. Похоронили её на местном кладбище Наяк. В газете появился небольшой некролог и соболезнования от знакомых. Дети узнали о смерти матери уже после её погребения. Официальное письмо с «фермы», «уведомляющее о полномочии ведения дел Толстой» [5, с. 402], не совсем удовлетворяло детей Анны Ильиничны. Однако письмо Саввы «с тысячами вопросов» А. Л. Толстая, увы, оставила без ответа [Там же] (см. также 5, с. 403).

АЛЕКСАНДРА ЛЬВОВНА ТОЛСТАЯ
сотрудники Толстовского Фонда и жители фермы
с глубоким прискорб. объявляют о скоропостижной кончине
Анны Ильинишны
АНДРЕЕВОЙ
Заупокойная обедня и похороны на Рид Ферме, Валлей Коттедж завтра, в воскресенье в 8 час. утра.

ОБЩЕСТВО ПРИЕХАВШИХ ИЗ ЕВРОПЫ
с глубоким прискорбием извещает о смерти члена общества
Анны Ильинишны
АНДРЕЕВОЙ
и выражает свое соболезнование
ДЕТЯМ, СЕСТРЕ и ВНУКАМ ПОКОЙНОЙ.

М. Н. и В. И. ЛЕБЕДЕВЫ, их дочь ИРИНА и внучка МАРГАРИТА выражают свое глубокое соболезнование СЕМЬЕ скончавшегося близкого ДРУГА
АННЫ ИЛЬИНИШНЫ АНДРЕЕВОЙ

Вырезка из эмигрантской газеты 1948 года. Личный архив внучки А. И. Андреевой — И. Г. Рыжковой-Андреевой

По завещанию Анны Ильиничны все её вещи и архив Леонида Андреева были отправлены в Аргентину старшему сыну Савве. Дорогие и знакомые с детства вещи преобразили его дом: «Мою келью, „норку“, как говорит мама, нельзя узнать. В ней чудно, — писал Савва брату Валентину. —

[5] Среди личных вещей Анны Ильиничны, находившихся у неё во время пребывания на Толстовской ферме, были фотографии внуков, присланные её детьми — Верой и Валентином — из Европы [см. 5, с. 419].

В ней — мама. Всюду. Просто захватывает дыхание, когда вхожу к себе, вот-вот услышу голос мамы, приветствующей меня. <…> Мамины часики, кукушка, тикают бодро и исправно, исправно действует будильник и будит меня звонким голосом. Только одно не действует, остановилось — мамино сердце» [5, с. 409–410]. Вместе с архивом отца и вещами матери Савва получил небольшую фотографию могилы, копию с которой отправил сестре: «Верка!! Милая моя сестричка! Это — могила мамы — нашей мамы! Понимаешь? Я — нет…. Это всё, что осталось там от мамы — холмик и белый камень, увитый плющом и розочками. Под ним же — мама, мама, мама…» [6].

Могила А. И. Андреевой.
Фото 1948 г. из личного архива И. Г. Рыжковой-Андреевой

Через три месяца после смерти матери Савва в письме к брату Валентину размышлял об обустройстве её могилы: «…я всегда считал, что животворный памятник всегда больше и нужнее (маме же), чем все цветы и возложения. Поверь мне, что мамину душу, мамины желания я чувствую и знаю, как никто другой. Конечно, я сам первый настаиваю на том, что необходимо устроить на маминой могиле (какие два ужасные слова) мраморную или каменную плиту и такой же крест с хорошей надписью, а если можно, фотографией» [5, с. 403]. Эти мысли перемежались с сожалениями Саввы о навсегда утраченной возможности быть рядом с матерью: «Теперь моё равновесие окончательно разрушено. Все мои мечты разбиты. <…> Я должен был уехать отсюда. Возвратиться, когда ещё мог и КОГДА НУЖНО БЫЛО — в Соединённые Штаты, соединиться с мамой и быть около неё до последнего её дня, не покидая маму. <…> потерял навек маму мою —

единственную и незаменимую» [5, с. 400]. И далее в размышлениях о случившемся 11 марта 1948 года и уже о полном сиротстве детей Андреевых Савва надрывно писал брату в июне того года: «О, если бы вера моя была полною и неделимой — я бы давно был бы в Штатах с мамой или мама была бы со мной. <…> я маму всё жду, побуждаю. Ведь только три месяца, как мама не пишет мне… <…> …мама переменила адрес и уже находится не в Valley Cottedge, но в Наяке, на горке у леса, с видом на реку Гудзон…

Папа с видом на Финский залив[6], а мама с видом на реку Гудзон…» [Там же, с. 404].

***

Удивительна судьба красивой и умной женщины Анны Ильиничны Андреевой. Всю свою жизнь она посвятила Леониду Андрееву. По словам дочери Веры, после смерти отца из жизни матери «как будто вынули тот стержень, на котором она держалась, и она рухнула бесшумно и превратилась в груду жалких обломков… Мы не подозревали, что наша мама находилась тогда на грани безумия или самоубийства» [4, с. 84]. Но она смогла найти в себе силы и жить дальше. Ради детей и ради памяти о нём…

На Толстовской ферме Анна Ильинична Андреева прожила почти семь лет (с 1942 по 1948 гг.). В личном архиве внучки Анны Ильиничны и Леонида Андреева — Ирины Григорьевны Рыжковой-Андреевой — хранится копия письма Александры Львовны Толстой Савве, в котором та описывала последние часы вдовы Андреева. Анна Ильинична боготворила Льва Толстого и с бесконечным уважением относилась к его дочери, которую считала продолжательницей дела великого писателя. И в настоящее время Фонд, созданный Александрой Львовной, является одним из крупнейших в мире хранителей русской культуры, русского языка, православной веры и русских традиций в среде эмиграции.

---

[6] В 1919 году Леонид Андреев был похоронен на кладбище Картавцева недалеко от своего дома на Чёрной речке (тогда в составе независимой Финляндии).

Савва посетил могилу отца в 1936 году во время гастролей парижской труппы русского балета по скандинавским странам. Об этой поездке он сообщал в письме к матери [5, с. 374–378]: «Но вот то самое место. Безошибочно узнал его. Чёрный крест, белый холм и занесённые снегом шиповники… <…> У могилы не было ни огней, ни людей — ничего. Только церковь, безмолвный лес и белый снег.

То, что было перед глазами — было во много, неисчислимо много раз лучше всего возможного. И мне стало радостно и светло. Так хорошо было. Хорошо, что Россия недалеко, хорошо, что у церкви, хорошо, что в такой глуши, и на горе, и над морем.

Вся эта гора — с церковью с соснами — стоит как алтарь перед морем и небом.

И больше нет ничего, и не надо» [5, с. 378].

Литература

1. Александра Толстая : каталог выставки. Тула : ИД «Ясная поляна», 2000. 87 с.

2. Александра Толстая. «Я занимаюсь делом, которое меня увлекает» : интервью Александры Львовны Толстой корреспонденту Л. Оболенской. 1964 год // Новый Журнал. 2007. № 249.

3. Андреева Анна Ильинична // Андреевская энциклопедия / Автор-сост. М. Белгородский. https://rozamira.nl/lib/ae/da-okr/andreevaAI.htm

4. Андреева, В. Н. Эхо прошедшего: роман. М. : Советский писатель, 1986. 384 с.

5. Леонид Андреев. Далёкие. Близкие : сборник / Вступит. ст., подг. текста, сост. и коммент. И. Г. Андреевой. М. : Минувшее, 2011. 480 с.

6. Личный архив И. Г. Рыжковой-Андреевой (*право на публикацию материалов из этого архива оформлено письменным заявлением И. Г. Рыжковой-Андреевой*).

7. Толстая, А. Л. Дочь / Вступ. ст. С. Крыжицкого. Лондон : Изд-во «Заря». 1979. 501 с.

8. Толстая, А. Л. Как был создан Толстовский Фонд // Новости Толстовского Фонда (Нью-Йорк). 1954. № 18. С. 2.

9. Толстой, С. М. Дети Толстого / Пер. с франц. ; Предисл. А. Н. Полосиной. Тула : Приок. кн. изд-во, 1993. 271 с.

10. Ульянкина, Т. И. Переписка архитектора К. А. Перцова с А. Л. Толстой (по материалам Толстовского фонда) // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского Зарубежья / Отв. ред. О. Л. Лейкинд. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. С. 410–423.

11. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7 : Письма / Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М. : Эллис Лак, 1995. 848 с.

12. Шауфус, Т. А. История Толстовского Фонда. Нью-Йорк : Нива, 1955. № 110. С. 8.

~

УДК 929

Коханова Елена Николаевна
Научный сотрудник Дома-музея Леонида Андреева,
Орловский объединённый государственный
литературный музей И. С. Тургенева;
Российская Федерация, Орёл, e-mail: elena.kohanova@bk.ru

ОРЁЛ — МОСКВА — ВАШИНГТОН. СЕМЬЯ АРАЛОВЫХ, «ПРЕДСТАВИТЕЛИ КОТОРОЙ БЫЛИ В ПРИЯТЕЛЬСКИХ ОТНОШЕНИЯХ С ЛЕОНИДОМ АНДРЕЕВЫМ»

В данной статье рассматривается история родословной семьи Араловых, которые были в приятельских отношениях с известным русским писателем Леонидом Андреевым. Используются фотографии и материалы из личного архива потомков Араловых. В статье представлены документы из Государственного архива Орловской области (ГАОО), а также материалы из фондов Орловского объединённого государственного музея И. С. Тургенева.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, Ипполит Аралов, Орловская мужская классическая гимназия, Вера Аралова, Джим Паттерсон, Орёл — Москва — Вашингтон.*

Elena N. Kokhanova
Researcher at the Leonid Andreev House,
Ivan Turgenev Orel United State Literary museum;
Russian Federation, Orel

OREL – MOSCOW – WASHINGTON. THE ARALOV FAMILY "WHOSE MEMBERS WERE ON FRIENDLY TERMS WITH LEONID ANDREEV"

Abstract. *This article examines the history of the genealogical tree of the Aralov family who were on friendly terms with the famous Russian writer Leonid Andreev. Photographs and materials from the personal archives of the Aralovs' descendants are used. The article presents documents from the State Archive of Orel Region (SAOR), as well as materials from the funds of Ivan Turgenev Orel United State Literary museum.*

Key words: *Leonid Andreev, Ippolit Aralov, Orel Preparatory School for Boys, Vera Aralova, Jim Patterson, Moscow – Orel – Washington.*

Для цитирования:

Коханова, Е. Н. Орёл — Москва — Вашингтон. Семья Араловых, «представители которой были в приятельских отношениях с Леонидом Андреевым» // Гуманитарная парадигма. 2021. № 1 (16). С. 117–125.

История человечества преисполнена интересных и порой неожиданных пересечений. В 2014 году Дом-музей Леонида Андреева в Орле посетили потомки семьи Араловых[1], глава которой статский советник Онисим Прокопьевич Аралов (1838–1902) являлся инспектирующим учителем Александровского Орловского реального училища. В Орле большая и дружная семья Араловых жила на 3-й Посадской улице (сегодня ул. Панчука, д. 25).

Дом Араловых в Орле.
Фото автора.

В фондах музея И. С. Тургенева хранятся вещи Араловых, ранее они экспонировались в одном из залов Дома Леонида Андреева. Это пресс для бумаги в виде собачки, шкатулка и фотография всех членов семьи Араловых: супругов Онисима Прокопьевича, Анны Игнатьевны (до замужества Есьманович) и их детей: Игнатия — 28 марта 1868 г. р., Прокопия — 17 апреля 1870 г. р., Ипполита — 30 июля 1871 г. р., Ивана — 23 сентября 1872 г. р., Феодосия — 14 августа 1874 г. р., Зосимы — 4 апреля 1876 г. р., Пётра — 28 июня

[1] Мария Николаевна Головачёва, праправнучка Онисима Прокопьевича Аралова, несколько лет собирала информацию о своей семье. Знание того, что её прадед Игнатий Онисимович Аралов был знаком с семьей известного русского писателя Леонида Андреева, привело её в Орёл. Мария Николаевна живёт в Москве и тесно общается со своими родственниками, в частности с внуком Ипполита Онисимовича Аралова — Томом Паттерсоном. К сожалению, Том в Орёл приехать не смог, но сотрудникам музея удалось связаться с ним по телефону. Благодаря предоставленным Марией Николаевной документам, а также живому общению с ней и Томом Паттерсоном нам представилась возможность проследить «связь поколений» членов этой семьи.

1877 г. р., Надежды — 30 сентября 1878 г. р., Веры — 23 сентября 1880 г. р. Все члены семьи 13 марта 1884 года были внесены в 3-ю часть Орловской дворянской родословной книги. О дворянстве О. П. Аралова свидетельствует запись в Протоколе Орловского дворянского депутатского собрания от 29 марта 1884 года [6].

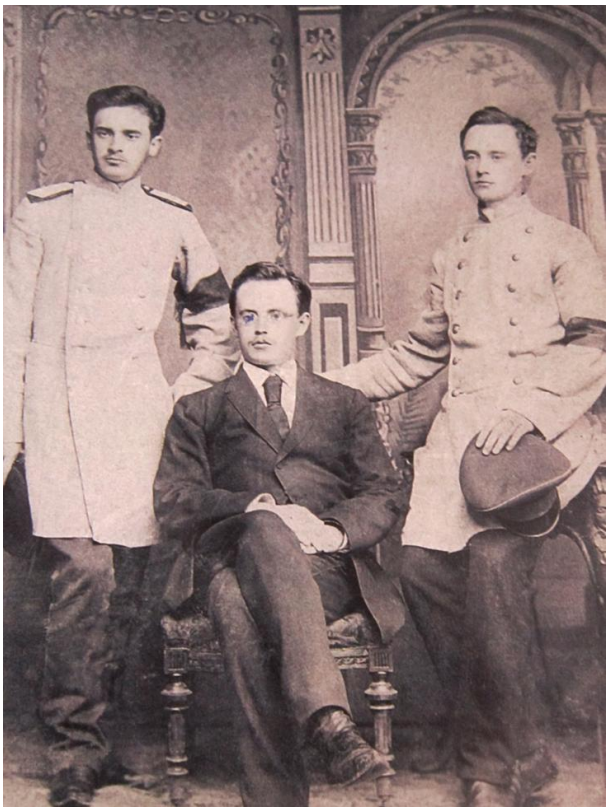
Пресс для бумаг в виде собачки

Шкатулка

Известный русский писатель Леонид Андреев был в дружеских отношениях с братьями Араловыми и учился с ними в Орловской мужской классической гимназии. А именно: с Игнатием во 2 классе; с Прокопием — в 4, 6, 7, 8 классах гимназии и на последних курсах юридического факультета Московского университета, он же — автор воспоминаний о писателе, которые хранятся в фондах Объединённого государственного литературного музея И. С. Тургенева [1]; Иван вместе с Андреевым окончил Московский университет. А Ипполит — одноклассник Л. Андреева в 5 и 6 классах гимназии. В фонде Орловской 1-й гимназии в деле о выпускниках 1889–1890 гг. имеется запись о том, что Ипполит Аралов «поступил в гимназию в 1881 году в 1 класс. В течение гимназического курса оставался на второй год один только раз, именно в 5 классе. Довольно способный воспитанник, весьма скромный и тихий» [4]. Следовательно, с 1886 по 1888 учебные годы Ипполит и Леонид учились вместе, однако Ипполит окончил гимназию на год раньше, в 1890 году, так как Леонид был принят в гимназию в 1882 году.

В Орловской гимназии Ипполит Онисимович учился 9 лет. После её окончания в 1890 году поступил в Московский Императорский университет на медицинский факультет. В июле 1892 перевёлся на 3 курс Военно-медицинской академии. Для повышения квалификации окончил Высшие медицинские курсы. Служил военным врачом в полковых госпиталях в Царской армии. В одном из них, располагавшемся в Виннице Подольской губернии, он

познакомился со своей будущей женой Верой Григорьевной, медсестрой этого госпиталя.



Братья Араловы.
Слева направо: Ипполит, Игнатий (сидит), Прокопий.
Из личного архива М. Н. Головачёвой.

В личной беседе Том Паттерсон (см. примечание[1]) пояснил, что от этого брака на свет появились три сына: Игорь (1903 г. р.), Юрий (1905 г. р.), Олег, к сожалению, утонувший в детстве, и младшая дочь Вера, мать Тома Паттерсона, в будущем живописец, график, сценограф, известный советский модельер. Вера Ипполитовна Аралова родилась 16 мая 1911 года в городе Виннице. В 1926 году окончила местную гимназию, поступила в Московский Художественный университет, училась у С. Ф. Николаева, Е. Н. Якуба, работала художником-декоратором в театре у Вс. Мейерхольда. В 1930 году успешно окончила университет и устроилась декоратором на Московскую киностудию (известны созданные по её эскизам костюмы для кинофильма «Суд сумасшедших» 1961 года, реж. Г. Рошаль, в гл. ролях В. Ливанов, И. Скобцева). С 1948 года Вера Аралова работала художником-модельером Общесоюзного Дома моделей (ОДМО) и являлась членом редколлегии модных журналов, выпускавшихся при участии Общесоюзного Дома моделей, таких как «Журнал мод» и «Мода стран социализма». Аралова работала в составе художественного совета, а в 1970-е годы была главным художником ОДМО. Всё же прославилась Вера Ипполитовна как модельер-новатор. В 1959 году её идея женских кожаных сапог на молнии произвела фурор

в Париже. Кстати, заказала она их в мастерских Большого театра за свои деньги: на производствах лёгкой промышленности тогда никто не брался за такое дело. Вера Аралова была одним из первых художников-модельеров, которая поехала представлять советскую моду на международной выставке — именно её коллекция одежды была первой советской коллекцией, представленной в Париже и завоевавшей признание искушённых французских модельеров. Модель высоких кожаных элегантных сапожек красного цвета, в которые была вшита молния, не имела аналогов и произвела огромное впечатление на публику и организаторов выставки.

Вера Ипполитовна была уникальной женщиной, она умела находить красоту в обычных вещах и подчёркивать наиболее яркие их черты, создавая при этом новые образы. Она очень любила рисовать [3]. Сейчас её картины можно найти в частных коллекциях как в России, так и заграницей[2].

В 1932 году она вышла замуж за чернокожего американца Ллойда Паттерсона, приехавшего в СССР в составе труппы американского поэта, прозаика и драматурга Джеймса Хьюза. У Ллойда и Веры (в замужестве Араловой-Паттерсон) родились трое сыновей. Когда началась война, она с детьми была эвакуирована, а муж остался в Москве. Во время бомбежки Ллойд получил серьёзную контузию, от которой так и не оправился — скоропостижно скончался в 1942 году. Ему был всего 31 год.

В. И. Аралова «Мои сыновья»

[2] Можно предположить, что это копии, так как старший сын Веры Ипполитовны Джеймс говорил, что на продажу выставлялись только копии картин, которые Вера Аралова писала уже в США.

Старший сын Ллойда и Веры — Джеймс Ллойдович Паттерсон — родился 17 июля 1933 года. Он прославился ролью малыша-негритёнка в кинофильме «Цирк» (1936, реж. Г. Александрова, в гл. ролях Л. Орлова, С. Столяров).

Слева направо: Джеймс Паттерсон, режиссёр Григорий Александров, Вера Аралова. Внуково, 1970-е гг.

Несколько раз Джеймс Паттерсон приезжал в Орёл. В фондах Орловского государственного литературного музея И. С. Тургенева хранится сборник стихов Джеймса Паттерсона «Ночные стрекозы» (М., 1993)[3], а на обложке автограф:

«*В музей орловский имени Леонида Андреева от потомка семьи Араловых, представители которой были в приятельских отношениях с Леонидом Андреевым. (сын Веры Араловой, художницы. 8 сентября 1994 год, Москва*» [5].

[3] После окончания в 1951 году Рижского Нахимовского военно-морского училища Джеймс поступил в Литературный институт имени А. М. Горького (закончил с отличием) и начал карьеру поэта. В 1967 году принят в Союз писателей СССР (его кандидатуру поддержал поэт Михаил Светлов).

Приезд Джеймса Паттерсона (третий справа) в Орёл. 1980-е гг.

В настоящее время Джеймс живёт в Вашингтоне. Он прикован к инвалидной коляске, перенёс инсульт, плохо и медленно говорит, но продолжает заниматься поэзией. Он получил статус Народный поэт Америки, чем очень гордится (из личной беседы с Марией Головачёвой — *Прим. Е. К.*).

Второй сын Веры Араловой Ллойд родился 14 мая в 1935 году, трудился фоторедактором в «Журнале мод». Советский модельер Айя Семынина, которая работала с В. И. Араловой, вспоминала, что «Ллойд очень нравился женщинам. <…> Возможно, дамы принимали юношу за иностранца. У него была смуглая, но не очень тёмная кожа. Он походил на индуса. Молодой, стройный, шикарно одетый — разумеется, Ллойд пользовался успехом» [7, с. 100.]

Однако 18 декабря 1960 года двадцатипятилетний Ллойд Паттерсон погиб в автокатастрофе. Для Веры Ипполитовны это стало страшным ударом. Она похоронила сына на Армянском кладбище в Москве.

Младший сын Том появился на свет в 1937 году. В настоящее время он живёт в Москве. Много лет Том проработал оператором на Центральном телевидении. Вёл передачи на спортивном канале и был оператором передачи «Кабачок 13 стульев» (из личной беседы с Томом Паттерсоном).

Из фондов Отдела телевизионных операторов Центрального телевидения
Из открытых источников http://fotooper.ru/patterson-tom/

Когда Вере Ипполитовне было уже за 80, её старший сын Джеймс принял решение уехать в США, на родину отца, с точностью до наоборот повторив его судьбу, когда-то приехавшего в Советский Союз и обретшего здесь вторую родину.

Незадолго до своей смерти Вера Ипполитовна вернулась в Россию. Умерла она 25 августа 2001 года. Сын Том похоронил её в Москве, рядом с Ллойдом-младшим на Армянском кладбище. Том пояснил, почему именно там осуществлялось захоронение: «После смерти деда <Ипполит Онисимович умер в 1919 году. — *Прим. Е. К.*> бабушка вышла замуж за армянина Мутафова Артемия Ак(кк)имовича, поэтому родственники Веры Ипполитовны Араловой (её мать, сын Ллойд) и она сама похоронены в армянской части Ваганьковского кладбища». Остальные Араловы похоронены в Орле, Москве, Санкт-Петербурге и других городах России.

История человечества, действительно, цепь удивительных пересечений представителей разных поколений. В Орле, родном городе известного русского писателя Леонида Николаевича Андреева, прошло детство и гимназическая юность Ипполита Онисимовича Аралова — отца выдающегося модельера и дизайнера одежды, живописца, графика, сценографа Веры Араловой, деда Джеймса Паттерсона, известнейшего киномалыша молодого

советского кино, поэта, а сегодня Народного поэта Америки. Так оказались связаны нитью судеб Орёл — Москва — Вашингтон.

Источники и литература

1. Аралов, Прокопий. Воспоминания о Леониде Андрееве // Фонд БУКОО ОГЛМТ Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 208. Л. 2.

2. Вера Аралова #ЗнайНаше. Вып. № 146 [Электронный ресурс] // Крым 24. 22.12.2019. https://crimea24.tv/content/znaynashe-vypusk-146-vera-aralova/

3. Вера Аралова. Она написала время: каталог. М. : Бослен, 2016. 72 с.

4. Дело о выпускниках 1889–1890 гг. // ГАОО. Ф 64. Оп. 1. Д. 325. Л. 37.

5. Паттерсон, Джеймс. Ночные стрекозы : сборник стихов. М. : РБП, 1993. 6 с. // Оф. 34062 РК-ф. 12.

6. Протокол Орловского дворянского депутатского собрания от 29 марта 1884 года // ГАОО. Ф. 64. Оп. 2. Д. 46. Л. 6–7об.

7. Семынина, А. Тайны королевы подиума Регины Збарской // Караван. Коллекция историй. 2016. № 5 (95). С. 100.

~

Бюро гуманитарных расследований

УДК 929.5(929.522.1); 929.55

Кожин Владислав Владимирович
Главный хранитель
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»,
Дом-музей А. П. Чехова в Ялте;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: kozjin@bk.ru

ИЗ ХРОНИКИ СЕМЕЙНОЙ РОДОСЛОВНОЙ: ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА ЧЕХОВА

В данной статье приведены биографические сведения о Людмиле Александровне Чеховой (1844—1892), матери выдающегося русского учёного, академика Николая Владимировича Чехова (1865—1947), с которым по вопросам истории семьи состоял в переписке Сергей Михайлович Чехов (1901—1973), автор труда «Родословная Антона Павловича Чехова». На основе фондовых и архивных материалов (а именно документов, подготовленных С. М. Чеховым, выявленных в собрании музея-заповедника, с выборочными комментариями Марии Павловны Чеховой (1863—1957), сестры писателя) впервые раскрывается взаимосвязь родовой ветви академика Н. В. Чехова с ветвью великого русского писателя А. П. Чехова. Также в работе представлены выявленные автором факты, позволяющие идентифицировать и атрибутировать обнаруженную в 2021 году могилу Л. А. Чеховой в Ялте.

Ключевые слова: *XIX век, биография, генеалогические исследования, краеведение, некрополистика, родословная, родственные связи, Чеховы, А. П. Чехов, П. Е.Чехов, С. М. Чехов, Ялта.*

Wladyslaw W. Kozhin
State Budgetary Institution of Culture of the Republic of Crimea
«Crimean Literary and Artistic Memorial Museum»,
A. P. Chekhov house-museum in Yalta;
Russian Federation, Yalta

GLANCES FROM THE CHRONICLE OF A FAMILY: LYUDMILA CHEKHOVA

Abstract. *In this article author highlights aspects of life and grains of biographical information about Lyudmila Chekhova (1844—1892), the mother of a famous Russian scientist, Academician Nikolai Chekhov (1865—1947), with whom Sergey Chekhov (1901–1973) was in correspondence on the Chekhov's family lore. On the basis of memorial and archival materials of museum, for the first time, given the interconnection of the generic branch of Academician N. Chekhov with the family branch of the great Russian writer Anton Chekhov (based on documents prepared by Sergey Chekhov, identified in the collection of the museum, with some selective comments by Maria Chekhova (1863—1957), the writer's sister). This work also sets out the information and facts, revealed by the author, which make possible to unambiguously identify and attribute the abandoned grave of L. Chekhova discovered in 2021 in Yalta.*

Key words: *XIX century, biography, genealogical research, necropolis, study of local lore, family ties, Chekhovs, Anton Chekhov, Pavel Chekhov, Sergey Chekhov, Yalta.*

Для цитирования:

Кожин, В. В. Из хроники семейной родословной: Людмила Александровна Чехова // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 126—142.

Два чувства дивно близки нам -
В них обретает сердце пищу -
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
А. С. Пушкин. Из черновых набросков (1830)

И у самой полноводной реки есть
самый малый и незначительный исток
Аноним. XVIII век

Вместо пролога

Город Ялта известен как город Чехова. Великий русский писатель избрал его местом своей жизни. Здесь он построил собственный дом, где по-своему оформил всё: и кабинет — такой, о котором всегда мечтал, но которого раньше не имел; и сад, где росли цветы со всех концов света — таких не найдёшь в средней полосе России. Комнаты писатель распланировал с тем соображением, что каждый в его ялтинском доме мог чувствовать себя вольно и удобно. Были это гости ли — писатели, музыканты и поэты; родственники ли — братья, кузены, племянники; матушка ли — ей предназначалась тёплая комната через стену со спальней Чехова, — дорогая ли сестра Мария — её комната находилась в мезонине, единственная на третьем этаже, — всем было

комфортно в этом доме. Отдельная комната принадлежала и супруге Антона Павловича Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой — светлая, уютная, точно под спальней писателя, с двумя арочными окнами, выходящими на живописный юг[1]. Весной окна комнаты Ольги Леонардовны затеняли ветви душистой розы…

Так или иначе, ялтинская дача стала настоящим домом не только для писателя, но и для ближайших его родственников. После 1904 года именно Ялта стала местом, где под руководством Марии Павловны Чеховой была начата работа по изучению, классификации и публикации эпистолярного наследия брата. Назрела необходимость создания подлинного мемориального музея. При этом в доме, помимо Марии Павловны, продолжала жить матушка писателя — Евгения Яковлевна Чехова. Здесь она пережила и первые годы революции. А после кончины в 1919 году была похоронена в Ялте на старом Ауткинском (бывшем дворянском) кладбище.

Позднее, когда дом стал государственным музеем (в 1921 году), в Ялте постоянно проживал младший брат А. П. Чехова — Михаил Павлович. Он стал первым научным сотрудником музея, правой рукой сестры — первого директора и хранителя. Михаил Павлович, разносторонне одарённый, увлечённый человек, любитель техники и науки, талантливый переводчик, беллетрист, посвятил всего себя служению музейному делу: в статусе научного сотрудника музея им была защищена диссертация, им же составлялись и ежегодные отчёты; его рукой велось делопроизводство, связывающее музей в Ялте с Государственной библиотекой имени В. И. Ленина. Его каллиграфическим почерком заполнены тысячи листов официальных бумаг, составлены диаграммы, сформирован (вместе с Марией Павловной) первый (и до сих пор не потерявший своей актуальности) мемуарный каталог-путеводитель по Дому-музею А. П. Чехова. Михаил Павлович также оставил интересные воспоминания — в фондах музея хранятся фотографии, документы, мемориальные предметы, связанные с его жизнью, творчеством и научной работой.

И поныне в саду растёт хурма, посаженная Михаилом Павловичем Чеховым у атласского кедра. Она до сих пор плодоносит, словно продолжая служение Дому-музею, которому сам Михаил Павлович отдал последнее

[1] Интересно, что Чехов в письме к Ольге Леонардовне 16 марта 1902 года заметил: «Скоро ты приедешь. Тебе я отдаю ту комнату, где стоит пианино, и ту, что внизу, где ты жила в прошлом году. Значит две комнаты» [18, Т. 10, с. 213–214.]. А уже 20 марта пишет: «Твоя комната с пианино ждёт тебя» [Там же, С. 217–218.]. Возможно, что под комнатой с пианино Чеховым подразумевалась не гостиная второго этажа, а комната для родственников, в которой также находился инструмент Ф. И. Шаляпина (за которым позднее был запечатлён М. П. Чехов).

десятилетие жизни — он умер в 1936 году и был похоронен на Новом (ныне — старом) кладбище города, куда в том же 1936 году, стараниями М. П. Чеховой, был также перенесён прах матери Евгении Яковлевны[2].

Однако Мария Павловна не осталась одна в деле изучения наследия своего знаменитого брата и истории семьи. Молодое поколение, главным образом, дети младшего брата Михаила Павловича — Сергей Михайлович и Евгения Михайловна, — продолжили дело отца по изучению и документированию прошлого рода Чеховых…

О работе Сергея Михайловича Чехова

Принято считать, что в Ялте сохранились три чеховские могилы — Евгении Яковлевны Чеховой, Марии и Михаила Чеховых, которые и поныне находятся на Старом ялтинском кладбище и являются объектами культурного наследия, а также местом, дорогим для каждого русского человека, любящего литературу и знающего историю отечественной культуры. Ялта стала вечным прибежищем для ближайших родственников драматурга. Однако, сведения, выявленные в 1940-х годах племянником Антона Павловича — Сергеем Михайловичем Чеховым, — позволяют несколько пересмотреть этот факт. Следует начать по порядку.

Исследование С. М. Чехова «Родословная Антона Павловича Чехова», вариант рукописи которой хранится в архиве Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, является уникальным документом, в котором собраны многие свидетельства истории рода Чеховых: фрагменты легенд, семейных преданий и размышлений над фактами. История простирается на два с половиной века назад и оказывается, что Чеховы — род весьма обширный. Его генеалогическая система «разветвляется» на три основные (рассмотренные С. М. Чеховым) ветви.

Естественно, что главным образом С. М. Чехов исследовал ту ветвь, к которой относится Павел Егорович Чехов, отец великого русского писателя. Здесь же С. М. Чехов отмечает, что представление о Павле Егоровиче исключительно как о жёстком человеке и непримиримом «тиране» (укоренившееся особенно в советской литературе, видевшей причины этого

[2] Весь процесс дался Марии Павловне нелегко. В Музее сохранились документы, связанные с этими мероприятиями и описывающие все бюрократические требования того времени. По воспоминаниям старожилов района, где находится руинированное кладбище, автору известно, что Мария Павловна до конца своей жизни навещала старое кладбище, где когда-то была похоронена Е. Я. Чехова. Сестра великого русского писателя ухаживала за могилой вдовы Ф. М. Достоевского Анны Григорьевны. Также, вероятно, она могла поддерживать порядок и на могилах Людмилы Александровны Чеховой, расположенной неподалёку, и К. М. Иловайской, ялтинской знакомой А. П. Чехова (ныне утрачена).

в царском строе[3]) ошибочно и однобоко. На однобокость суждения о личности П. Е. Чехова неоднократно указывала и М. П. Чехова[4] (в её мемориальной библиотеке сохранились многочисленные карандашные пометы на полях книг о чеховской семье[5]).

Отметим, что понимание Павлом Егоровичем «правильного» воспитания подрастающего поколения сформировано патриархальными представлениями XIX века. Однако его образ позднее был искажён некорректными комментаторами, выхватывавшими из контекста, подчас иронические высказывания сыновей об отце и его методиках, «о розыгрышах, составлявших соль внутрисемейных отношений», запечатлённые в приватных строках писем Антона и Александра Чеховых [6, с. 73].

Стоит помнить, что все дети Павла Егоровича и Евгении Яковлевны, преодолевая трудности быта и условности системы, сумели добиться успеха каждый в своей сфере, стать уважаемыми людьми, талантливыми мастерами своего дела. В предисловии к «Родословной…», С. М. Чехов отмечал, что «Павел Егорович, как известно, обладал артистическими наклонностями: он пел, играл на скрипке и рисовал. В числе восемнадцати его детей, внуков и

---

[3] Политический мотив С. М. Чехов игнорирует, но и сам склонен разделять предвзятость некоторых исследователей (см. далее сноску 4).

[4] Категорично на этот счёт высказывалась М. П. Чехова в своей переписке с племянником Сергеем: «Ялта, 11 янв. 47г. Дорогой, милый Сережа, умоляю тебя, смягчи в своей статье те места, где ты пишешь о моем отце и о твоем дедушке! Мало ли что <…> иногда ради юмора, писали другие мои братья… Правда, по обычаю того времени, он сек непослушных детей вроде брата Александра, но это было в раннем детстве… Твоему отцу меньше всего досталось, а меня он и пальцем не тронул, даже в угол никогда не ставил. Он был требователен и строг главным образом насчет религии… Постепенно он становится настолько смиренным, что даже просит прощения у Александра, не будучи виноватым… Он с огромной выдержкой переносит московскую бедность… Страдает, что не может найти себе заработка… а когда поступил на место счетовода к хаму-купцу Гаврилову, то весь свой заработок отдавал в семью, не оставляя себе ни копейки… В таганрогский период не только мать, но главным образом он хлопотал об образовании детей. Горе его было велико, когда пошатнулись его дела в Таганроге и ему нечем было платить в гимназию за детей… Отправивши старших в Москву, он посылал им деньги на плату за ученье и на жизнь <…> Жестоким моего отца, даже ради юмора, который господствовал всегда в нашей семье, нельзя назвать… Если Бог даст мне еще пожить на этом свете, то я постараюсь его оправдать» [7, с. 13–14] и в заключение: «Скорее нам с тобою нужно заступиться, чем обвинять. Пусть чужие, если это нужно, займутся подоплекой… Мало ли чего в семействе не бывает?» [Там же, с. 26].

[5] Особенно выделяются издания, содержащие воспоминания, или выпущенные к юбилеям. Так, М. П. Чехова весьма строго комментирует издание «Чехов в воспоминаниях современников», особенно в части выраженного влияния на писателя авторов воспоминаний [2]. М. П. Чехова ставит в книге знак вопроса в месте, где повествуется о негативном влиянии буржуазии на быт семьи Чеховых (слово «буржуазия» на V странице предисловия подчёркнуто М. П. Чеховой). Издание «Письма А. П. Чехову его брата Ал. П. Чехова» 1939 года [1] содержит многочисленные пометы с опровержениями изложенного, сделанные на полях рукой М. П. Чеховой, в особенности, в части вопросов семейной хроники.

правнуков — писатель Антон Павлович Чехов и, кроме него, ещё 10 человек, причастных к литературе и искусствам» [4, с. 3] и что «лишь <…> Павел Егорович, отец А. П. Чехова, ясно представлял себе значение полного образования, включая высшее. Этим и определилась разница культурного уровня пятнадцати родных и двоюродных братьев и сестёр А. П. Чехова» [Там же]. Таким образом, раскрывается ёмкая характеристика сложного характера глава патриархального семейства. Не она ли лучшая апология Павла Егоровича? О древе судят по плодам его.

Итак, из понимания всей многогранности личности каждого из родственников А. П. Чехова становится ясна ценность подготовленной С. М. Чеховым «Родословной…». Работу пронизывает желание автора донести до будущих поколений информацию о том, чем интересны прямые предки А. П. Чехова, и в общем все известные его родственники. Главной задачей «Родословной…» видится разрешение вопросов о том, что было унаследовано великим русским писателем Антоном Чеховым от своих предков по прямой линии [6, с. 74], о том, что нашло отражение в косвенных ветвях рода, и о том, какие люди составляли семью, подарившую миру одного из величайших драматургов в истории.

Как известно, Сергей Михайлович в деле семейного хроника пошёл по стопам отца — первым начал составлять родословную Михаил Павлович Чехов, выпустивший книгу «Вокруг Чехова» (1935). «Со слов отца, — писал Сергей Михайлович, — мне известно, что у прадеда был брат, Пётр Емельянович, который по какому-то случаю собирал на построение храма, исходил всю Россию пешком вдоль и поперёк и действительно выстроил церковь в Киеве» [15; 4]. Не близок ли неутомимый характер Петра Емельяновича путешественнику и подвижнику Антону Павловичу, который рискуя здоровьем, отправился на Сахалин? Мотивы всё те же — бескорыстие, желание сделать общественно-полезное дело, благотворительные устремления [6, с. 75].

Михаил Павлович отмечал: «Наша семейная хронология застаёт Егора Михайловича в селе Ольховатка, Воронежской губернии, Острогожского уезда, уже женатым, имеющим трёх сыновей и дочь. Все они крепостные помещика Черткова, внук которого впоследствии был ближайшим единомышленником Льва Толстого[6]. Ненасытная жажда свободы заставила нашего деда выкупиться на волю ещё задолго до всеобщего освобождения крестьян» [15; 4, с. 3].

[6] С. М. Чехов в своей работе корректирует эту информацию. Толстовец Чертков приходился помещику родным сыном.

Сергей Михайлович Чехов пошёл дальше и изучил все доступные ему сведения о родственниках. В архивной папке находится более 400 листов формата А4 с таблицами и пояснениями к ним. Таблицы расчерчены тушью и разноцветными чернилами от руки, под многими надписями правки синим, простым, красным карандашом — где-то исправлены даты, где-то изменена легенда. Пометы сделаны рукой С. М. Чехова, но обращают на себя внимание и многочисленные комментарии-уточнения М. П. Чеховой — легко узнаётся её почерк. Видно, что Сергей Михайлович долго и кропотливо работал над этим материалом, чтобы максимально точно определить, от кого же произошли все Чеховы? Работа велась в направлении линии Егора Михайловича, который, по сведениям С. М. Чехова, родился в последние годы XVIII века в Ольховатке.

С. М. Чехов изучил метрические записи, старые родословные таблицы, воспоминания близких и весьма далёких родственников. Им были скрупулёзно собрано и исследовано всё, что могло добавить новые штрихи к истории семьи — Сергеем Михайловичем выписывались фотокопии документов (сохранившиеся в приложении к таблицам и рукописям), совершались поездки по городам-истокам семьи. К 1950-му году работа была практически завершена, созданы таблицы с пояснительными записками (перебелёнными для редакции), однако, полной их публикации по неизвестной причине не последовало. Сохранились газетные вырезки с публикациями выдержек, отказы издательств — материал был слишком обширный и детальный, журналы же хотели лёгкого чтения. Самые поздние из обнаруженных нами помет датируются 1965–1968 гг., самые ранние — 1947 годом, что позволяет сделать вывод о более чем двадцатилетней работе С. М. Чехова над «Родословной...»[7].

Из помет и исправлений в документах очевидно, что сначала Сергей Михайлович Чехов планировал всестороннее исследование, однако из-за объёма материала был вынужден отказаться от него — оставив в пояснительной записке только «отцовскую» и «материнскую» ветви. Таким же образом и генеалогические таблицы (вначале указаны во множественном числе, далее — в единственном). Но, на счастье исследователей, исключённые из окончательной редакции «Родословной...» таблицы сохранились. В частности, примечательны таблицы «Дальние родственники Антона Павловича Чехова» [4, с. 125] и «Ветвь академика Николая Владимировича

[7] Выдержки из «Родословной...» С. М. Чехова содержатся и в отделе рукописей РГБ (ф. 331, к. 84 д. 8–9).Стоит отметить, что материалы в рукописных вариантах сохранились в архиве Дома-музея А. П. Чехова в Ялте [4], где в настоящее время проходят дофондовую обработку, и в РГАЛИ (перечислены в описании Ф. 2540). В настоящий момент до полного изучения и сравнения архивных документов невозможно утверждать их тождество.

Чехова» [4, с. 126], расчерченные чёрными и фиолетовыми чернилами на большом и тонком листе бумаги с многочисленными пометами простым и синим карандашом (Рис. 1).

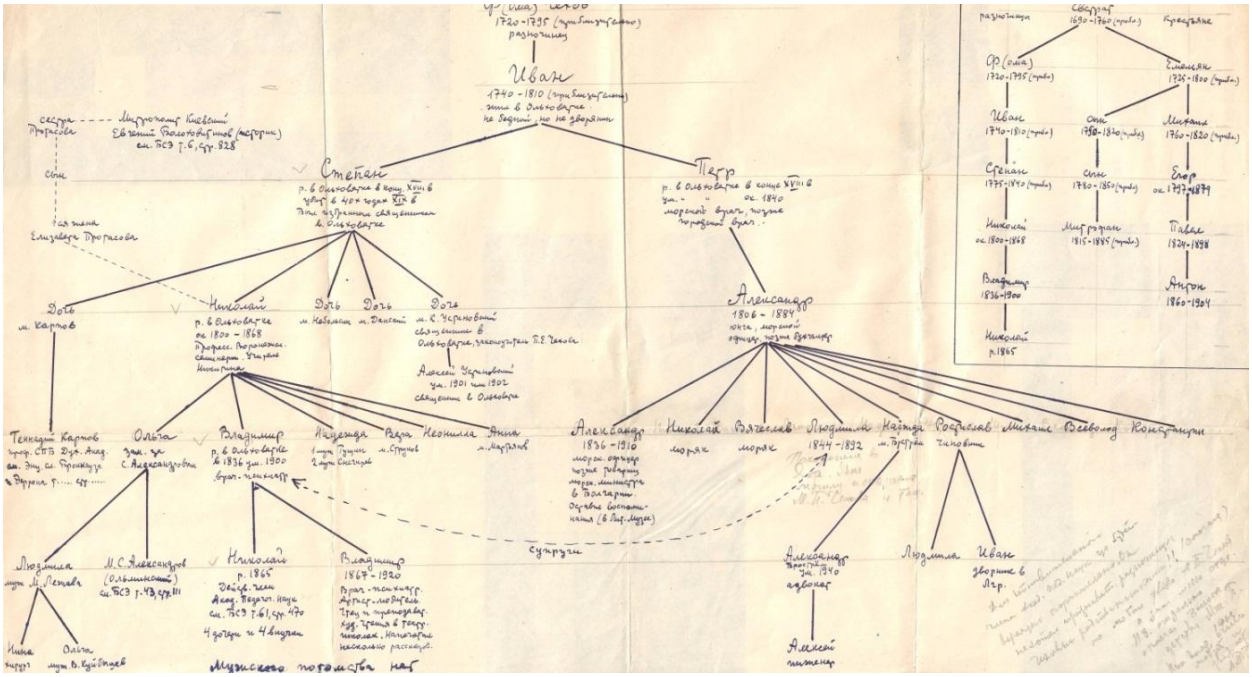


Рисунок 1. Ветвь академика Николая Владимировича Чехова с комментариями М. П. Чеховой и С. М. Чехова (правый нижний угол).

В правом верхнем углу — в рамке, — помещена схема рода с предположительной связью трёх линий рода, ведущих своё происхождение от общего предка Евстрата (1695–1765 (прибл.)) Выделены две ветви: разночинцев (от некоего Ф[омы][8] (1715(1725)–1795) и крестьян (от Емельяна (1725–1795)). В пояснительной записке С. М. Чехов отмечает: «Первым известным предком Антона Павловича Чехова был Евстратий Чехов, живший, по предположительным подсчётам, в первой половине XVIII века. До нас не дошло никаких сведений о его жизни и деятельности, и мы знаем лишь его имя. Сын его, Емельян Евстратьевич, был крепостным (добавлено карандашом С. М. Чеховым — «помещика Тевяшова») и жил в селе Ольховатке, Острогожского уезда Воронежской губернии. Одновременно с ним, во второй половине XVIII века, в Ольховатке жил незакрепощённый его родственник Иван Чехов. Оба они оставили потомство: Емельян — крепостных Чеховых землепашцев, предков Антона Павловича Чехова, а Иван — свободных Чеховых, представителей разных профессий» [4, с. 1].

[8] Как отмечает С. М. Чехов, по сведениям академика Н. В. Чехова, известно лишь достоверно, что имя данного предка начиналось с «фиты».

Нас в данном исследовании интересует линия Ивана и его потомков, позволяющая пролить свет на один вновь обнаруженный артефакт, весьма замечательный в масштабе Ялты.

Неизвестная могила

Рисунок 2. Надгробный памятник Л. А. Чеховой на старом Аутском кладбище. Январь 2021 (фото автора)

В 2020 году при исследовании старого Ауткинского кладбища, по сути, уничтоженного варварским благоустройством 1960–70-х годов, автором было обнаружено плохо сохранившееся надгробие типа «голгофа» (см. Рис. 2) с едва различимой надписью: «Людмила Александровна / ЧЕХОВА / …» (см. Рис. 3). Дата не прочитывалась, был необходим эстампаж, который, в итоге, позволил расшифровать надпись полностью: «Скончалась 23 декабря 1892». Судя по ориентации надгробия на восток, оно стоит на своём прежнем месте. По характеру обработки камня, в верхней части которого угадывается гнездо для мраморного креста, можно предположить, что семья, поставившая памятник, имела достаток.

Несмотря на то, что фамилия редкая и узнаваемая, ранее имя Людмилы Александровны Чеховой в краеведческой и чеховедческой литературе не отражалось. Заполнить этот пробел позволило изучение работы С. М. Чехова, а именно той самой таблицы о дальних родственниках, существующей также в чистовом варианте под названием «Ветвь академика Николая Владимировича Чехова» [4, с. 126]. Имя «Людмила» (1844–1892) значится среди правнуков вышеупомянутого Ивана Чехова (1730–1800). Интересны пометы, сделанные

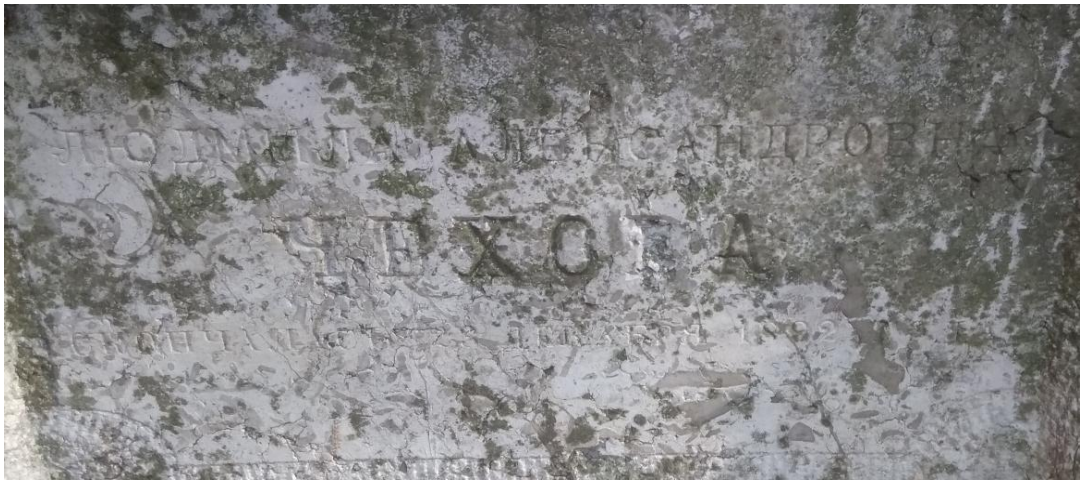


Рисунок 3. Надпись на памятнике Л. А. Чеховой.
Январь 2021 (фото автора)

С. М. Чеховым синим карандашом: «Её могила находится в Ялте. Мне неизвестна (*думается, сама Чехова, а не её могила — авт.*) М. П. и Мих. П. знали о ней. Умерла от туберкулёза в Ялте 23/XII 1892. Антон Павлович поминал её как родную отца» [4, с. 125]. В таблице «Ветвь академика…» С. М. Чехов замечает о Людмиле Александровне: «Похоронена в Ялте. Мне могилу показывала М. П. Чехова и отец».

Людмила Александровна указана супругой Владимира Николаевича Чехова (1800–1868), уроженца всё той же Ольховатки, из семьи профессора Воронежской семинарии, «учителя поэта Никитина»[9] (сведения рукой С. М. Чехова), и также потомка Ивана Чехова по другой линии. При этом Сергей Михайлович ссылается на издание: «см. Змиев. «Врачи-писатели» т. I, стр. 193». Примечательно, что неназванная тётка В. Н. Чехова, отмечена С. М. Чеховым, как супруга священника К. Устиновского, законоучителя Павла Егоровича Чехова…

Но кем же была Людмила Александровна Чехова?

С. М. Чехов отмечает, что родилась она в той же Ольховатке в 1844[10] году (где ранее в 1825 году родился и Павел Егорович Чехов[11]) в семье Александра Петровича Чехова, которого Сергей Михайлович никак отдельно не отмечает. Изучение Справочника метрических записей архивов С.-Петербурга [12] позволяет несколько прояснить информацию, в своё время недоступную

[9] Этот факт подтверждается тем, что Николай Степанович действительно был учителем словесности в Воронежской духовной семинарии (см. Памятная книжка для жителей Воронежской губернии на 1856 год, стр. 68), когда там учился Никитин.

[10] Так у С. М. Чехова. Согласно Справочнику метрических записей архивов С.-Петербурга год рождения Л. А. Чеховой 1843. На надгробии дата рождения отсутствует.

[11] В одной из таблиц год рождения П. Е. Чехова указан как 1824. В 1844 году П. Е. Чехов выехал в Таганрог к купцу И. Е. Кобылину. Общение с воронежской роднёй могло продолжаться в переписке.

С. М. Чехову или сознательно им проигнорированную. Сохранилась запись о браке Л. А. Чеховой с Владимиром Николаевичем Чеховым (1835[12]–1900), статус которого в метрике указан просто, как «лекарь»[13].

Тем не менее Людмила Александровна, урождённая Чехова (в XIX веке были нередки браки между дальними родственниками), отмечена дочерью надворного советника (т. е. чиновника 7-го ранга, соответствующего званию генерал-вагенмейстера (до 1868) или подполковника в пехоте) Министерства народного просвещения. Немаловажными нам кажутся и сведения о венчании, состоявшемся 29 апреля 1864 года не где-нибудь, а в церкви Таврического дворца Санкт-Петербурга [12] — все эти характеристики позволяют заключить, что семья Людмилы Александровны Чеховой имела высокий статус, о котором лучше было не упоминать в 1940-х годах. Согласно родословным таблицам и метрикам, в этом браке родилось четверо детей[14], среди которых особенно выделяется Николай Владимирович Чехов (1865–1947) — российский и советский учёный, «старейший советский педагог» [9], выдающийся деятель образования и историк педагогики, о жизни и методах которого написаны десятки научных работ. Труды самого Н. В. Чехова на поприще педагогики заложили основы понятия «советского школьного образования» [9; 11; 14].

Также, Николай Владимирович Чехов заведовал Научным архивом Академии Педагогических наук РСФСР в 1945–1947 (ныне научный архив Российской Академии Образования). В данном архиве сохранились и фотографии Людмилы Александровны Чеховой (ф. 21, д. 625 л. 1 оборот (Рис. 4) и л. 2 (. Рис. 5), д. 626 л. 4 (Рис. 6).

---

[12] Так у С. М. Чехова. Согласно Справочнику метрических записей архивов С.-Петербурга год рождения 1837.

[13] Согласно изданию Л. Ф. Змеева «Русские врачи писатели» (Т. 1, с. 193), на которые ссылается С. М. Чехов, Владимир Николаевич Чехов родился 30 мая 1837 года, занимался психиатрией (у С. М. Чехова указано – «психиатр»). Образование получил в пансионе Вилье, работал при клинике душевных болезней, где состоял в должности младшего ординатора (1863). В 1868 году причислен к Министерству Внутренних дел, от которого на два года направлялся в командировку за границу для «обозрения домов умалишённых». В 1878 году вышел в отставку по болезни (апоплексия). Автор работ: «По поводу лекции проф. Эргардта о притворном помешательстве прапорщика Д. Л. (1864)»; «Харьковский окружной, для помешанных, дом (1881)»; опубликовал под своей редакцией перевод с английского лекций «О душевных болезнях» В. Г. Сенкея (1868) как врач клиники душевных болезней при Санкт-Петербургской Медико-Хирургической Академии. По оценке Змеева, В. Н. Чехов стоял у истоков отечественной практической психиатрии. В. Н. Чехов и его методы упоминались в лекциях С. С. Корсаковым, курс психиатрии которого изучал А. П. Чехов [3].

[14] Владимир, Николай, Ольга и Людмила.

Рисунки 4–6. Л. А. Чехова.
Из семейных альбомов академика Н. В. Чехова.
Архив Российской Академии Образования.
Публикуется впервые.

Также, именно академик Н. В. Чехов сообщил С. М. Чехову весьма любопытный факт: «Я имел в руках письмо Павла Егоровича Чехова (Вашего деда) к моему деду Николаю Степановичу Чехову[15]. Письмо это было из Таганрога в Воронеж <…> Павел Егорович сообщал, что „наш родственник Митрофан постригся в монахи на Афоне“. <…> Письмо было с подписью „Ваш родственник“ и было написано около 1860 года» [4, с. 89] (см. Рис. 7). Им же были сообщены некоторые факты из истории рода[16].

[15] Кузен П. Е. Чехова. Вообще С. М. Чехов в письме к М. П. Чеховой оставляет интереснейший комментарий: «Николай Владимирович показывал мне портрет своего деда. Вылитый Павел Егорович. Если бы мне показали этот портрет без предупреждения, и если бы на груди этого старца не было медалей и орденов, я сказал бы, что я вижу новый неизвестный портрет Павла Егоровича» [7, с. 19]

[16] Вероятно, работа не всегда шла легко. Примечателен комментарий, оставленный М. П. Чеховой на одной из таблиц с ветвью Н. В. Чехова: «Для действительного члена Акад. Пед. Наук это будет вероятно огорчительно. Он не хотел признавать разночинцев Чеховых родственниками!!» [4, с. 126] и после не менее интересна приписка С. М. Чехова «(Сначала) но любил тв-во А. П. Чехова и знал моего отца. Н. В. отдельно отмечал „Золотое детство“ Мих. П. (1909) Ник. Влад. очень любит и уважает А. П. Ч.» [Там же].

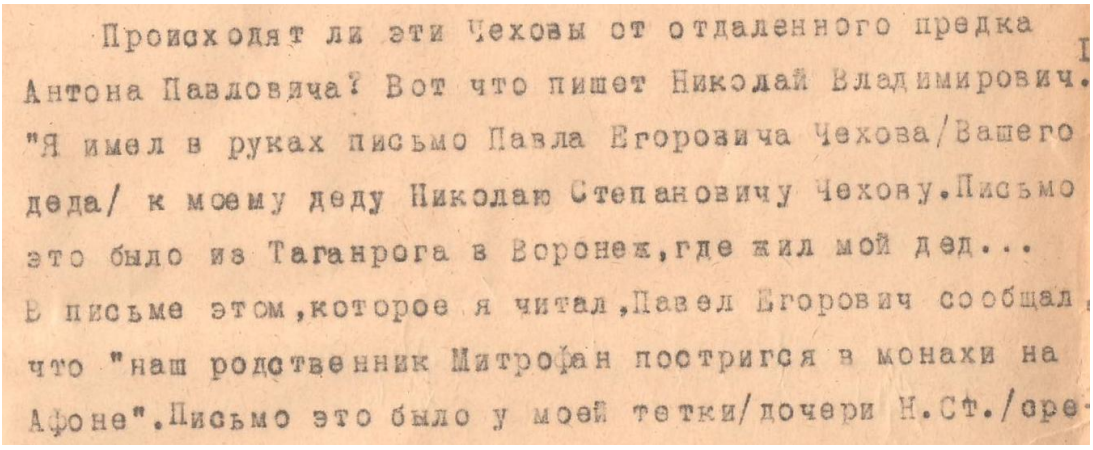

Происходят ли эти Чеховы от отдаленного предка
Антона Павловича? Вот что пишет Николай Владимирович.
"Я имел в руках письмо Павла Егоровича Чехова/Вашего
деда/ к моему деду Николаю Степановичу Чехову.Письмо
это было из Таганрога в Воронеж,где жил мой дед...
В письме этом,которое я читал,Павел Егорович сообщал,
что "наш родственник Митрофан постригся в монахи на
Афоне".Письмо это было у моей тетки/дочери Н.Ст./ере-

Рисунок 7. Машинопись С. М. Чехова с цитатой письма Н. В. Чехова к нему 1946 года (фрагмент листа)

Благодаря воспоминаниям Н. В. Чехова [5, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 482], возможно составить представление о его матери — Людмиле Александровне. Она отличалась особой любовью к детям, именно ей (по выражению М. В. Седельниковой) принадлежало руководство над их образованием (сама она получила хорошее воспитание и образование в закрытом среднем учебном заведении).

Так вспоминает Николай Владимирович: «…до двенадцати лет я учился и воспитывался дома. Воспитанием моим занимались мать и домашняя учительница. Отец непосредственно в наше обучение и воспитание не вмешивался, но, очевидно, одобрял то воспитание, которым занималась мать». Грамотная забота о детях в семье Л. А. Чеховой с самых ранних лет заложила в них крепкие основы для формирования волевой и дисциплинированной личности. Людмиле Александровне принадлежит и заслуга в формировании у детей привычки к чтению. «Мать моя читала прекрасно, всегда с большим чувством и выразительно», — вспоминал Н. В. Чехов (в раннем детстве он особенно увлекался сказками[17]). Так ему стали известны произведения Белинского, Писарева, Добролюбова и Некрасова… Помимо этого, как вспоминает Н. В. Чехов, мать и отец рассказывали ему о природе, о людях, знакомили с жизнью, «стараясь направить стремления к лучшему будущему». Из всего этого возможно заключить, что именно Людмила Александровна Чехова способствовала тому, что в семье жили дружно — «дети никогда не видели между отцом и матерью никаких ссор и семейных сцен» [Цит. по: 11, с. 9–11].

[17] В 1903 году Н. В. Чехов написал детскую драму «Снежная королева» по мотивам сказки Андерсена, впоследствии неоднократно переиздававшуюся. Сказка получила известность и за рубежом и отчасти послужила материалом, вдохновившим Полину Виардо на создание камерной оперы «Золушка» в 1904 году [16; 17; 19].

В ходе сопоставления сведений, найденных и скрупулёзно записанных Сергеем Михайловичем Чеховым, с надписью на надгробном памятнике, обнаруженном в Ялте, становится совершенно очевидно, что Людмила Александровна Чехова и женщина из таблицы С. М. Чехова, носящая то же имя и отчество — одно и то же лицо. Совпадают абсолютно все характеристики, составленные Сергеем Михайловичем, а также известные нам по другим источникам [9; 11; 12]: дата смерти (23 декабря 1892), причина (туберкулёз), сведения о родстве, о предках и потомках. Отметим, что Людмила Александровна Чехова приходилась Павлу Егоровичу Чехову, отцу писателя, троюродной племянницей и равно — Антону Павловичу Чехову, — четвероюродной сестрой по отцу, имя которой, однако, в эпистолярном наследии писателя не обнаруживается[18]. Возможно, оно бы могло встретиться в документах старшего поколения Чеховых.

Людмила Александровна Чехова прожила лишь 48 лет. Немаловажно и то, что туберкулёз в тех или иных проявлениях, был семейной болезнью Чеховых — согласно подсчётам С. М. Чехова, только в линии от Егора Михайловича от него умерло 4 человека [4], у многих же проявлялись те или иные признаки болезни. Та же статистика наблюдается и в других ветвях рода, в том числе и в линии Людмилы Чеховой. Вероятно, Ялта была выбрана ею именно для облегчения течения коварной болезни, которая всё же оказалась сильнее… В настоящий момент достоверно не удалось определить, в каком доме семья Людмилы Александровны проживала, однако, у её сына, Николая Владимировича, в 1894 году в Ялте родилась дочь Анна[19], впоследствии сделавшая успешную карьеру в сфере медицины.

---

[18] Сергей Михайлович Чехов отмечал в письме к М. П. Чеховой: «Профессор Николай Владимирович Чехов прислал мне интересные данные о его предках. Можно допустить, что он является моим семиюродным братом, а твоим шестиюродным племянником [*С. М. Чехов поспешил на два колена — Н. В. Чехов был из поколения А. П. Чехова – прим. авт.*]. Введу дополнительную коротенькую главу «Дальние родственники» [7, с. 16].

[19] Анна Николаевна фон Дервиз (ур. Чехова) (03.01.1894, Ялта – 1985, Москва) — супруга Дмитрия Владимировича фон Дервиз (1893. ус. Домотканово – 1919), учёного-археолога, собравшего в Крыму уникальную коллекцию византийской культуры (известен его детский портрет, написанный В. А. Серовым). Внесла существенный вклад в развитие советской медицины, а именно психиатрии, у истоков которой стояла. Окончила частную женскую гимназию Стоюниной в С.-Петербурге в 1911 году и медицинское отделение Высших женских курсов (после революции — 2-й МГУ) в 1923 году. В 1915 году была сестрой милосердия от Никольской общины в госпитале для душевнобольных в Москве. Ученица психолога Л. С. Выготского. Долгое время работала в Клинике неврозов имени З. П. Соловьёва. Была главным детским психиатром Москвы. Автор ряда научных статей и монографий.

Эпилог

Таким образом, можно отметить, что в Ялте идентифицирован и атрибутирован важный артефакт, позволяющий добавить несколько новых штрихов к родословной обширного рода Чеховых, и также позволяет утверждать, что в городе найдена четвёртая «чеховская» могила — могила Л. А. Чеховой, четвероюродной сестры Антона Павловича Чехова.

Жизнь и работа Людмилы Александровны (её предков и потомков), прямо соответствуют «чеховскому» кредо. Можно заключить, что интерес к медицине, как и призвание к литературе, тяга к творчеству и успех в педагогике, насущная потребность в заботе о ближнем и о благе своего Отечества — всё это факторы, характеризующие представителей рода Чеховых.

Так, Антон Павлович Чехов — великий русский писатель, — был известным благотворителем, построившим и обеспечившим всем необходимым школы в Подмосковье и в Крыму; Мария Павловна Чехова 18 лет была преподавателем, вела педагогическую работу в Москве, профессионально занималась живописью. Позже она стояла у истоков создания всех чеховских музеев в стране, оказала значимое влияние на само понимание важности и необходимости в сохранении и музеефикации мемориального культурного наследия в России, внесла неоценимый вклад в понимание самой концепции «мемориального» музея.

Николай Павлович Чехов и его племянник Сергей Михайлович Чехов были талантливыми, признанными художниками. Тонким учителем был и Иван Павлович Чехов, а Михаил Павлович — стал одним из первых в дореволюционной России авторов и издателей, выпускавших журнал для детей [16].

Так и в данной работе, исследующей ветви рода Чеховых от Владимира Николаевича и Людмилы Александровны Чеховых, показаны выдающиеся учёные, педагоги и врачи: сам Владимир Николаевич и его внучка Анна Николаевна были известными каждый в своё время психиатрами, заложившими основы практической психиатрии в дореволюционной и, позже, советской России. Николай Владимирович Чехов стал известнейшим учёным-педагогом, реформатором народного образования, «старейшим советским педагогом».

Воистину, как не бывает самой могучей и полноводной реки без своего самого малого притока, так не бывает рода с малыми или незначительными семьями, с далёкими и незначимыми предками, родственниками — и тому подлинное доказательство большое родовое дерево Чеховых.

Источники

1. Книга из библиотеки М. П. Чеховой. «Письма А. П. Чехову его брата Ал. П. Чехова», 1939 год // Фондовое собрание Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. ДМЧ КП 848/37, Ф. «М» Б.-IX-721.

2. Книга из библиотеки М. П. Чеховой. «Чехов в воспоминаниях современников», 1947 год // Фондовое собрание Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. КП 848/35, Ф. «М» Б. - XI-821.

3. Книга из личной библиотеки А. П. Чехова. С. С. Корсаков «Психиатрия», 1893 год. // Фондовое собрание Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. КП 1744.

4. Чехов, С. М. Родословная Чеховых (с комментариями М. П. Чеховой): рукопись, машинопись. Тт. I—II, 1947—1968, 402 л. + таблицы // Фондовое собрание Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. Арх. 30/21, ВХ ЭФЗК 4/1-2.

5. Чехов, Н. В. Личный фонд // Научный архив Российской Академии образования. Ф. 21 Оп. 1, дд. 625–626, лл. 1—2,4.

Литература

6. Бычков, Ю. А. Чеховские корни // Наука и жизнь. 2010. № 7. С. 72—76.

7. Бычков, Ю. А. Переписка М. П. Чеховой с племянником С. М. Чеховым // Альманах МЕЛИХОВО. Очерки, архивные изыскания, пьесы, статьи, эссе, обзоры, воспоминания, хроника. Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова Мелихово. М. : Мелихово, 2005. С. 11—60.

8. Компанец, С. Е. Надгробные памятники XVI — первой половины XIX вв.: Практическое пособие по выявлению и научному описанию / Научно-исследовательский институт культуры. М. : МГПО «Мосгорпечать», 1990. 68 с.

9. Медынский, Е. Н. Старейший советский педагог Н. В. Чехов // Советская педагогика. 1945. № 9. С. 62—66.

10. Рыхляков, В. Н. Избранная библиография отечественной некрополистики / Сост. В. Н. Рыхляков. Русское генеалогическое общество. СПб. : ВИРД, 2003. 52 с. (Справочник генеалога. Т. 2. Вып. 1).

11. Седельникова, М. В. Н. В. Чехов — видный деятель народного просвещения. М. : Учпедгиз, 1960. 170 с.

12. Справочник метрических записей архивов С.-Петербурга [Электронный ресурс] // Генеалогический форум ВГД. URL: https://forum.vgd.ru/post/3866/104590/p3241371.htm?hlt=Людмила+Александровна+Чехова#pp3241371 (дата обращения: 25.03.2021).

13. Фотеева, А. И. Педагог, учёный, общественный деятель Н. В. Чехов // Советская педагогика. 1986. № 2. С. 98—105.

14. Чертов, В. Ф. Чехов Николай Владимирович // Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь. М. : Флинта; Наука, 1997. С. 480—481.

15. Чехов, Мих. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. М. : Московский рабочий, 1960. 352 с.

16. Чехов, Н. В. Введение в изучение детской литературы. М. : Изд-во Сытина, 1915. 79 с.

17. Чехов, Н. В. Снежная королева : детская драма с пением : в 4 д. и 5 карт.: [Сюжет заимствован из сказки Андерсена]. М. : Т-во И. Д. Сытина, 1903. 72 с.

18. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М. : Наука, 1974–1983.

19. Harris, R. M. The Music Salon of Pauline Viardot: Featuring her Salon Opera Cendrillon (PDF) (D.M.A). Louisiana State University, 2005.

~

УДК 82.09

Миленко Виктория Дмитриевна
Кандидат филологических наук, доцент,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»;
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: vika-milenko@yandex.ru

СУДЬБА ПОСЛЕДНЕЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КВАРТИРЫ А. Т. АВЕРЧЕНКО В ТОЛСТОВСКОМ ДОМЕ: НОВЫЕ ФАКТЫ

В статье впервые прослеживается судьба обстановки квартиры А. Т. Аверченко в Толстовском доме (Санкт-Петербург), покинутой им в сентябре 1918 года. Анализируя творчество писателя, мемуары современников, документы, автор не только воссоздаёт планировку и атмосферу квартиры, но и высказывает ряд предположений о причинах утраты личной библиотеки и дореволюционного архива писателя. Впервые вводятся в научный оборот материалы личных бесед автора статьи с потомками горничной Аверченко, спасшей обстановку его столовой, а также фото сохранившихся меморий, позволяющие судить о бытовых пристрастиях Аверченко и особенностях его личной жизни. Предпринимается попытка атрибуции и примерной локализации меморий в квартире писателя.

***Ключевые слова**: А. Т. Аверченко, Толстовский дом, семейная легенда, мемории, семейный архив.*

Victoriya D. Milenko
PhD in Philology science, Associate Professor,
Sevastopol State University;
Russian Federation, Sevastopol

THE FATE OF THE LAST PETERSBURG'S FLAT OF A. T. AVERCHENKO IN THE TOLSTOY'S HOUSE: NEW FACTS

***Abstract**. The article traces for the first time the fate of the furnishings of A. T. Averchenko's St. Petersburg flat in the Tolstoy's house, which he leaved in September 1918. Analyzing the writer's work, memoirs of contemporaries, documents, the author not only recreates the layout and atmosphere of the flat, but also makes a number of assumptions about the reasons for the loss of the writer's personal library and pre-revolutionary archive. For the first time, materials of personal conversations between the author and the descendants of the Averchenko's maid, who saved the furniture of his dining room, are introduced into scientific circulation, as well as photos*

of surviving memorials, which allow to judge the psychological characteristics of Averchenko, his everyday preferences, and personal life. An attempt is made to attribute and approximate localization of memorials in the writer's flat.

***Key words**: A. T. Averchenko, Tolstoy's House, family legend, memorials, family archive.*

Для цитирования:

Миленко, В. Д. Судьба последней петербургской квартиры А. Т. Аверченко в Толстовском доме: новые факты // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 143–160.

...я, например, люблю уют больше всего на свете.
Арк. Аверченко, 1918

Толстовский дом, доходный дом графа М. П. Толстого в Санкт-Петербурге, расположен по адресу: ул. Рубинштейна (бывшая Троицкая), 15–17 / набережная реки Фонтанки, 54. Построенный в 1910–1912 годах по проекту Ф. И. Лидваля, он стал шедевром «северного модерна», украшением столицы. Одним из самых известных его жителей был и остаётся Аркадий Аверченко. В этом качестве писатель присутствует в трудах историографа Толстовского дома М. Н. Колотило [21, с. 255–262], в краеведческих фильмах с участием её супруга Л. Г. Колотило [15], а также в экспозиции недавно созданного по их инициативе народного музея.

В 2010 году наше сотрудничество с М. Н. Колотило позволило включить уникальный материал о жизни писателя на Троицкой в его первую отечественную биографию [27, с. 146–150]. Удалось рассказать о том, как Аверченко поселился здесь летом 1913 года, кто бывал у него в гостях, с кем он соседствовал, при каких обстоятельствах в сентябре 1918 года навсегда покинул свою квартиру и наконец о том, как часть обстановки, спасая её от реквизиции, вывезла горничная писателя Надя. Более ничего тогда не выяснилось — жильцы бывшей квартиры Аверченко ничего о писателе не знали, не представлялось возможным и установить фамилию горничной Нади.

С тех пор нами велась регулярная системная работа по воссозданию биографии писателя и возвращению его наследия. Понимая, что рано или поздно заявит о себе проблема увековечения имени Аверченко, мы всегда уделяли особое внимание адресам, по которым могли бы появиться памятные обозначения, и мемориям (личным вещам), что могли бы составить основу музейной экспозиции. Так были установлены и по возможности исследованы мемории, хранящиеся у родных писателя, а также в фондах Российского

государственного архива литературы и искусства и Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля [33, с. 472–486]. Что же касается обстановки квартиры Аверченко в Толстовском доме, то о ней приходилось лишь мечтать.

В апреле этого года мечты стали явью: нашлись потомки горничной Нади. Нам посчастливилось познакомиться с Ниной Павловной К. из Санкт-Петербурга[1], муж которой был внуком Нади, а свекровь — её дочерью. За этой сенсацией последовало подлинное чудо: некоторые вещи писателя сохранились до сих пор, и Нина Павловна предоставила в наше распоряжение их фото- и видеосъёмку. Кроме того, она поделилась документами из семейного архива, в частности, фотографией Нади. Все эти ценнейшие данные мы впервые вводим в научный оборот, полагая, что решаем тем самым несколько задач:

- восстанавливаем внешний облик и краткую биографию горничной Аверченко, игравшей важную роль в его повседневной жизни, упоминавшейся в его творчестве, а также письмах и мемуарах современников писателя;
- публикуем фото обнаруженных меморий писателя, предпринимая попытку их атрибуции и примерной локализации в его квартире;
- анализируем их внешний вид на предмет психологических особенностей и бытовых пристрастий владельца, параллельно высказывая предположения относительно его личной жизни.

***

Аркадий Аверченко поселился в квартире № 203 Толстовского дома в середине июля 1913 года. Дату называем с уверенностью, потому что писатель сам уведомил корреспондентов и поклонников о переезде [29, с. 15]. Новоселье Аверченко справил в непростое и переломное для себя время. Он только что покинул «Сатирикон» и стал совладельцем и редактором собственного «Нового Сатирикона». Всё в жизни начиналось с чистого листа, и новая квартира в роскошном новом доме призвана была отвечать его новому статусу.

В отличие от «Сатирикона», где писатель работал по найму и куда обязан был ежедневно ходить на службу, теперь он предпочитал по всем делам принимать дома, на Троицкой. Поэтому о его квартире сохранилось немало воспоминаний; самое подробное оставил Е. Д. Зозуля, пришедший сюда искать удачи в начале 1914 года:

---

[1] Все контакты Нины Павловны есть у автора статьи.

Выражаем огромную признательность за содействие в этом знакомстве Татьяне Александровне Каймановой (Пенза).

«Квартира Аверченко… производила очень уютное впечатление. В комнате побольше, куда был ход из передней, была столовая и приемная. Рядом, в комнате поменьше — с всегда открытой дверью — за письменным столом у окна работал Аверченко, а в следующей, последней комнате была спальня. Дверь в нее тоже всегда была открыта, и виднелись штанги разных размеров, гантели и стул или два, заваленные газетами и книгами.

Стены во всей квартире вместо обоев были обтянуты сукнами. В спальне — синего цвета, в столовой — кремового, а в средней, рабочей комнате — лилового, или в этом роде» [20, с. 176].

Фотографий интерьеров квартиры пока не обнаружено. Однако её описание Зозулей подтверждается архитектурным планом, предоставленным нам М. Н. Колотило. Действительно, в квартире Аверченко была прихожая (12 м^2), три комнаты (17,2 м^2, 17,9 м^2 и 17,4 м^2), ванная и туалетная комната (5 м^2) и «чёрная половина» (общей площадью 27,6 м^2). В целом более чем скромно. У Максима Горького, например, в эти же годы на Кронверкском проспекте было 11 комнат, у Леонида Андреева — собственный «замок». Художник-сатириконец Ре-Ми называл квартиру Аверченко «маленькой, холостяцкой» [22, с. 53]. Пожалуй, поначалу так и было. Однако есть основания утверждать, что позже здесь появилась женщина (об этом ниже).

Не самым удачным было и расположение квартиры: окна всех комнат выходили на одну сторону, во внутренний двор, т. е. писатель любовался видом стены напротив. И тем не менее современники в голос твердили, что он жил в буржуазной роскоши. Его младшей сестре, приезжавшей из Севастополя погостить, квартира показалась фантастической: лифт, собственный телефон, даже пылесос [16, с. 99]. Последний, кстати, вызывал священный трепет и у самого Аверченко. Наблюдая за уборкой своей квартиры, он называл чудо-аппарат «прекрасным, волшебным зрелищем» [11, с. 4].

Таким образом, у молодого барина, любившего все технические новинки, служила, активно пользуясь достижениями нового века, горничная Надя, к которой и переходим. Благодаря тому же Зозуле известно, что в начале 1914 года она уже была на Троицкой:

«Дверь мне открыла горничная Надя, небольшого роста блондинка с умными, зоркими глазами. До моего прихода она говорила по телефону, и, впустив меня без всяких расспросов в столовую, поспешила продолжать разговор.

Телефон стоял на столе Аверченко, и для того, чтобы держать трубку постороннему человеку, т. е. не сидящему за столом, нужно было нагнуться. Как-то так неудобно был расположен аппарат. И Надя говорила, нагнувшись

над плечом Аверченко. Разговор был не деловой. Речь шла о родственниках Нади, о поклонах какой-то куме, о чьем-то приезде.

В дальнейших моих посещениях Аверченко… я не раз видел Надю в такой позе, что не мешало Аверченко работать. Надя, простая девушка, но очень тактичная и умная, держала себя свободно, с достоинством, чувствовала себя как дома и поддерживала в квартире и в обращении с многочисленными и разнообразными посетителями удивительно теплый тон. Это было характерно для Аверченко, ибо источником этого тона был, конечно, хозяин» [20, с. 176].

Повышенное внимание Зозули к обычной горничной берёмся объяснить тем, что он стал секретарем редакции «Нового Сатирикона», а Надя была кем-то вроде домашнего секретаря его шефа. Они должны были постоянно взаимодействовать. Кроме того, от Нади многое зависело — она имела влияние на Аверченко. Об этом можно судить не только по телефонным разговорам чуть не лежа на плече хозяина, но и по её присутствию в его творчестве. Так, в фельетоне «Окружающие» (1915) она демонстрирует весьма практичный ум: узнав, что барин хочет жениться, тут же требует прибавки к жалованию [8, с. 25]. В «Приезжем Сельдяеве» (1915) держит глухую оборону в приёмной, не пуская докучливого визитёра в кабинет Аверченко [10, с. 40]. В «Когда мне жарко» (1917) гоняет полотенцем мух [4, с. 11]. А в «Моей старой шкатулке» (1920) и вовсе становится полноценным персонажем:

«У меня есть старая шкатулка палисандрового дерева, выложенная по крышке инкрустацией[2] — совсем такая, какую возил с собой Павел Иванович Чичиков.

Я свою тоже теперь вожу с собой. С сентября позапрошлого (1918-го. — *В. М.)* года. А раньше она стояла в углу кабинета моей петербургской квартиры и служила хранилищем трофеев, побед моей горничной надо мной. Дело в том, что у меня с моей горничной шла глухая, тайная, незаметная, но свирепая и неумолимая борьба. Всякий из нас терпел свои поражения и одерживал победы, но на ее долю побед приходилось больше, чем поражений.

Каждый день утром, сидя за письменным столом, я просматривал корреспонденцию и прочитанное, ненужное бросал на пол; просматривал поданные счета и, отметив в записной книжке итоги на предмет уплаты, счета бросал на пол; вынимал содержимое боковых карманов, отбирал ненужное — бросал на пол. И уходил из дому.

А потом являлась горничная, тщательно подметала пол, а все брошенное не менее тщательно собирала и аккуратной пачкой засовывала между подсвечником и часами, около чернильницы на письменном столе.

---

[2] Судьба шкатулки неизвестна. В описи вещей, оставшихся после смерти Аверченко в Праге, её нет.

Приходил я. Замечал засунутую пачку. Бросал на пол.

Приходила она. Собирала с полу. Засовывала между подсвечником и часами.

Приходил я и, признав себя побежденным, совал всю пачку в старую шкатулку палисандрового дерева с инкрустацией.

Замечательнее всего, что у нас с горничной никогда не было разговора об этом. Ведь смертельно враждующие армии не ведут между собой никаких переговоров. Не правда ли?» [7, с. 27].

На эту-то «победительницу» Аверченко в сентябре 1918 года и оставил квартиру (как это не раз бывало, когда он ездил на гастроли). К тому времени Толстовский дом уже был национализирован, никаких гарантий сохранности имущества никто не давал, поэтому хозяин квартиры не мог не тревожиться.

Потом началась Гражданская война, и Аверченко отрезало фронтами от Петербурга. Летом 1919-го, через год после расставания с Толстовским домом, живя в родном Севастополе, он представлял, каким будет возвращение:

«…идет все дальше, все дальше петербуржец — и вот уже его улица, вот уже его дом, уже виднеются окна его квартиры, где любовно и хлопотливо вил он семейное гнездо свое, где любил, боролся, падал и снова поднимался…

“Что там, что там, что там?”…

Цела ли обстановка? Осталось ли там хоть что-нибудь? И чудится ему отбитая штукатурка, разобранный паркет, которым вместо дров топили печи, ободранные обои, разбитые грязные стекла и сорванные с петель двери…» [1, с. 2].

Писатель мечтал о возвращении, хотя всё меньше в него верил. Признавался: «Вот уже несколько месяцев, как Петербург перестал мне сниться — это значит — ждал я, ждал, трепетно ждал свидания с ним — и перегорело, наконец, все в сердце моем, копоть одна осела, как на лампе, которую оставили гореть всю долгую ночь» [9, с. 2].

Вернуться было не суждено. В ноябре 1920 года Аверченко вместе с Русской армией генерала П. Н. Врангеля оказался в эмиграции. Уже в Константинополе он узнал, что 19 ноября 1920 года Совнарком издал Декрет «О конфискации всего движимого имущества граждан, бежавших за пределы Республики или скрывающихся до настоящего времени». Аверченко понимал: выяснить, что он бежал, особого труда не составит. Поэтому даже если Надя что-то сохранила, теперь точно отберут. Затем газеты донесли до него вести о том, что имущество можно вернуть, если доказать право собственности, например, своим фото вместе с этим имуществом. Писатель негодовал: «Была у меня моя собственная мебель. Вор Ленин и громила Троцкий украли ее, а теперь одумались: мы тебе вернем мебель, только докажи нам, что она твоя,

покажи фотографию с мебели… О, трижды кретины! Да что моя мебель — любимая женщина, что ли, что я должен ее фотографию хранить?! Вы бы лучше не воровали чужого» [2, с. 2].

О том, что на самом деле сталось с его квартирой, Аверченко узнал только в конце 1922 года, когда уже переехал в Прагу и возвращаться в Петербург более не собирался. 7 ноября 1922 года актриса М. С. Марадудина, его близкая подруга, оставшаяся в России, написала ему: «Обстановка твоя вся у Нади, она замужем и я не решаюсь что-нибудь по поводу твоих вещей говорить без твоих полномочий. Теперь все люди ведь изменились. Живет она на Поварском номера не помню. Можешь ей написать и мне прислать — я передам»[3] [33, с. 388].

Аверченко в ответном письме просил Марадудину подробнее разузнать судьбу его обстановки. 16 марта 1923 года та сообщила: «Надю я не вижу, боюсь ее мужа (она ведь замужем). Ты напиши ей и пришли мне письмо я ей передам и тогда выясню как и что с твоими вещами. Теперь ведь и законы и люди иные. Если я без твоих полномочий приду меня и выгнать могут, теперь это сплошь так» [33, с. 403].

На это Аверченко написал, чтобы Марадудина в первую очередь выяснила, уцелели ли его собственные книги — в эмиграции он оказался практически без оных, собирал их повсюду. Наде он также написал и своей мебелью распорядился, потому что в третьем письме ему от Марадудиной от 23 июня 1923 года читаем: «Надю я разыскала, снесла ей твое письмо; она была рада очень и письму и мне. У нее хороший ребенок 8 мес. Книг твоих очевидно нет, говорит она, что есть только комплект Сатирикона. Остальное погибло. Твою столовую мебель видела уже в довольно запущенном виде. Что еще сохранилось, боялась спрашивать. Спальню всю она говорит взял Гришин» [33, с. 416].

До недавнего времени была ясность лишь в том, кто взял спальню. Антрепренёр А. И. Гришин, приятель Аверченко, в 1919–1921 годах служил управляющим Большим драматическим театром в Петрограде. Потом он эмигрировал в Латвию, где они с Аверченко виделись в январе 1923 года, до второго письма Марадудиной. Полагаем, что судьбу своей спальни писатель выяснил[4].

Однако у нас всегда возникал вопрос: если Надя забрала столовую, а Гришин спальню, то кто взял кабинет, а вместе с ним архив и библиотеку?

---

[3] Здесь и ниже сохраняем особенности написания оригинала.

[4] По воспоминаниям, в спальне, кроме упомянутых Е. Д. Зозулей штанг и гантелей, были гардероб, граммофон [30, с. 4]. Сам Аверченко упоминал туалетный столик, надкроватный светильник с голубым колпачком [6, с. 3].

Фраза из письма Марадудиной о том, что всё это погибло, звучит неубедительно. Конечно, во время Гражданской войны отапливались всем, что горело, но как Надя могла осмелиться сжечь книги и рукописи своего барина — его главное богатство?.. Не посмела бы. Как мы увидим ниже, она сохранила даже малоценные журналы из его приёмной. И потом — книги из библиотеки Аверченко то и дело обнаруживаются в наши дни [19].

Так впервые возникает таинственный Некто, решивший судьбу кабинета Аверченко.

Теперь переходим к удивительному открытию апреля этого года – архиву и воспоминаниям Нины Павловны К. Напомним: её муж, Сергей Николаевич, был внуком горничной Нади, а свекровь Вера Ивановна — тем самым «хорошим ребёнком», упомянутым в письме выше Марадудиной.

В первую очередь Нина Павловна предоставила фото Нади с мужем. На обороте есть карандашная запись рукой их дочери: «Папа и Мама после свадьбы в 1919 г.» [26]. И рядом уточнение той же рукой, но уже шариковой ручкой: «Корзины Иван Григорьевич и Надежда Петровна. г. Петроград. Венчались во Владимирской церкви в 1919 г.» [Там же]. Судя по одежде, венчались летом, т. е. именно тогда, когда Аверченко в Севастополе с тревогой представлял, что сталось с его квартирой. И венчались в церкви рядом с Толстовским домом.

Горничная Аркадия Аверченко Надя с мужем. Петроград, 1919 год.
Из личного архива Нины Павловны К.
Публикуется впервые.

Итак, девушка из мемуаров Зозули и фельетонов Аверченко ожила. Первое, на что мы обратили внимание, — тот самый зоркий взгляд, точно подмеченный Зозулей. Затем озадачило другое: для простой девушки и для непростого, голодного времени Надя очень хорошо, даже богато одета: платье с кружевным лифом и рукавами, декоративной розой на поясе, нитка жемчуга на шее,

брошь, браслет, перстни. Конечно, это свадебное фото, конечно, качество драгоценностей определить невозможно, и всё же. Определённо, на фото изображена «горничная из хорошего дома», которую баловал барин (или его женщины и коллеги).

А вот на муже Нади пиджак явно с чужого плеча. По словам Нины Павловны, он был большевиком [25]. Скорее всего, именно этим объясняется страх Марадудиной («Что еще сохранилось, боялась спрашивать» [33, с. 416]). И возможно, именно он помог вывезти мебель Надиного барина буквально накануне реквизиции.

Полагаем, это произошло в 1921 году, ровно 100 лет назад. Именно тогда началось заселение подъезда, в котором жил Аверченко, транспортными рабочими и сотрудниками ЧК. Однако мы с трудом представляем, чтобы Надя сама приняла решение спасать обстановку, вызвала Гришина забирать спальню и т.д. Здесь снова возникает Некто, разрешивший это сделать. Некто, отдавший Наде столовую, т. е. «царство», в котором она годами обитала. Не нуждавшийся почему-то в спальне, но забравший кабинет с наиболее ценными вещами. Здесь, по словам Аверченко, висели работы И. Е. Репина, А. Н. Бенуа, сатириконцев М. В. Добужинского, И. Я. Билибина [5, с. 2]. Писателю Л. И. Борисову, побывавшему на Троицкой ещё в бытность гимназистом, запомнились развешенные рисунки «Реми, Радакова, Юнгера, Мисс, сотрудников немецкого “Симплициссимуса”» [17, с. 127]. Разумеется, была здесь библиотека, в которой изрядное место занимали книги самого Аверченко. В рабочем столе наверняка были рукописи, деловые бумаги, письма. Был в кабинете, по воспоминаниям, ещё столик-конторка, а в фельетоне «Я разговариваю с Керенским» (1917) Аверченко упоминал пианино [14, с. 6]. Вот эта-то последняя деталь и выводит нас на личность таинственного Некоего.

В 2016 году стало известно, что на момент эмиграции писатель жил в гражданском браке с известной оперной певицей Е. Ф. Петренко [28]. Оба настолько тщательно скрывали свои отношения, что память о них осталась лишь у потомков певицы, рассказавших, что Аверченко и Петренко «жили как муж и жена, но не венчались» [28, с. 35]. Наличие пианино в кабинете (святая святых!) писателя косвенно подтверждает эту семейную легенду. А более всего её подтверждают некоторые из тех вещей, что сохранились у Нины Павловны К., о которых речь далее.

Е. Ф. Петренко, в отличие от гражданского мужа, осталась в России. В её архиве представлено удостоверение, выданное 28 июня 1921 года Московским театром музыкальной драмы в том, что ей в связи с переездом в Москву требуется вывезти обстановку своей петроградской квартиры на улице

Офицерской [32, л. 1]. Этот документ позволяет утверждать, что, во-первых, летом 1921 года Петренко приезжала в Петроград, во-вторых, у неё было слишком много своих вещей, чтобы вывозить мебель с Троицкой, из квартиры Аверченко. Она-то, вероятнее всего, и забрала архив писателя, его книги, а Наде с Гришиным, логично предположить, разрешила забрать остальное.

Нашу версию отчасти подтверждают сохранившиеся у потомков певицы два шаржа работы Михаила Линского, в рамках и с петельками [18, с. 5]. Они могли висеть в кабинете Аверченко, дружившего с их автором. Какова судьба остального имущества, приходится лишь гадать. Петренко, сделав блестящую карьеру в советской Москве, скрывала свою связь с Аверченко, потому его архив, вероятнее всего, прятала. Мы даже можем предположить где, но эта тайна ещё ждёт своего часа. Отметим лишь, что свой приезд в Петроград в 1921 году певица не афишировала, поэтому, вероятно, и Надя ввела в заблуждение Марадудину, сказав, что кабинет погиб. Она просто выполняла волю своих хозяев.

Вернёмся к Наде. Благодаря Нине Павловне мы теперь знаем адрес, по которому она проживала с мужем: Поварской переулок, 8, кв. 12. Это недалеко от Толстовского дома, поэтому Наде удалось забрать — просто перенести — даже мелочи.

«Вера Ивановна (дочь Нади, свекровь Нины Павловны. — *В. М.*) рассказывала, что Аверченко сказал маме, мол, бери, Наденька, что хочешь», — вспоминает Нина Павловна [25]. Вероятно, такое разрешение содержалось в том самом письме Аверченко из-за границы, что передала горничной Наде М. С. Марадудина. Воля владельца должна была быть явлена письменно – Надя не могла не знать о том, что в Севастополе у писателя есть мама и сёстры. Не говоря уже о гражданской жене Е. Ф. Петренко (если наша версия о ней верна). Аверченко же разрешил, потому что в конце 1923 года собирался уезжать в США. И таким образом он мог просто поблагодарить горничную за верную службу и поздравить со свадьбой. Вскоре Аверченко умер, об этом сообщали все крупные советские газеты. И вещи писателя так и остались в Поварском переулке.

Вера Ивановна К., дочь горничной Аверченко, сохранившая его вещи. Из личного архива Нины Павловны К. Публикуется впервые.

Во время блокады, 12 февраля 1942 года, Надя, Надежда Петровна, умерла от голода (сохранилось свидетельство о смерти). Её муж

также скончался. А их дочь Вера выжила. После войны в квартире на Поварском у неё выросли дочь Алла и сын Сергей, муж Нины Павловны К. «Когда Сергей первый раз привёл меня к себе домой, я удивилась: столько старинных вещей, — вспоминает Нина Павловна. — Свекровь мне тогда и рассказала, откуда они. А когда мы получили свою квартиру, она нам кое-что подарила и сказала: “Теперь Аверченко к вам переехал”. Вот вернуться бы лет на 30 назад, всё бы расспросила, а тогда мне эта фамилия ни о чём не говорила. В школе Аверченко не было, так что я ничего и не спрашивала больше. И Сережа уже не расскажет, ушёл 5 лет назад. И Аллочки уже нет…» [25].

Удивительным является то, что Вера Ивановна вообще что-то сохранила: ведь в блокаду люди выменивали на продукты последнее, а из мебели уцелеть могло лишь то, что не горит, и не было использовано для растопки.

Итак, что же уцелело?

У Веры Ивановны было двое детей, поэтому вещи Аверченко унаследовали две семьи. У Нины Павловны К. хранятся:

1. **Карманные часы фирмы «Côte»** (парижской «Fabrique de la Côte»). Без крышки. Объясняем это бытовой ленью Аверченко, не желавшего каждый раз нажимать на кнопку, открывать и закрывать крышку.

Карманные часы Аркадия Аверченко. Из личного собрания Нины Павловны К. Публикуется впервые.

Стекло повреждено — возможно, самим владельцем, поэтому часы им уже не использовались. Эту версию подтверждает отсутствие цепочки; на неё были пристёгнуты новые часы. Судя по дореволюционным портретам писателя, он любил длинные («двойные») цепочки с брелоками, а часы помещал не в нижний карман жилета, как это обычно делалось, а в верхний.

Старые фотографии подарили нам открытие: разыскивая на них карманные часы Аверченко, мы обнаружили настенные.

2. **Настенные часы фирмы «C[ompany] Simson»** попали на фото 1911 года, которое в несколько уменьшенном виде было опубликовано в «Синем журнале» в качестве иллюстрации к «Рассказу Аркадия Аверченко о биллиардной игре, о биллиардных игроках, о биллиардных неудачниках и о

прочем…» [12, с. 11]. На фото изображены Аверченко и редактор «Синего журнала» В. А. Регинин, играющие на бильярде.

Приходится предположить, что фото сделано на набережной реки Фонтанки, 80, где в то время находились редакции «Сатирикона» и «Синего журнала». Вполне вероятно, что после ссоры с издателем и уходом из «Сатирикона» Аверченко забрал часы (может быть, он их некогда покупал или это был подарок лично ему.)

По словам Нины Павловны, в часах очень громкий механизм, спать невозможно, поэтому их остановили. Внутри есть заводной ключик. Там же обнаружено тиснение «16/4» (возможно, заводской номер).

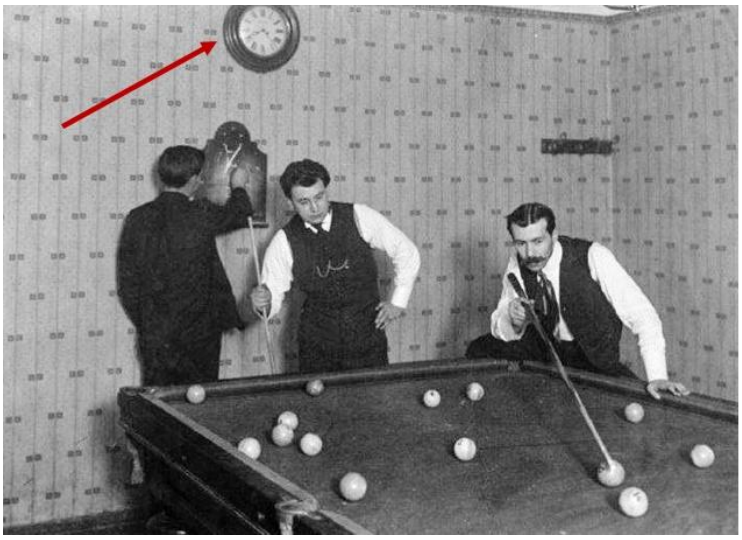


Фото из «Синего журнала» (с изображением настенных часов) и настенные часы Аркадия Аверченко (из личного собрания Нины Павловны К.). Публикуется впервые.

3. **Графин (горный хрусталь).** Необыкновенно красив: силуэтом напоминает птицу. Клейма производителя нет.

4. **Рюмка (горный хрусталь).** Судя по объёму (около 20 г), рюмка ликёрная или для наливки.

5. **Четыре декоративные тарелки (десертные) французского фарфорового завода «Sarrecuemines» («Саргемин»).** Объёмные, узор — райские птицы. «Свекровь их доставала по самым торжественным случаям, — вспоминает Нина Павловна. — Свадьбу мы в 1978 году на этих тарелках отмечали» [25].

Рюмка и графин.
Из личного собрания Нины Павловны К.

Публикуется впервые.

6. **Пепельница металлическая декоративная, изображающая арапчонка с разбитым яйцом (со следами напыления золотистого цвета).** Пожалуй, самая оригинальная из сохранившихся вещей, где-то даже юмористическая: арапчонок явно удивлён, не понимает, кто же вылупился из яйца.

7. **Шкафчик настенный (морёный дуб).** Единственный уцелевший предмет мебели. Морёный дуб не горит, потому, скорее всего, и сохранился. Вера Ивановна держала в нём аптечку.

8. **Подставка для цветов деревянная со стеклянной вставкой с изображением хризантем.** Нина Павловна использует её на даче.

Декоративная тарелка (1), пепельница (2), подставка для цветов (3) и настенный шкафчик (4). Из личного собрания Нины Павловны К.
Публикуется впервые.

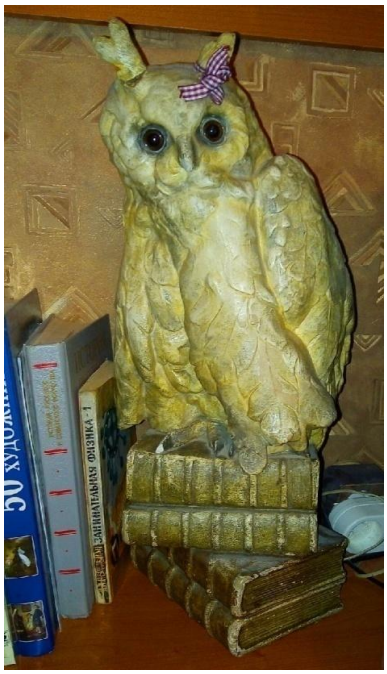
9. **Ночник электрический фирмы «JAMK» в виде совы, сидящей на стопке книг.** В рабочем состоянии. При виде включенного ночника (достаточно зловещее зрелище: светятся оранжевые злые глаза) невольно припомнилось, что сова — один из ёмких масонских символов. А вслед за этим припомнился фрагмент из рассказа Аверченко «Семь часов вечера» (1915):

«Все бросили меня, бедного, никому я не нужен, всеми забыт... Плакать хочется.

Даже горничная ушла куда-то. Наверное, подумала: брошу-ка я своего барина, на что он мне — у меня есть свои интересы, а мне до барина нет никакого дела. Пусть себе сидит на диване, как сыч.

Боже ж ты мой, как обидно!» [13, с. 2].

Приведённый фрагмент интересен и тем, что в нём снова упоминается Надя, и тем, что устойчивое сравнение «один, как сыч» для идиостиля



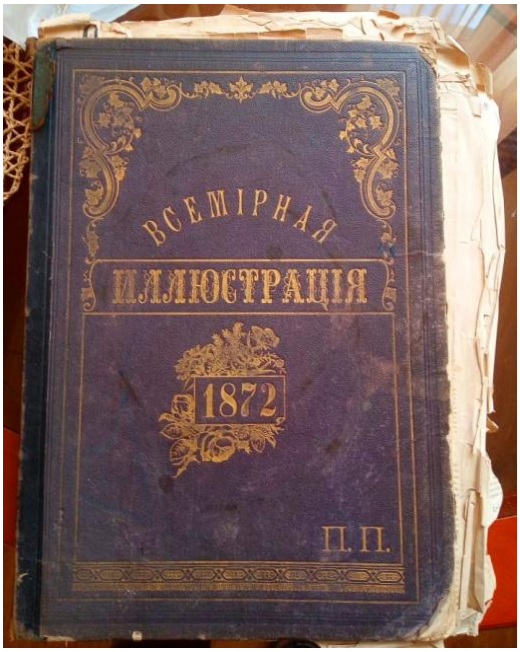
Электрический ночник в нерабочем и рабочем состоянии.
Из личного собрания Нины Павловны К.
Публикуется впервые

Аверченко абсолютно не характерно. Кто знает, не на этот ли ночник упал его взгляд во время написания рассказа. Если это так, то он стоял в спальне: рассказчик лежит в спальне на диване.

10. **Комплект журнала «Всемирная иллюстрация» за 1872 год в переплёте; в правом нижнем углу тиснение «П. П.».** Инициалы владельца позволяют предположить, что им был поэт-сатириконец П. П. Потёмкин. В пользу этой версии говорят и карандашно-чернильные пометы на шахматной задаче Сэмюэля Лойда № 187: Потёмкин был членом Петербургского шахматного собрания. Однако комплект был переплетён задолго до его рождения в 1886 году; возможно, по заказу отца поэта — П. Д. Потёмкина.

Аверченко также увлекался шахматами, составлял шахматные задачи. Возможно, задачу Лойда они с Потёмкиным пытались решить вместе, поэтому журнал остался в квартире писателя на Троицкой. А возможно, Аверченко рассматривал подшивку в качестве образца иллюстрированного журнала, который хотел выпускать. В 1920 году он рассказывал:

«Хороший журнал — “L’Illustration”… Я сам в Петербурге перед большевистской революцией собирался издавать такой журнал.



Комплект «Всемирной иллюстрации».
Из личного собрания Нины Павловны К.
Публикуется впервые.

И бумагу уже припас, и цинкографию, и типография своя была — сиди себе да издавай. Но явились большевики» [3, с. 2].

Возможно, впрочем, и то, что «Всемирная иллюстрация» просто лежала в приёмной для развлечения посетителей (об этом ниже). Ещё раз отметим: если Надя сохранила даже эту подшивку, то ни о какой сожжённой библиотеке хозяина речи быть не может.

Итак, мы привели перечень вещей Аверченко, унаследованных Сергеем Николаевичем К., внуком Нади, сегодня бережно сохраняемых его женой Ниной Павловной. Функциональное назначение большинства из них сомнений не вызывает. Это остатки столовой, воссоздать интерьер которой позволяют мемуары. Напомним, Зозуля вспоминал, что она была совмещена с приёмной, что стены здесь были обтянуты сукном кремового цвета. Л. И. Борисов описывал детали обстановки: «...стояли два дивана, несколько стульев и два кресла, обитых черной кожей. На столике у окна лежали номера разных журналов» [17, с. 125].

Сохранившиеся мемории здесь вполне представимы. Настенные часы — для ожидающих приёма, объёмная пепельница для них же. Здесь же, на столике у окна, полагаем, лежала «Всемирная иллюстрация». Рядом стояли цветы на подставке. Поскольку приёмная была совмещена со столовой, то настенный шкафчик висел здесь же, а в нём — рюмки из горного хрусталя (в таких шкафчиках обычно хранили наливки). Не могло не быть в столовой и посудного шкафа (буфета), в котором, возможно, стояли декоративные тарелки с райскими птицами и графин.

Трудно не заметить, что в этой виртуально воссозданной нами столовой чувствуется женская рука. В противном случае придётся говорить о каком-то лирично-романтичном, сентиментальном «короле смеха», старавшемся в мрачном Петербурге создать островок юга и солнца, разводившем цветы. Эти качества немедленно вступят в противоречие со штангами, гантелями, шахматами и очень трезвым подходом к жизни Аркадия Аверченко. Посему берёмся предположить, что некоторые из мемориий (графин, тарелки, подставка для цветов) говорят о совместном проживании писателя с Е. Ф. Петренко.

В то же время не можем ничего утверждать, ибо документальных свидетельств пока не найдено. Кто знает, возможно, именно таковы были вкусы писателя. На это как будто намекают и мемуаристы, вспоминавшие его прекрасные костюмы, фрак, лакированные туфли. Тэффи рассказывала, что он делал завивку волос (это подтверждают фотографии), что ему дарили драгоценности [31]. Лидии Лесной запомнилась трость с набалдашником в виде перевёрнутой женской туфельки [23, с. 236]. О пристрастии к внешнему блеску говорит и список вещей, оставшихся после смерти Аверченко в Праге. Например, серебряные обеденный прибор, зажигалка, коробок для спичек, портсигар. Или 19 галстуков, или духи, или брелоки для часов с бриллиантом и т. д. [33, с. 474].

Таинственный Некто – гражданская жена писателя Е. Ф. Петренко.
Из архива автора.

***

Таким образом, представляется возможным сделать следующие выводы:

- у потомков горничной Аркадия Аверченко обнаружены ранее неизвестные мемории из петербургской квартиры писателя в Толстовском доме (13 наименований);
- большинство мемориий предположительно находилось в приёмной-столовой, обстановку которой, судя по письмам М. С. Марадудиной к Аверченко 1922–1923 годов, и забрала горничная;
- мемории в основном представлены аксессуарами, а мебель, за исключением настенного шкафчика, утрачена;
- дизайн некоторых предметов (тарелок, графина, подставки для цветов) позволяет предположить совместное проживание писателя с женщиной, которой в 1918 году, на момент его бегства из Петрограда, могла быть только оперная певица Е. Ф. Петренко;
- судьба обстановки спальни и кабинета Аверченко остаётся неизвестной;
- фото горничной Нади восстанавливает облик этой девушки, упоминающейся в творчестве писателя, письмах и мемуарах его современников и пр.

В остальном же Аркадий Аверченко во многом всё ещё тайна. И не случайно его пенсне в качестве этакой «вещи в себе» недавно украсило обложку коллективной монографии «Литература в вещах. Личные вещи писателей в собрании Государственного литературного музея» (2020) [24]. Такой выбор стал счастливым — вскоре обнаружились мемории из квартиры в Толстовском доме, и нынешние их владельцы позволили отвоевать у легенды вполне представимый образ живого человека.

Источники и литература

1. Аверченко, Аркадий. Возвращение // Юг. 1919. 18 августа.
2. Аверченко, Аркадий. Волчьи ягоды // Presse du soir. 1922. 24 февраля.
3. Аверченко, Аркадий. Две фотографии (Воспоминания, мысли, параллели) // Юг России. 1920. 21 августа.
4. Аверченко, А. Когда мне жарко // Новый Сатирикон. 1917. № 31. С.10–11.
5. Аверченко, Аркадий. Косьма Медичис // Юг России. 1920. 23 июля.
6. Аверченко, Аркадий. Моя симпатия и сочувствие Ленину. Сочувствует – Аркадий Аверченко // Новый Сатирикон. 1918. № 12. С. 2–3.
7. Аверченко, Арк. Моя старая шкатулка // Аверченко, А. Нечистая сила. Книга новых рассказов. Севастополь: Новый Сатирикон, 1920. С. 27–30.
8. Аверченко, Аркадий. Окружающие // Аркадий Аверченко. Чудеса в решете. Птг.: Издание журнала «Новый Сатирикон», 1915. С. 25–26.
9. Аверченко, Аркадий. Петербург // Юг. 1919. 8 октября.
10. Аверченко, Аркадий. Приезжий Сельдяев // Аркадий Аверченко. Чудеса в решете. Птг.: Издание журнала «Новый Сатирикон», 1915. С. 40–43.
11. Аверченко, Аркадий. Пылесос // Новый Сатирикон. 915. № 17. С. 4–5.
12. Аверченко, Аркадий. Рассказ Аркадия Аверченко о биллиардной игре, о биллиардных игроках, о биллиардных неудачниках и о прочем… // Синий журнал. 1911. № 5. С. 10–11.
13. Аверченко, А. Семь часов вечера // Новый Сатирикон. 1915. №14. С.2–3.
14. Аверченко, Аркадий. Я разговариваю с Керенским // Новый Сатирикон. 1917. № 41. С. 6–7.
15. Адреса Петербурга. «Толстовский дом»: прогулка от Рубинштейна до Фонтанки с Леонидом Колотило [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bDdZ4rgfJ-o (дата обращения: 3.05.2021).
16. «Аркадия все очень любили…»: Воспоминания племянника А. Т. Аверченко / Вступит. сл., подгот. к публик. и коммент. В. Д. Миленко // Крымский архив. Историко-краеведческий и литературно-философский журнал. 2010. № 12. С. 98–104.

17. Борисов, Л. И. За круглым столом прошлого. Воспоминания. Л. : Лениздат, 1971. 160 с.

18. Вареник, Олег. Скамья литераторов. Предостережение политического карикатуриста Михаила Линского // Санкт-Петербургские ведомости. 2021. 23 апреля.

19. Гоголин, М. Ю. Аркадий Аверченко: книги, автографы, экспромты (по материалам частного собрания) [Электронный ресурс] // Аверченко и мир: сайт URL: http://vika-milenko.narod.ru/index/avtografy_i_inskripty_arkadija_averchenko/0-65 (дата обращения: 3.05.2021).

20. Зозуля, Е. Д. Сатириконцы / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Д. В. Неустроева // Русская литература. 2005. № 2. С. 170–203.

21. Колотило, М. Н. Толстовский дом. Люди и судьбы. СПб. : Искусство России, 2010. 296 с.

22. Левицкий, Д. А. Жизнь и творческий путь А. Т. Аверченко. М. : Русский путь, 1999. 551 с.

23. Лесная, Л. Александр Грин в «Новом Сатириконе» // Воспоминания об А. Грине / Сост., подг. текста, вступл., примеч., подбор фотодокументов В. Сандлера. Л. : Лениздат, 1972. С. 234–240.

24. Литература в вещах. Личные вещи писателей в собрании Государственного литературного музея / Сост., общ. ред., вступит. ст. Л. К. Алексеевой. М. : Литературный музей, 2020. 208 с.

25. Личные беседы автора с Ниной Павловной К. 18 апреля – 20 мая 2021 г.

26. Личный архив Нины Павловны К.

27. Миленко, В. Д. Аркадий Аверченко. М. : Молодая гвардия, 2010. 327 с.

28. Миленко, В. Д. Письма А. Т. Аверченко к Е. Ф. Петренко: неизвестные страницы личной жизни писателя // XII Международные Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения: сборник научных работ. Севастополь: «Издательство «Шико» Севастополь», 2018. С. 29–45.

29. От редактора // Новый Сатирикон. 1913. № 7. С. 15.

30. Пильский, П. П. А. Т. Аверченко // Сегодня. 1925. 15 марта.

31. Тэффи. Аркадий Аверченко [Электронный ресурс] // ЛитМир: электронная библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=182951&p=78#section_21 (дата обращения: 12.05.2021).

32. Удостоверение, выданное Е. Ф. Петренко художественным отделом Театра музыкальной драмы г. Москвы 28.06.1921 г. // ФГБУК «Российский национальный музей музыки». Ф-343-251. ГЦММК КП-8051/255. № ГК 14902670.

33. Хлебина, А. Е., Миленко, В. Д. Беженские и эмигрантские годы Аркадия Аверченко (1918–1925). М. : Дмитрий Сечин, 2013. 542 с.

~

Слово. Образ. Смыслы

УДК 821.161.1

Корчевская Ольга Валерьевна
Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь, e-mail: ok_vs@inbox.ru

Новосёлова Дарья Дмитриевна
Студентка, Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь

ОБРАЗ ДРАКОНА В РОМАНЕ М. И С. ДЯЧЕНКО «РИТУАЛ» В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ФЭНТЕЗИ

Данная статья посвящена сопоставлению образов дракона в русском фэнтези (романе С. и М. Дяченко «Ритуал») и западном фэнтези (произведения Дж. Р. Р. Толкина, У. ле Гуин, А. Сапковского). Делается вывод об уникальности образа дракона в романе С. и М. Дяченко из-за его психологизации и романтизации.

Ключевые слова: *русское фэнтези, западное фэнтези, роман «Ритуал» М. и С. Дяченко, образ дракона.*

Olga V. Korchevskaya
PhD in Philology science, Assistant Professor
at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

Daria D. Novoselova
Student at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

THE IMAGE OF THE DRAGON IN THE NOVEL "RITUAL" BY M. AND S. DYACHENKO IN THE CONTEXT OF THE TRADITION OF WESTERN EUROPEAN FANTASY

Abstract. *The article compares Russian fantasy-novel "The Ritual" by S. and M. Dyachenko with classical European fantasy novels by J. R. R. Tolkien, U. Le Guin, A. Sapkowski. The conclusion is drawn about the uniqueness of Dyachenko's dragon due to its being psychologized and romanticized.*

Key words: *Russian fantasy, Western fantasy, novel "The Ritual" by M. and S. Dyachenko, image of dragon.*

Для цитирования:

Корчевская, О. В., Новосёлова, Д. Д. Образ дракона в романе М. И С. Дяченко «Ритуал» в контексте традиции западноевропейского фэнтези // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 161—171.

1996 год, год выхода романа Сергея и Марины Дяченко «Ритуал», — знаковый в истории русского фэнтези. Именно в это время закончился шестилетний период переводного фэнтези и началась эпоха русского фэнтези. Публикация повести «Ритуал» не стала событием новейшей русской литературы — по-настоящему популярным роман Дяченко сделала экранизация 2015 года («Он — дракон», реж. И. Джендубаев). Однако этот роман интересен именно своей рубежностью. На его материале возможно проследить то, как начинали создаваться по западным лекалам оригинальные произведения русского фэнтези.

В исследованиях поэтики русского фэнтези (работы А. Д. Гусаровой, Т. И. Хоруженко, Е. А. Чепур), пока ещё немногочисленных и оставляющих за пределами научного внимания множество важных вопросов, уже заявлено, что одним из самых актуальных направлений в изучении русского фэнтези является сопоставление его с западными образцами [1]. Попытка подобного исследования препринята и нами. Предметом изучения в данной статье стал созданный в романе С. и М. Дяченко «Ритуал» образ дракона, уникальность которого выявлена в сопоставлении с подобными образами западного фэнтези (в частности, Дж. Р. Р. Толкина, У. ле Гуин, А. Сапковского).

Широкая представленность образа дракона в мифологии самых разных народов [6, с. 325; 7, с. 107] позволяет закрепить за ним статус универсального прецедентного феномена. А рассмотрение этого образа невозможно без обращения к мифо-фольклорным источникам, так как любая его литературная проекция (от раннесредневекового героического эпоса до

современного фэнтези) — это наследование в той или иной степени мифопоэтической традиции (корреляции мифического и фэнтезийного феноменов [9, с. 127]). Роман «Ритуал» также основан на трансформации этой традиции. На то, что «история о драконе и принцессе» супругов Дяченко восходит к общему мифу «об убийстве дракона героем» для освобождения принесённой ему в жертву (или похищенной им) девушки, одной из первых обратила внимание А. Зезюлевич. Белорусской исследовательницей отмечено и то, что авторами романа этот миф не просто воспроизводится, а трансформируется в духе нового времени [4]. При этом, сравнивая фольклорный мотив с его новой интерпретацией в книге Дяченко, А. Зезюлевич к опыту западного фэнтези не обращалась.

В западном же фэнтези драконы во многом соотносятся с драконами скандинавской и древнеанглийской мифологии и раннесредневекового эпоса, в котором эти мифические существа, являясь представителями нижнего (водного, подземного или потустороннего) мира, олицетворяют грозную и опасную для человека стихийную силу. В европейской традиции функции мифологическх драконов связаны, как правило, с представлениями о них как хранителях, неусыпных стражах. Само слово «дракон», восходящее к старогреческому *δράκων* (*drákōn*), образованное от *δρακεῖν* (*drakein*), *δέρκομαι* (*derkomai*) ‘я вижу’, подчёркивает обладание драконами зоркого, всевидящего взгляда, способностью всегда быть начеку и многое видеть. Например, «Лонгвинтонский дракон и дракон в мифе о Кадме охраняют целебные источники. Ладон сторожит сады с золотыми яблоками. В мифе о Ясоне дракон — хранитель золотого руна» [Кулакова, с. 107]. Те мифы, «в которых чудовище демонстрирует своё физическое преимущество над людьми и уничтожает всех, кто пытается нарушить границу охраняемой им территории», являются «трансляторами наследуемого европейцами негативного отношения к драконам» [6, с. 325].

Таков и дракон Смауг из повести Толкина «Хоббит, или Туда и обратно»: он стережёт сокровища гномов Одинокой горы. Разгневанный вторжением в его владения чужаков, он решает уничтожить город людей на Долгом озере, но его поражает Бард Лучник, король Дейла. Прототипом Смауга является дракон Фафнир из «Старшей Эдды» и «Саги о Вёльсунгах», а также дракон из поэмы «Беовульф». Их объединяет черта — алчность, а в их описании «особо подчёркиваются такие качества, как присвоение сокровищ путём насилия и хранения украденных богатств» [7, с. 107].

Одним из дифференциальных признаков драконов выступает место их обитания. Как правило, это пещеры, реже — норы в земле. Традиционная пространственная локализация дракона Смауга акцентирована в его имени:

Смауг «происходит от формы прошедшего времени древнегерманского глагола „smugan“ („протискиваться в дыру“). Образованное таким образом имя дракона… представляет собой своего рода филологическую шутку: дракон живёт в пещере, в которую он протискивается, вползает…» [7, с. 106].

От Смауга несколько отличается толкиновский дракон Средиземья Анкалагон, предок всех крылатых огнедышащих драконов. Он порождение сил зла — Тёмного властелина Моргота и сражается на его стороне. Этимология имени Анкалагон, что составлено из частей *anc*, *alag*[1] и *-on*, означает «стремительные челюсти», и свидетельствует о суровости нрава его обладателя. Однако в «Властелине колец» обозначена мысль об утрате драконами своего подлинного величия. Речь заходит о том, что нынешние драконы не чета прежним: раньше «Кольца Власти горели в драконьем огне, но вот беда, драконы перевелись нынче» [4, с. 53].

С укреплением в средневековой Европе новой религии в культурном пласте фиксируется риторика прецедентных христианских текстов [6, с. 325]. В частности, данное в Откровении Иоанна Богослова определение дракона как «древнего змия, называемого диаволом» (Отк. 12:9). «Опора на образ дьявола связывается в христианстве с грехом богохульства. Этот образ, выступая для христиан символом беспорядка и безверия, морального зла и первобытной распущенности, входит в дискурсы, которые содержат негативную оценку создателей классической русской литературы, оперирующих понятием „змий-искуситель“ („дьявол“, „сатана“). <…> Если в классической западноевропейской геральдике дракон — эмблема … силы устрашения, то в русской он полностью отождествлялся со … знаком сатаны, дьявола; христианской историей оценивался эмблемой сил, противостоящих Святой Руси» [6, с. 325] (как, например, в повести «Чудо Георгия о змие»). В целом в христианской Европе образом дракона «часто пользовались для придания реальной формы образу злого духа» [2].

В последней трети XX века прежде всего в рамках поэтики научно-фантастической литературы наметилась тенденция десакрализации дракона как носителя Абсолютного Зла. Наделение этого образа позитивными чертами к концу XX века стало нарастать и продолжает укрепляться в искусстве нынешнего столетия. Показательны в этом отношении драконы Земноморья — фэнтезийного мира Урсулы Ле Гуин. В цикле произведений американской писательницы о Земноморье драконы — древнейшая раса, существовавшая задолго до появления людей. Крылатых существ называли Перворождёнными или Старейшими. Драконы У. Ле Гуин большую часть

[1] В переводе с синдарина (вымышленного Толкином эльфийского языка) слово *anc* означает *‘пасть, челюсть’)*, а *alag* — ‘стремление’.

жизни проводят в воздухе, а воду ненавидят и мгновенно тонут, стоит им случайно оказаться в море. На скалистые острова они спускаются лишь для создания гнезда, где самка откладывает яйца и выводит потомство. Предания гласят, что питаются драконы солнечным светом или огнём, а убивают, только придя в ярость, защищая потомство или ради развлечения, при этом добычу никогда не съедают. Во вселенной У. Ле Гуин люди драконов не боятся, наоборот — относятся к ним с большим уважением, ибо те — первейшие создания существующего мира.

В романе С. и М. Дяченко «Ритуал» речь также идёт о древней расе драконов. Главный герой, дракон по имени Арм-Анн, является 201 потомком древнего и могучего огнедышащего клана драконов. Имена представителей этого клана завораживают, укладываются в «жёсткий, беспощадный ритм»: Сам-Ар… Дин-Ар, и сын его Акк-Ар… Дон-Ир, Дан-Ан, Дар-Ар… Хар-Анн, Хен-Анн…», «Лир-Ир, Лак-Анн… Сан-Ир, Зар-Ар, Зон-Анн…». Стены родового замка драконов покрыты их изображениями и таинственными надписями, некоторые из которых выполнены древнейшей клинописью. Стиль этих надписей напоминает древние священные тексты: «И воззвал могущественный Сам-Ар, скликая союзников, и был его рёв подобен голосу больного неба, и были его слова горьки, как отравленная медь» [3, с. 1].

Самый великий дракон этого клана Сам-Ар погиб, сражаясь с морским чудищем Юккой, его смерть преисполнена подлинного величия и описана, как гибель героя в древнем героическом эпосе: «И сразились они, и солнце закрыло лик свой от ужаса, и звёзды бежали прочь, и ветер, обожжённый, ослабел и рухнул на землю… Непобедим был Сам-Ар, и одолевал уже он, но Юкка, да изведёт проклятие его имя, исхитрился подло и захлестнул в петли свои Сам-Ара, и увлёк в пучину, и угасил пламя его, и обезоружил его. Так погиб могущественный Сам-Ар, и помните, потомки, чья кровь питает вас» [3, с. 1].

Отличительной чертой клана драконов в книге Дяченко является их оборотничество: они — люди, в момент гнева или сильного возбуждения перевоплощающиеся в огнедышащих[2] драконов. Оборотничество драконов для европейской традиции в целом не характерно. При этом в ней драконы нередко наделены даром речи. «Речи Фафнира» — яркая часть «Старшей Эдды» — представляет собой спокойную и размеренную беседу поверженного дракона со своим убийцей Сигурдом, и дракон даже открывает победителю тайну его будущего. Даром речи обладал и Смауг Толкина: «Он любит вести беседы, разгадывать загадки, устрашать и зачаровывать своими речами

[2] Интересно, что слово «огнедышащий» в романе не употребляется. Вместо него используются выражения «носивший огонь», «исходящий пламенем». Арм-Анн пишет, что «сладкое пламя гортань распирает».

собеседника» [7, с. 109]; красноречие Смауга как дифференцирующую его характеристику Дж. Р. Р. Толкин в своих письмах «соотносил непосредственно с красноречием Фафнира» [Там же]. Таковы и Дракониды Анджея Сапковского. В цикле польского писателя «Ведьмак» эти огромные существа способны общаться с другими разумными расами; с людьми они находятся в нейтральных отношениях, хотя подавляющее большинство драконов испытывает инстинктивное отвращение к человеку. Люди, в свою очередь, по-разному относятся к драконам: некоторые поклоняются, другие — боятся и ненавидят, считая их опасными и жестокими чудовищами. Обладает даром речи (и более того, даром сочинительства) и Арм-Анн, но примечательно, что только в человеческом облике, в моменты обращения в огнедышащую рептилию, герой романа Дяченко говорить не способен.

Последний представитель древнего рода драконов Арм-Анн является хранителем огромного древнего замка на морском берегу. Интересно, что его замок полон сокровищ, которые их хозяин воспринимает не более, чем «блестящий хлам». То, что Арм-Анн живёт в Замке, пусть полуразрушенном, холодном, необжитом, но всё же Замке, отличается от традиционных мест обитания мифических драконов — жителей пещер и подземелий; весомо отличает дракона Дяченко от мифологических прототипов и его отношение к несметным богатствам — функция хранителя в «Ритуале» сильно редуцирована.

Единственное, что должен сохранить Арм-Анн, так это верность передаваемому из поколения в поколение драконов ритуалу. Верхом славы и смыслом жизни представителей огнедышащего клана является похищение ими и жертвенное поедание в Ритуальном зале Замка принцессы. Но и в этом Арм-Анн ощущает себя неполноценным членом своего древнего и славного рода, «выродком», так как не находит в себе силы совершить ритуал. Каждый день он собирается выполнить то, чего ждут от него его предки, но не решается, так как ему это противно. Когда он вспоминает о своём долге, на него накатывает тошнота: «Явился из глубин памяти сладкий цветочный запах, потемнело в глазах, тугой волной накатила тошнота, и только отчаянным усилием воли ему удалось справиться с собой. Проклятая слабость…» [3, с. 6]. Арм-Анн — эдакий рефлексирующий Гамлет, терзаемый сомнениями и не решающийся действовать: в дни, когда на него «накатывали раскаяние, застарелое чувство вины, тоска и безысходность, …он ощущал свою неполноценность так остро, что не хотелось жить. Иногда ему казалось, что он сходит с ума» [3, с. 18].

Это совершенно новые черты в образе дракона. Дракон в романе Дяченко скорее напоминает героя литературы XX века: неприкаянного, одинокого, отчуждённого. Его гнетёт жизнь, и он думает о смерти. В нём

абсолютно отсутствует кровожадность, которая отличала предков героя-дракона. После того, как Арм-Анн даёт победить себя принцу Остину, он даже становится не способным есть животную пищу и едва не умирает от голода.

В человеческом обличии Арм-Анн и выглядит как герой-интеллигент литературы XX века: «узколицый темноволосый человек, невысокий, худощавый, чем-то подавленный и удручённый». Называет себя Арм-Анн «Арманом», заменяя древнее родовое имя на имя романтического героя. Например, Арманом звали героя «Дамы с камелиями» А. Дюма. Ещё Арман — имя вампира из «Вампирских хроник» Энн Райс.

Арм-Анн — поэт, пишущий стихи, напоминающие по форме японские хокку: *«Сладкое пламя гортань распирает. // Будто случайно оброненный кубок // Земля ускользает»* [3, с. 1]; *«Полуденный воздух дрожит, // И море зевает в скалах. // Здравствуй, тоска»* [3, с. 22]; *«Я поднимаюсь к небесам, // и моя тень лежит в скалах, маленькая, как зрачок мышонка… // Я опускаюсь на землю, и моя тень встречает меня, как мой брат…»* [3, с. 32].

Однако клише неприкаянного, отчуждённого героя литературы XX века Арм-Анн Дяченко всё же преодолевает. Он оказывается способен на глубокое чувство — любовь к девушке Юте — и самопожертвование ради любимой. В этом отношении духовно-душевный облик Арм-Анна–дракона наиболее специфичный признак его образа. Столь сложный психокомплекс героя является результатом многовекторности русской культуры, которая, с одной стороны, наследует «традиции христианского мировосприятия, с другой — активно развивает сотрудничество с государствами, позитивно относящимися к мифологическим существам, которые привычно издревле оценивались европейцами и славянами как символы агрессии» [6, с. 325], и в то же время он выступает продолжением общемировой тенденции вторичного осмысления мифологической сущности дракона, в рамках которой дракон служил воплощением положительного начала[3] [5, с. 327]. Усложнение характеристики образа дракона в более поздние периоды связано «с собственно эстетической ролью этого символа в искусстве» [5, с. 327]. Речь о метаморфозе, характерной для культов Восточной и Юго-Восточной Азии, превращения человека в дракона, где последний олицетворяет алчную и жестокую стороны человека. Эстетическая подоснова мотива «внутреннего дракона» преобразует тему драконоборства[4], которая в таком своём

[3] Например, в этнокультурах восточноазиатского региона, которые составляют наибольшую область верований в драконов, дракон «есть благодетельное божественное существо: он производит дождь, вызывает плодородие почвы и в дальнейшем развитии является символом власти» [2].

[4] Здесь интересен опыт решения темы драконобоства Е. Шварцем. В его пьесе «Дракон» (1942–1944) люди, спасаемые героем, в большинстве своём полагают жизнь под

освещении активно проникает в европейскую культуру нового времени. Этот аспект определяет нестандартность темы драконоборчества и в романе «Ритуал». Традиционно в мифологии «битва с драконом есть символ, указывающий на взросление человека: кто победит дракона, становится героем» [6, с. 329]. Герой-драконоборец в романе М. и С. Дяченко — прекрасный принц Остин — оказывается трусом, подлецом и хвастуном, а подлинное бесстрашие являет Арм-Анн–дракон. Остин обрекает свою жену Юту на смерть. Горюя напоказ, он отдаёт её в жертву морскому чудовищу Юкке. Девушку привязывают на морском берегу к скале, подобно древнегреческой Андромеде. Арм-Анн же спасает её, зная, что в сражении с Юккой, давним врагом драконов, его ждёт смерть. Так в романе Дяченко распадается традиционная схема битвы героя с драконом. В «Ритуале» её сменяет двойной «код»: сам дракон выступает против другого чудовища в качестве героя-освободителя возлюбленной при этом борется с «внутренним драконом», стремясь быть человеком сугубо в эстетическом принятии этого факта.

Подобный полный внутреннего психологизма конфликт с внутренним драконом содержит и неоконченный роман Дж. Р. Р. Толкина «Дети Хурина». Его главный герой Турин Турамбара (то есть «победитель судьбы») одолевает в сложнейшей схватке праотца драконов Глаурунга. Но со смертью дракона героя, хранимого, казалось, самой Судьбой, начинает преследовать проклятье – он сам становится причиной гибели тех, кого любит. Попытки Турина одолеть своё горькое предначертание безуспешны, а преследующий его злой рок обретает вид гигантского огнедышащего змея: «И настал день, когда двое лесных жителей вернулись в Эффель Брандир в великом ужасе, своими глазами видели они Великого Змия.

– Воистину, господин, ныне приближается он к Тейглину и в сторону не сворачивает, – рассказывали они. – Лежал он посреди громадного пожарища, а вокруг дымились деревья. Исходит от чудища невыносимый смрад. На много лиг ... протянулся его гнусный след...» [10, с. 226]. Эта коллизия видится исследователям романа не столько борьбой Турина с абсолютным злом, сколько его противостоянием «с самим собой, с собственными страхами, которые воплощает в себе мифологическое существо. В конце герой сталкивается с ними, он разит дракона, но сам погибает от собственного меча» [8, с. 29]. Такой поворот в сюжете борьбы с драконом, точнее, с ассоциируемыми с ним страхами, всё же укладываются в привычную систему героев-антагонистов, одним из которых в качестве отдельного персонажа

властью дракона терпимой, предпочитают быть в рабстве, а лишившись одного тирана, переходят под власть другого. Герой-драконоборец с удивлением обнаруживает, что для освобождения людей, убить дракона недостаточно.

выступает дракон [5, с. 327]. Авторы романа «Ритуал» пошли дальше, не только смешав позиции героя-драконоборца и дракона, но и усложнив образ дракона — внешнего и внутреннего.

Итак, дракон как универсальный прецедентный феномен [7, с. 106] в современной литературе фэнтези «получает уникальные характеристики под влиянием авторской картины мира» [Там же]. Мифологическая (мифо-фольклорная) и литературная составляющие этого образа (шире — темы дракона) – перспективное направление исследования, позволяющее приблизиться к пониманию многоплановости современной культуры, наследующей сложные комплексы представлений о прецедентных феноменах.

Архаичное сознание наделило дракона связью с природными силами; мифологическое — превратило дракона в обитателя нижнего мира, хранителя; в христианской картине мира дракон-змий предстал противником Бога и искусителем человека — диаволом, поражаемым словом или десницей Господа. Но с середины XX века (возможно, под влиянием восточной эстетики с её представлениями о драконе как положительной силе) в научнофантастической литературе началась десакрализация дракона как носителя Абсолютного Зла и с этого времени в его изображении культивируются самые разные характеристики и функции.

В романе «Ритуал» образ дракона также весьма своеобразен. Как и дракон Толкина Смауг, образ которого восходит к драконам из скандинавского и древнеанглийского эпоса, драконы Дяченко — громадные летающие огнедышащие рептилии, внушающие людям страх. Как Анкалагон Толкина, драконы Ле Гуин, Сапковского драконы в романе «Ритуал» — древняя величественная раса. В отличие от драконов западного фэнтези, драконы Дяченко обладают не только даром речи, но и способностью быть человеком, что приближает их к читателю. Если драконы рода Арм-Анна имеют всё же много общего с драконами западного фэнтези, то последний их представитель Арм-Анн на них совсем не похож, его образ романтизирован и психологизирован. У этого героя иная душевно-духовная организация. Он рефлексирующий «интеллигент», поэт-мыслитель, но в то же время человек, способный на глубокое и сильное чувство и самопожертвование. Нестандартность образа дракона в романе Дяченко связана, по-видимому, с опытом литературы постмодернизма, с её интересом к образу Другого. Кроме того, здесь различим опыт литературы модернизма и экзистенциализма с темой гибели рода, вырождения и отчуждения героя. Преодоление им отчужденности через любовь и самопожертвование можно связать с высоким этическим цензом русской культуры. Моральный код русской национальной традиции считывается и в высоком эстетическом значении конфликта

дракона с самим собой, преодолением своей «драконьей» сущности. Именно в связи с этим традиционные в изображении дракона мотивы (место его обитания, функция хранителя сокровищ, агрессивное по отношению к людям поведение и др.) в романе Дяченко ослабевают. Они редуцированы более мощным мотивом душевных противоречий героя, условно называемых нами борьбой с «внутренним драконом». Желая преодолеть его, герой отказывается от соблюдения ритуала, а значит, и от примирения с тяготящим его драконьим законом.

Литература

1. Гусарова, А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гусарова Анна Дмитриевна. Петрозаводск, 2009. 24 с.

2. Д. А. Дракон, в мифологии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. СПб., 1890–1907.

3. Дяченко, М. и С. Ритуал. М. : Эксмо, 2016. 352 с.

4. Зезюлевич, А. В. Трансформация фольклорных мотивов в романе М. и С. Дяченко «Ритуал» // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зборнік навуковых артыкулаў. Вып. 15 / Пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мінск : РІВШ, 2019. С. 252—265.

5. Иванов, В. В. Дракон // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008. С. 326–327.

6. Крюкова, Г. М. Образ дракона в диалоге культур // Вестник Иркутского государ. технического университета. 2012. № 5 (64). С. 324–331.

7. Кулакова, О. К. Дракон как универсальный прецедентный феномен в авторской картине мира // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2010. № 4. С. 105–110.

8. Сафонова, О. С. Образ мифологического дракона в творчестве Дж. Р. Р. Толкина // Время науки. 2016. № 1. С. 26–34.

9. Сафрон, Е. А, Бручикова, Е. В. Отражение мифа в фэнтези (на примере персонажей цикла романов Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер») // Гуманитарная парадигма. 2020. № 3 (14). С. **Ошибка! Закладка не определена.–Ошибка! Закладка не определена.**.

10. Толкин, Дж.Р. Р. Дети Хурина. М. : АСТ, 2014. 313 с.

11. Толкин, Дж. Р. Братство кольца. М. : АСТ, 2014. 480 с.

12. Хоруженко, Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Хоруженко Татьяна Игоревна. Екатеринбург, 2015. 24 с.

13. Чепур, Е. А. Русская фэнтези: к проблеме типологии характеров // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 336–341. ~

УДК 372.881.161.1

Цицкун Виолетта Владимировна
Старший преподаватель кафедры
«Русский язык и русская литература»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»;
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: vivlteacher69@gmail.com

Щёкина Диана Александровна
Студентка, кафедра «Педагогическое образование»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»;
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: shchekina.dianka@mail.ru

МОЛОДЁЖНЫЙ СЛЕНГ В РЕЧИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ: ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ИЛИ НАРУШЕНИЕ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГА

Статья посвящена проблеме использования в речи педагога молодёжного сленга. Авторы рассуждают, насколько оправданно включение преподавателем/учителем сленгизмов в профессиональную речь, не является ли употребление лексических единиц молодёжного социолекта нарушением речевой культуры педагога и как влияет их использование на формирование взаимоотношений преподаватель–обучающийся. В статье также дано определение статуса молодёжного сленга в системе общенационального языка.

Ключевые слова: *молодёжный сленг, субъязык, социолект, сленгизмы, педагогическая деятельность, культура речи педагога.*

Violetta V. Tsytskun
Lecturer of the Department
“Russian language and Russian literature”,
Institute of Humanities and Pedagogics,
Sevastopol State University;
Russian Federation, Sevastopol

Diana A. Shchekina
Student at the Department “Pedagogical education”,
Institute of Humanities and Pedagogics,
Sevastopol State University;
Russian Federation, Sevastopol

USING OF YOUTH SLANG IN THE TEACHER'S SPEECH: IS IT A PROFESSIONAL NECESSITY OR VIOLATION OF THE TEACHER'S SPEECH CULTURE

The article is devoted to the problem of using youth slang in the speech of a teacher. The authors reason how justified is the inclusion of slangisms by a teacher in his speech, whether this is a violation of the teacher's speech culture and how it affects the formation of teacher-student relationships.

***Key words**: youth slang, slangisms, pedagogical activity, the culture of the teacher's speech.*

Для цитирования:

Цицкун, В. В., Щёкина, Д. А. Молодёжный сленг в речи преподавателя: профессиональная необходимость или нарушение речевой культуры педагога // Гуманитарная парадигма. 2021. № 2 (17). С. 172—183.

Язык социально неоднороден, что особенно ярко отражается в его лексической системе, где наряду с общеупотребительной лексикой активно функционируют слова и выражения, ограниченные той или иной территориальной закреплённостью либо социально-профессиональной принадлежностью. В этих диа- и социолектах, по мнению О. Е. Морозовой, может быть, даже более, чем в литературном языке, обслуживающем элитарную, книжную культуру, объективируется концептосфера национальной культуры [5, с. 478]. Особое место среди них занимает жаргон — слова и выражения, которыми отдельные социальные группы людей по условиям своего общественного положения, специфике окружающей обстановки обозначают предметы или явления, уже имевшие в общелитературном языке названия [4]. В терминологическом словаре О. С. Ахмановой жаргон определён как «язык, состоящий из более или менее произвольно выбираемых, видоизменяемых и сочетаемых элементов одного или нескольких естественных языков и применяемый (обычно в устном общении) отдельной социальной группой с целью языкового обособления, отделения от остальной части данной языковой общности, иногда в криптолалических целях» [1, с. 143]. Наряду с термином «жаргон» используют термины «арго» и «сленг», связывая их отношениями синонимии. Однако, на наш взгляд, данные понятия в лингвистическом аспекте всё-таки имеют свою статусную специфику и, по верному замечанию Е. А. Рубцовой, отражают разные элементы национальной языковой структуры [9, с. 5]. Термин «сленг», например, более подходит для отражения сущности речевого поведения

современной молодёжи, поэтому часто употребляется в сочетании «молодёжный сленг», под которым понимается социальный диалект молодых людей в возрасте от 12 (13–14) до 23 (25) лет, возникший как негативная реакция на социальную ситуацию из стремления противопоставить себя официальной системе. В статье за основу взята дефиниция Е. А. Рубцовой, которая определяет молодёжный сленг как «устойчивый набор определённых лексических единиц и правил их конструирования и употребления в неформальном общении представителей статусно-возрастной субкультуры» [9, с. 6].

Следует отметить, что молодёжный сленг в русском языке — явление не новое: первая появившаяся в России информация о нём, своего рода письменная фиксация этого социолекта, связана с именем писателя Н. Г. Помяловского, который в «Очерках бурсы», описывая быт и нравы Петербургской духовной семинарии середины XIX в., использовал разные специфические слова и обороты, бывшие в ходу у «бурсаков». Э. М. Береговская, связывая развитие молодёжного жаргона — субъязыка[1] с историческим фоном, на котором развивается русский язык, подчёркивает его постоянное наличие в языковой системе, живучесть и в то же время его изменчивость: «поток этой лексики никогда не иссякает полностью, он только временами мелеет, а в другие периоды становится полноводным» [2, с. 32]. Сегодня языковая система переживает настоящий «молодёжносленговый бум»: малопонятный взрослым язык молодёжи активно развивается, постоянно обогащаясь новыми словами и различного рода выражениями. И если «Словарь русского школьного жаргона XIX века» О. А. Анищенко (2007) включает только 1 000 творимых не одним поколением учеников и студентов лексем, выразительных оборотов и образных выражений, отражающих целую историческую эпоху, то в тематические словари современного молодёжного сленга Т. Г. Никитиной «Толковый словарь молодёжного сленга: Слова, непонятные взрослым» (2003) и «Ключевые концепты молодёжной культуры» (2013) входит уже 2 тыс. и более 10 тыс. соответственно. Несмотря на то что особый язык молодёжи разных эпох существенно отличается лексико-семантическим составом, он всё-таки имеет ряд общих признаков: формируется под влиянием возрастных психологических особенностей молодого поколения, порождён склонностью молодёжи к противоречию, её стремлением к самоутверждению; сленгизмы являются элементами речи и, как правило, эмоционально- и/или экспрессивно окрашены, они не

[1] Согласно теории Ю. С. Скребнева, субъязыки — это подсистемы национального языка, стилистически различающиеся между собой; количество их не ограничено, критерием выделения служит специфическая сфера коммуникации [13, с. 36–37].

совпадают с нормой литературного языка. «Как все социальные диалекты, — отмечает Э. М. Береговская, — он <молодёжный сленг> представляет собой только лексикон, который питается соками общенационального языка, живёт на его фонетической и грамматической почве» [2, с. 32]. Пополнение словаря молодёжного социолекта осуществляется теми же способами (лексико-семантическим (внутренне- и внешнеязыковые заимствования) и морфологическим), что и пополнение словарного состава литературного языка, и из тех же источников. «Разница только в пропорциях и сочетаниях», — уточняет Э. М. Береговская [Там же, с. 33]. Основным источником для внутриязыкового заимствования исследователи называют литературный язык, единицы которого, претерпев метафорическое или метонимическое переосмысление, становятся единицами молодёжного сленга, а также другие жаргоны различного рода (уголовно-криминальный, армейский, сетевой, профессиональный и т. п.). Следует отметить, что в начале XXI века наблюдается ослабление влияния воровского арго на молодёжный социолект, арготизмов становится меньше, зато увеличивается в несколько раз приток иноязычных заимствований, причём почти исключительно англоязычных [2; 7; 9; 10].

Отношение к русскому молодёжному сленгу как к языковому явлению среди отечественных исследователей неоднозначно. Ряд лингвистов (И. О. Федорова, Л. П. Крысин, Л. В. Савельева и др.) видят в нём реальную угрозу общей культуре языка, акцентируя в первую очередь внимание на засилье в речи молодых людей иностранных заимствований, просторечий, арготизмов, указывая на намеренное отклонение от языкового стандарта. «Мощный напор денационализированной псевдокультуры планомерно и скрупулезно разрушает нашу языковую экологию, обесценивает русское слово, его духовную суть, его генную память о прошлом», — категорично заявляет Л. В. Савельева [11, с. 41]. Другие (В. И. Шляхов, Э. М. Береговская, Т. Г. Никитина и др.), наоборот, считают молодёжный сленг одним из средств обогащения русской речи, «интереснейшим лингвистическим феноменом» [2, с. 32], отличающимся богатством словообразовательных лексем, образностью семантической структуры слов, их эмоциональностью и эмотивностью, отмечают его «мощный социокультурологический потенциал», подчёркивают актуальность изучения [6, с. 6]. «Лингвист не может и не должен бороться с языком, — утверждает Э. М. Береговская, — задача лингвиста — исследовать его многообразие, в том числе и ненормативные проявления» [2, с. 33]. Исследователь уверена: «Пока молодёжный сленг используется молодыми, когда они общаются между собой в непринуждённой, неофициальной обстановке, никакого „загрязнения“ не

происходит» [Там же, с. 41]. Не вызывает опасения у лингвистов и вхождение сленгизмов в язык художественной литературы в качестве «элементов речевой маски персонажа», если это «делается с тактом и эстетически мотивированно» [Там же, с. 41].

Однако кардинальные изменения в общественно-политической и социально-экономической жизни России в конце XX века, повлёкшие за собой демократизацию системы языка, нестабильность современной лингвокультурной ситуации создали благоприятные условия для расширения сферы функционирования молодёжного сленга, способствовали его активному распространению, проникновению в литературный язык. Если ранее молодёжный социолект существовал исключительно как язык неформального общения молодёжи и находил реализацию только в устной речи, то сегодня лексические единицы молодёжного сленга, теряя социальную прикреплённость, приобретают популярность, широко используясь в СМИ. Причём не всегда удачно — это и настораживает. Достаточно вспомнить рекламу «Мегафона» (сентябрь 2019): «Шерь. Стримь. Сторь» (от сленговых *шерить* (англ. to share — делиться), *стримить* (to stream — передавать), *сторить* (to store — сохранять)). Но успокаивает тот факт, что уродливое словотворчество вызвало возмущение не только у представителей старшего поколения, но и у молодёжи (см. комментарии в Сети https://zen.yandex.ru).

Активно проникают элементы молодёжного сленга и в профессиональную речь педагогов. Вопрос, который волнует авторов статьи, уместно ли это проникновение, нужно ли преподавателю для осуществления успешной коммуникации с учащимися осваивать молодёжный сленг, использовать его в своей речи?

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, рассмотрим, из чего вообще складывается культура речевой деятельности преподавателя/учителя, с одной стороны, включающая в своё содержание ретрансляцию (передачу) знаний, умений, навыков (ЗУН), с другой — направленная на формирование высоконравственной, всесторонне (интеллектуально, культурно, духовно) развитой личности, готовой к жизни в новых социально-экономических, общественно-политических условиях.

Общеизвестно, что в профессиональной культуре речи выделяются три основных компонента: нормативный (регламентирующий правильность речи, соблюдение норм литературного языка, соответствие языковому стандарту); коммуникативный (определяющий отбор и сознательное отношение к употреблению языковых средств в зависимости от речевой ситуации и коммуникативных задач) и, наконец, эстетический (отвечающий за

применение правил языкового поведения в конкретных ситуациях, соблюдение речевого этикета).

По мнению преподавателей Дальневосточного государственного университета путей сообщения (г. Хабаровск) А. Л. Синаторова, О. Н. Андреевой и др., культура речи педагога отражает уровень его образованности, воспитанности, интеллигентности и является показателем его культуры в целом [12, с. 110]. Воспитанники перенимают не только знания и опыт своего преподавателя, но и «его отношение к миру, способы действия, вплоть до конкретных речевых оборотов и «любимых» словечек» [Там же], поэтому владение нормативным аспектом речевой культуры для педагога так же важно, как и умение коммуникативно целесообразно подбирать слова и выражения, корректно выстраивать свою мысль. «Произносительные, грамматические и стилистические погрешности в языке учителей школ и вузовских преподавателей воспринимаются как норма и автоматически переносятся в речевые навыки обучаемых», — предостерегают А. Л. Синаторов и соавторы и рекомендуют не пренебрегать нормами языка, так как несоблюдение их может стать причиной коммуникативной неудачи, свидетельством недостаточного уровня культуры [Там же, с. 111]. На том, что «образцовая речь немыслима без соблюдения грамматических, произносительных норм языка и точности словоупотребления», так как «преподаватель передает слушателям не только научные знания, но и высокую культуру речи», акцентируют внимание и А. А. Бондарев, М. А. Боева, преподаватели Орловского юридического института МВД РФ [3, с. 389]. Однако, говоря о правильности, логичности и точности как об основных качествах педагогической речи, А. Л. Синаторов и соавторы одним из обязательных условий успешного педагогического общения считают ещё и осознанное стремление преподавателя разнообразить речь, используя различные языковые и речевые выразительные средства [12, с. 112]. Стилистическую выразительность (наряду с научностью содержания, лексической точностью и грамматической правильностью) отмечают как важнейшее условие речевого оформления лекции, беседы, доклада и А. А. Бондарев, М. А. Боева [3, с. 389]. Высокая речевая культура преподавателя/учителя/воспитателя, таким образом, — это умение посредством языка излагать свои мысли, с одной стороны, правильно, точно, логично, с другой — убедительно, ярко и выразительно, не только делясь с учащимися необходимой предметной информацией, но и управляя их вниманием, развивая интерес, побуждая к продуктивной, творческой деятельности.

Не следует забывать, что профессиональная речь педагога относится к академическому красноречию — одному из родов публичного общения. Значит, согласно законам ораторского мастерства, она не может ограничиваться предъявлением исключительно рационального, научного, точного, не может оставаться безличной, потому что должна быть направлена на слушающего (ученика или студента) и ставить целью воздействие не только на его мысли, но и на его чувства и эмоции. Слово, отобранное для убеждения, должно формировать мысль, создавать образ, пробуждать чувства, задавать форму предложению и целому тексту, выступать представителем единственно возможного для конкретного общения стиля, — иными словами, речь педагога должна быть эмоционально воздействующей.

Рассмотрим возможность использования сленгизмов, о богатом лексико-семантическом и стилистическом потенциале которых говорит Е. А. Рубцова [9, с. 12], в качестве средства выразительности, позволяющего преподавателю эмоционально воздействовать на своих воспитанников в процессе речи. Исследователь уверена, что способность лексических единиц молодёжного сленга реализовывать коммуникативную, в том числе фатическую, мировоззренческую, экспрессивную, эстетическую и регулятивную функции, соотносимые с функциями устного общения, позволяет говорящему ярко выразить субъективную оценку, а также влиять на других участников коммуникации, возбуждать у них определённые мысли, оценки, стремления к каким-либо действиям [Там же, с. 12].

Проанализируем несколько коммуникативных ситуаций, в которых педагог употребляет в своей речи сленгизмы.

Коммуникативная ситуация № 1. Говоря о важности чтения художественных произведений авторов разных эпох, педагог заканчивает своё выступление словами: «Если вы будете много читать, то, когда в жизни столкнётесь с проблемами, справитесь с ними *на изи*» (‘легко, элементарно’). Включение в выражение сленгизма «на изи» не только придаёт фразе экспрессивную окраску, делает её выразительной, образной, но и выполняет контактоустанавливающую функцию, служит своего рода пропуском, паролем в особое коммуникативное пространство, коммуниканты которого — молодые люди, наделённые особым мировосприятием, склонностью к эмоциональному отношению к предмету речи: не «легко» справитесь с проблемами, как обычно говорят взрослые, чьи слова молодёжь редко воспринимает всерьёз, а «на изи» — как принято между своими.

Коммуникативная ситуация № 2. Вот ещё одна фраза преподавателя, произнесённая на лекции: «В педагогической деятельности нельзя быть бумерами, нужно идти в ногу со временем, постоянно совершенствоваться в

чём-то, а значит, быть зумерами». Построенное на противопоставлении сленгизмов «бумер» (‘бездеятельный, инертный’) и «зумер» (‘активный, идущий в ногу со временем, стремящийся к совершенству’) выражение напоминает афоризм — прост, краток и выразителен. Функции, реализуемые сленговыми словами, — экспрессивная и регулятивная, направленная на пробуждение мыслей, стимулирование стремлений.

Данные примеры наглядно демонстрируют высокий уровень речевой культуры педагога, присущее ему чувство разумной меры: употреблённые в профессиональной речи сленгизмы не нарушают литературной нормы, не являются речевой ошибкой, а воспринимаются как средство эмоционального воздействия, средство выработки стойкого убеждения, поэтому их использование коммуникативно оправданно.

Проведённый среди профессорско-преподавательского состава Севастопольского государственного университета эксперимент, участниками которого стали 30 преподавателей разного возраста и в процессе которого респондентам было предложено ответить на вопрос: «Как часто вы используете / используете ли вообще в своей профессиональной речи молодёжный сленг?», показал следующие результаты (см. рис. 1).

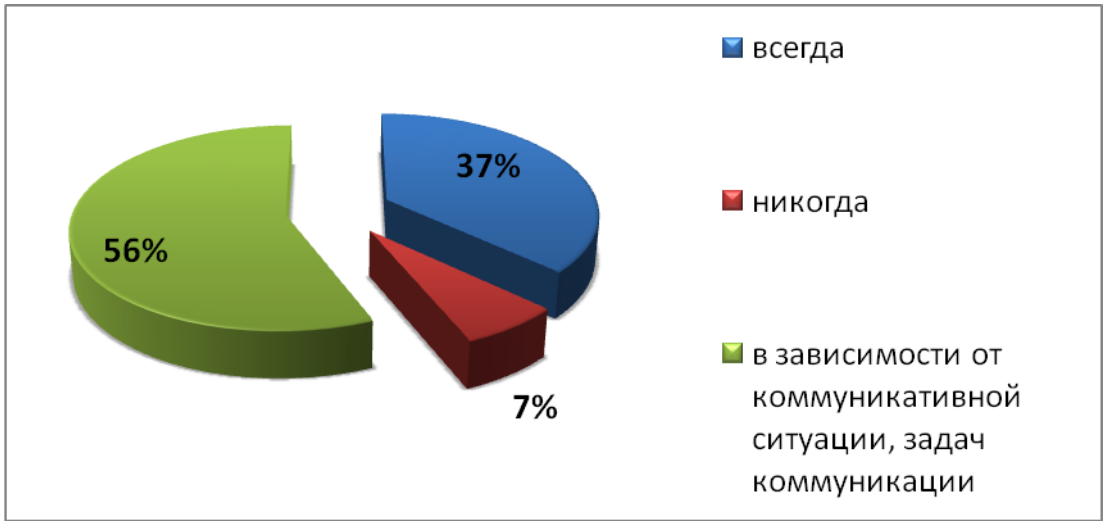


Рисунок 1. Результаты опроса преподавателей на факт использования в речи молодёжного сленга.

Согласно представленным в диаграмме данным, видно, что в основном преподавателям свойственно употребление в профессиональной речи сленгизмов (28 человек из 30 ответили утвердительно (93%)) и большинство (17 человек (56%)) делает это осознанно, с учётом особенностей коммуникативной ситуации и собственно задач коммуникации.

Интересно, что активно используют сленгизмы преподаватели в возрасте 41–55 лет (35%), по словам отдельных респондентов, чаще — из стремления сократить дистанцию в понимании, реже — для эмоционального

воздействия; преподаватели в возрасте после 60 лет лексические единицы молодёжного сленга в речи не употребляют.

Отношение студентов к факту употребления преподавателями в профессиональной речи сленгизмов в основном положительное: 22 респондента (65%) не возражают против этого. 10 студентов (29%) никогда не придавали данному факту значения, даже не замечали, что есть педагоги, включающие в речь лексемы из молодёжного сленга. И только двум обучающимся (14%) не нравится, когда преподаватель использует сленгизмы в своей профессиональной речи, студенты считают это заигрыванием (см. рис. 2).

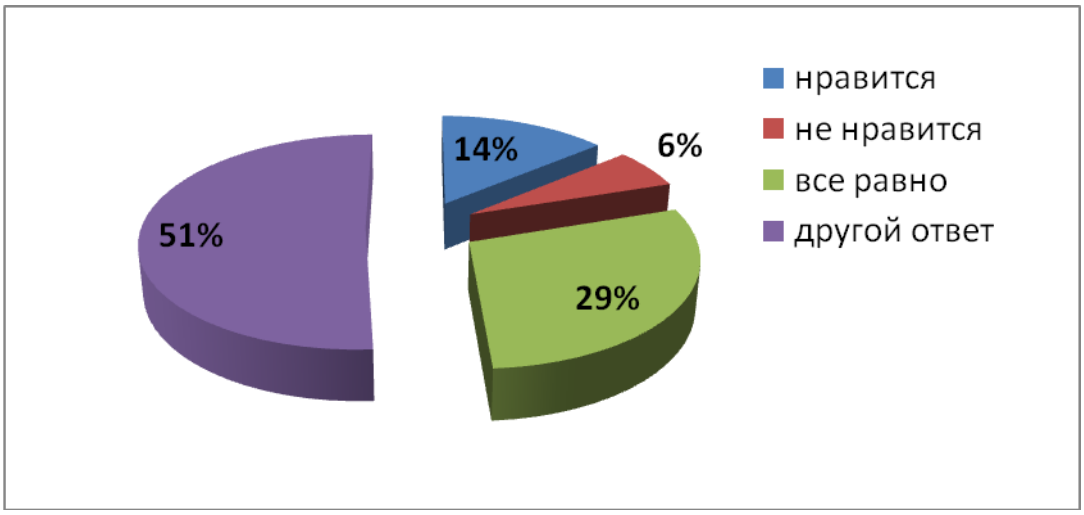


Рисунок 2. Результаты опроса обучающихся на факт использования преподавателями в речи молодёжного сленга

Отвечая на вопрос «Как вы относитесь к употреблению преподавателем сленгизмов в профессиональной речи?», 18 человек (51%) выбрали категорию «другой ответ», уточнив, что считают использование преподавателями молодёжного сленга нормальным, даже приветствуют, если употребление это коммуникативно целесообразно и не оскорбляет присутствующих. «Соблюдение такта» — важное сделанное студентами дополнение, ограничивающее употребление лексических единиц молодёжного сленга в речи педагогов.

Рассмотрим несколько коммуникативных ситуаций, в которых преподаватели терпят коммуникативную неудачу, в связи с некорректным использованием в своей речи сленгизмов.

Коммуникативная ситуация № 1. Преподаватель, оценивая внешний вид группы, делает замечание: «У вас у всех сегодня какой-то *кринжовый* вид!» Сленговое слово «кринжовый» в данном контексте звучит бестактно. Если бы педагог знал, что употреблённое им слово означает ‘противный,

мерзкий, отвратительный', и заранее уточнил бы, в каких речевых ситуациях его принято использовать, то, очевидно, не включил бы его в свою речь.

Коммуникативная ситуация № 2. В период дистанционного обучения преподаватель неоднократно повторяет: «Сейчас я *расшарю* экран и покажу вам презентацию». Уточним: «Расшарить» (от анл. share — делиться, угощать) значит 'открыть для коллективного просмотра пользователей информацию, хранящуюся в личных папках'. Заимствовано из Интернет-сленга. Использование в данной речевой ситуации коммуникативно нецелесообразно: популярные сервисы для онлайн-общения и ведения видеоконференций используют свою терминологию и предлагают не «расшарить», а открыть «демонстрацию экрана», что звучит корректнее, в соответствии с нормативным компонентом культуры профессиональной речи.

Коммуникативная ситуация № 3. В ходе семинарского занятия студентка, отвечая на вопрос, демонстрирует неуверенность, делает много неоправданных пауз, повторов. Замечание преподавателя: «Не *тормози*! Что ты как *замороженная*!»[2] Употребление сленгизмов в такой ситуации не просто неуместно, а грубо и неприлично, во-первых, потому, что использование в речи педагога вульгарных слов и выражений недопустимо, а во-вторых, так как лексическое значение сленгизма «замороженная» включает коннотативную сему, отражающую негативную оценку адресата — 'некрасивая, неприятная' (чаще о лице женского пола) [7, с. 144]. Данное употребление демонстрирует нарушение как норм литературного языка, так и этических норм, фиксирует отсутствие у преподавателя элементарного педагогического такта. Используя лексемы из языка молодёжи, преподаватель должен понимать, что семантика литературного и сленгового слов, имеющих одинаковую звуковую оболочку, может быть различной, поэтому необходимо перед включением сленгизма в свою речь обязательно изучить его смысл.

Важной составляющей педагогического процесса является выстраивание взаимоотношений педагога и обучающегося (ученика, студента). Чтобы взаимодействие было устойчивым и комфортным, преподаватель должен понимать, чем живут его воспитанники, каковы их ценности, приоритеты и стереотипные представления. Учитывая, что молодёжный сленг отражает менталитет молодёжи, её ценностные

[2] Следует заметить, что основанием для определения в данном контексте слова «замороженная» как сленгизма является наличие в этой фразе сленговой лексемы «тормози» (тормозить – 'плохо соображать, не понимать чего-либо, быть невнимательным, не сосредоточенным на чём-либо' [8, с. 581]), в сочетании с которой слово «замороженная» выступает именно как единица молодёжного социолекта, а не как литературное слово в переносом значении (разг. 'невыразительный, холодный, равнодушный' [14, Т. 1, с. 546]).

ориентации и предпочтения, является языковым отображением культуры его носителей, выполняет мировоззренческую функцию, показывает взаимоотношения молодых людей между собой, их отношение к различным сферам общественной жизни, педагог, бесспорно, должен быть знаком с лексическими единицами молодёжного сленга, хотя бы с наиболее известными.

А вот употреблять сленгизмы в речи следует осторожно и избирательно, помня, что «каждое слово, сказанное в стенах школы (в том числе и высшей — *дополнение наше В. Ц.*) должно быть продуманным, мудрым, целеустремлённым, полновесным» [15, с. 271]. Данное требование, предъявляемое В. А. Сухомлинским к культуре речи педагога, обязывает преподавателя, решившего использовать то или иное сленговое слово в устной профессиональной коммуникации, соблюдать ряд правил:

- не злоупотреблять лексическими единицами молодёжного сленга, использовать их исходя исключительно из задач коммуникации с одной единственной целью — эмоционально воздействовать на мысли и чувства воспитанников, развивать их интерес, стимулировать к действию;
- разобраться с семантикой сленгизма прежде его включения в речь, детально оценить речевую ситуацию, в которой обычно эта лексема встречается у носителей молодёжного сленга;
- не употреблять в речи арготизмы, лексические единицы жаргона наркоманов, вульгарные слова и выражения, сленгизмы, унижающие достоинство участников коммуникации, а также свидетельствующие о низком уровне речевой культуры преподавателя.

Чувство разумной меры — вот критерий, которым должен руководствоваться педагог, включая лексические единицы молодёжного сленга в свою профессиональную речь.

Литература

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
2. Береговская, Э. М. Молодёжный сленг: формирование и функционирование // Вопросы языкознания. 1996. № 3. С. 32–41.
3. Бондарев, А. А., Боева, М. А. О культуре речи преподавателя // Учёные записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 4 (77). С. 389–391

4. Валгина, Н. С., Розенталь, Д. Э., Фомина, М. И. Современный русский язык : учебник / Под ред. Н. С. Валгиной. 6-е изд., перераб. и доп. М. : Логос, 2002. 528 с. URL: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook107/01/title.htm

5. Морозова, О. Е. Концептосфера молодежного сленга // Вестник Нижегородского университета. 2015. № 2 (2). С. 478—482.

6. Никитина, Т. Г. Современный молодёжный лексикон в лингвокультурологическом и лексикографическом аспектах : монография. Псков : Псковский государственный университет, 2012. 328 с.

7. Никитина, Т. Г. Так говорит молодёжь: Словарь сленга. По материалам 70–90-х годов. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Фолио-пресс, 1998. 592 с.

8. Никитина, Т. Г. Толковый словарь молодёжного сленга: Слова, непонятные взрослым. Ок 2000 сл. М.: ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. 736 с.

9. Рубцова, Е. А. Лингвокультурологический анализ молодёжного сленга начала XXI века (на материале печатных СМИ): автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.01 — русский язык / Рубцова Евгения Александровна. М., 2009. 20 с.

10. Рубцова, Е. А. Молодёжный сленг как противоречивое явление в современной лингвистике // Русистика. 2009. № 1. С. 19–24.

11. Савельева, Л. В. Языковая экология: Русское слово в культурно-историческом освещении. Петрозаводск : КГПУ, 1997. 143 с.

12. Синаторов, А. Л. Культура речевой деятельности педагога // Теория и практика образования в современном мире : материалы X Междунар. науч. конф. (г. Чита, апрель 2018 г.). Чита : Молодой учёный, 2018. С. 110–112.

13. Скребнев, Ю. М. Очерк теории стилистики : учебное пособие для студентов и аспирантов филологических специальностей. Горький, 1975. 174 с.

14. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Инс-т русс. яз.; под ред. А. В. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М. : Русский язык, 1985–1988.

15. Сухомлинский, В. А. Как воспитать настоящего человека: (Этика коммунистического воспитания). Педагогическое наследие / Сост. О. В. Сухомлинская. М. : Педагогика 1990. 288 с.

~

Хроника

ДЕСЯТАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК»

14 апреля 2021 года в Точке кипения[3] Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна состоялась **Десятая Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук»**.

География участников конференции была обширной: Петербург, Москва, Улан-Удэ, Цюрих (Швейцария). Формат проведения конференции был смешанным: некоторые участники выступали на платформе ZOOM, велась онлайн-трансляция. Прозвучало 20 докладов.

Первым прозвучал доклад **Михаила Александровича Степанова** (С.-Петербург) **«Цифровой поэзис: опыты нечеловеческого воображения»**, в котором были проблематизированы феномен искусства и его границы. Подходя к цифровому поэзису с онтологических позиций, автор на ряде примеров показал, как цифровые технологии, обрабатывая числа, текст, звуки, изображения, меняют взгляд объект: он уже не привязан к точке зрения субъекта, а интериоризируется, открывая возможности «нечеловеческого воображения» и создавая неантропоцентричный мир.

Юрий Борисович Орлицкий (Москва) назвал свой доклад **«Сапгир визуальный»**. Ученый остановился на новаторских стратегиях этого поэта «лианозовской школы», позволяющих синтезировать вербальное и иконическое, и продемонстрировал целый ряд интереснейших примеров сапгировских «изостихов», прокомментировав их в контексте истории стиха.

Доклад **Юрия Львовича Гика** (Москва) **«История российского мэйл-арта»** не только осветил историю возникновения этого направления современного искусства в России от зарождения до современности, но и подвёл некие предварительные итоги и наметил пути включения российского мэйл-арта в международный контекст. Так, докладчиком был предложен

[3] Сеть коворкингов, созданных в ряде городов России, в том числе в крупнейших российских вузах – под патронажем «Агентства стратегических инициатив».

стратегический план дальнейшего развитие этого движения: сделать акцент на выставках малоизвестных в Росси форм мэйл-арта, стремиться к усложнению авторских проектов, связывая их с идеями классического авангарда.

Керим Волковыский (Швейцария, Цюрих) выступил по видеосвязи с докладом **«“Каллиграммы” Аполлинера (оригинальная поэзия или ответ Малларме?), или Как переводить “Каллиграммы” на русский?»** Охарактеризовав графическую, или визуальную поэзию XX века в контексте развития европейского искусства, докладчик представил сравнительный анализ поэмы С. Малларме «Бросок костей никогда не отменит случайности» и каллиграммы Г. Аполлинера «Письмо-Океан». Были предложены разные стратегии перевода этих произведений: стихотворная картинка-эквивалент, оригинальное произведение на своём языке, подхватывающее, если пользоваться музыкальными аналогиями, исполняемую оркестром тему.

Галина Валентиновна Петрова (С.-Петербург) выступила с докладом **«Рисунки поэта Максимилиана Волошина (по архивным материалам РО ИРЛИ РАН)»**, представив героя своего доклада с новой стороны — как талантливого графика — и продемонстрировав слайды с его работами (в том числе десятки портретов известных людей этой эпохи) из Рукописного отдела Пушкинского дома. По мысли докладчика, эти альбомы художника можно считать своего рода записными книжками поэта, поскольку они содержат не только наброски рисунков, но и черновики его стихов, конспективные и библиографические записи, хозяйственные записи и адресные ссылки.

Тулякова Наталья Александровна (С.-Петербург) в своём докладе **«Скульптурный экфрасис в “Семи легендах” Готфрида Келлера»** доказала, что сюжет о статуе реализует концепцию этого цикла на образно-мотивном уровне: статуя обозначает место встречи земного и божественного, материального и идеального, а скульптурный экфрасис замещает живого человека, являясь зримым воплощением идеи двойничества. Было обосновано влияние на «легенды» эссе Л. Фейербаха «О культе Девы Марии», в котором доказывается идея об общности Богоматери и языческих богинь, — связующим звеном в их культе и является, по мысли докладчицы, скульптура.

Баир Сономович Дугаров (Улан-Удэ) выступил с докладом **«Пушкинская сказка и бурятские параллели»**. Исследователь аргументировал тезис о фольклорной основе сказок Пушкина и обнаружил им целый ряд соответствий со сказками бурятскими, прокомментировав

схождения и различия в контексте теории фольклористики и актуальных литературоведческих идей.

Клара Ивановна Шарафадина (С.-Петербург) в докладе **«Экфрасис-коллаж в “лермонтовском” стихотворении Георгия Иванова»** рассмотрела иконографические, поэтические и философско-критические источники лермонтовианы Г. Иванова. Было показано, что созданный им образ поэта («русский Демон», «корнет гвардии») представляет собой уплотненную цитату-центон, сотканную из стихов самого Иванова, иконографии, мемуарных свидетельств и других источников. Согласно логике выступления, Иванов строит образ Лермонтова посредством технологии «экфрасиса-коллажа», используя стереотипы и автостереотипы Лермонтовианы.

Доклад **Марии Юрьевны Данилевской** (С.-Петербург) **«Некрасов — исполнитель своих стихов и драматическое искусство начала XX века»** открыл поэта с новой стороны: в синтетическом воплощении, характерном для нового столетия. В качестве сопоставительного ряда были предложены актёрские и режиссёрские новации начала XX века — в частности, появление амплуа неврастеника и пересмотр амплуа и самого понятия «герой» (вследствие несоответствия представления о «поэте-гражданине» и индивидуальной манеры и внешности Некрасова), а также приём монтажа, актуальный в развитии молодого искусства кинематографа, обращавшегося к сюжетам некрасовских произведений.

Анна Глебовна Гродецкая (С.-Петербург) в своем докладе «**Глеб Горышин в литературном процессе своего времени»** рассказала о творчестве своего отца, известного ленинградского прозаика, и продемонстрировала издания — «Горышин Г. А. Материалы к библиографии» и сборник «Глеб Горышин. Подаренный мне день…», подготовленные ею к 90-летию со дня рождения писателя. Литературный путь Горышина (1931–1998) докладчица представила как чрезвычайно деятельный, продуктивный и творчески многообразный — от ранней журналистской практики на Алтае в 50-е гг. до периода 90-х гг., когда он сконцентрировался на жанре очерка и обратился к поэтическому творчеству.

Доклад **Дарьи Алексеевны Суховей** (С.-Петербург) **«Двадцатилетняя история фестиваля новых поэтов глазами куратора»** был посвящён истории существующего уже 20 лет Фестиваля новых поэтов. Куратор проекта проследила этапы его существования и развития – от первого фестиваля 2001 г. в «Подвале Бродячей собаки» до нынешних фестивалей на площадке петербургского книжного магазина «Порядок слов». Был представлен аналитический обзор актуальных

поэтических трендов (значимость документальной, политической поэзии и других форм активизма; установка на метанарратив; новая экспансия жанра малой поэмы; оживление визуальной поэзии), дан социологический и географический срез.

Тема современной поэзии была продолжена **Анной Юрьевной Орлицкой** (Москва), выступившей с докладом **«Антология “Современный русский свободный стих” в интернете»**. Докладчица рассказала об истории создания сайта на основе произведений авторов, принимавших участие в двадцати пяти Фестивалях свободного стиха. Были освещены структура сайта, принципы отбора авторов и работы с ними (помимо российских, это переводчики из Австралии, Великобритании, США и др.), сложности и перспективы проекта.

Мария Дмитриевна Андрианова и **Анна Викторовна Успенская** (С.-Петербург) в докладе **«Постсоветский производственный роман: трансформация жанра»** сосредоточились на истории указанного жанра, проследив его эволюцию от зарождения в рамках соцреализма до «ресайклинга» в современной ситуации, в том числе в постмодернистской и массовой литературе. Причиной «возвращения» жанра производственного романа и его востребованности в современном литературном процессе авторы доклада считают социокультурные изменения, связанные с ностальгией по советскому и появлением потребности в «коллективности», смыкающейся с чувством корпоративности.

«Классики литературы в Telegram-каналах: Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов. От теории к практике» — так назывался доклад **Ирины Вениаминовны Вагановой** (С.-Петербург). Она рассказала о популярности в этом мессенджере каналов, посвященных писателям, пояснив, что их цель не популяризация произведений классиков, а удовлетворение интереса к великим людям, их становлению, мыслям и чувствам, поведению в дружеском и окололитературном кругах (своего рода «лайфстайл»). На примере собственного Telegram-канала, посвященного Некрасову, докладчица сформулировала правила успешной презентации классика, образ которого должен быть максимально приближен к эмоциональному опыту подписчика, а подача материала – строго хронологической и стилистически простой.

Пётр Алексеевич Казарновский (С.-Петербург) в докладе **«70 лет книги Ильязда (Ильи Зданевича) “Poésie de mots inconnus (Поэзия неведомых слов)”»** рассказал об этой книге-«юбилярше» как о ярком воплощении синтеза искусств: изданная малым тиражом, она состояла из поэтических текстов и визуальных изображений нескольких десятков авторов.

В выступлении были кратко описаны этапы творческого пути И. Зданевича-Ильязда как заметной фигуры русского и французского авангарда и модерна. Было убедительно показано, что Ильязд вдохновлялся искусством танца, галантной культурой барокко и раннего классицизма, примитивом и провокационной субкультурой.

Клара Ивановна Шарафадина и **Елизавета Валерьевна Кравченко** (С.-Петербург) в докладе **«Актуальные фронтиры литературного канона (сравнительная экспертиза дигитализированного литературоориентированного контента)»** представили результаты исследования медиатекстов интерсемиотического генезиса — англоязычных мемов, отобранных по критериям их литературоориентированности и соответствия/несоответствия западному литературному канону (в трактовке Г. Блума). Было выявлено наличие главного фронтира по узнаваемости авторов, проанализированы их репутации и сделан ряд наблюдений: подтверждено место Шекспира в центре канона; подмечено, что известность автора уступает узнаваемости произведению; доказана малочисленность пересечений классического западного канона с его дигитализированной рецепцией (Дж. Остин, М. Пруст и Дж. Джойс).

Валерий Анатольевич Доманский (С.-Петербург) в докладе **«Экранизация классики как способ её актуализации: pro et contra»** говорил о мультимедийности современной культуры. Докладчик рассмотрел основные виды экранизации классики (полная экранизация, киноадаптация текста, экранизация, созданная по мотивам художественного произведения, упрощенная экранизация) и проиллюстрировал их конкретными примерами: экранизация пьесы И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (реж. В. Глаголева) и его романа «Отцы и дети» (реж. А. Смирнова). Особое внимание было уделено использованию экранизаций в процессе изучения классических произведений в школе и вузе как эффективному способу их актуализации.

В докладе **«Несколько замечаний о поэтике даты»** **Борис Фридманович Шифрин** (С.-Петербург) на примере русской поэзии рассмотрел три линии (мотива) художественного осмысления феномена даты: первая касается авторской датировки текста, вторая — самоидентификации в отношении даты, третья — онтологического статуса «существования между вехами/датами». Докладчик показал, что первый мотив, в виде странной (парадоксальной) датировки, акцентирован в текстах Ры Никоновой; третий тематизирован полифоносемантической поэтикой А. Горнона; в поэзии О. Мандельштама можно обнаружить разнообразные сплетения второй и третьей (а отчасти и первой) линий поэтической рефлексии феномена даты.

Галина Николаевна Боева (С.-Петербург) в докладе **«Образ Достоевского в рекламном дискурсе и медиапространстве»** исследовала различные способы репрезентации образа Достоевского в рекламном дискурсе. Были сделаны заключения о «культурном капитале» классика и проанализирован механизм восприятия его репутации массовым сознанием, которому Достоевский открывается прежде всего как автор одного романа, изучаемого в школьной программе, а репутация не совпадает с его же репутацией в книжном, научном мире: писатель предстает как автор исключительно мрачный, депрессивный – при этом все богатство смыслов его художественной философии исчезает.

Анна Сергеевна Черноиванова (С.-Петербург) в докладе **«Блокадный “дневник души” Ольги Берггольц»**, опираясь на терминологию А. Н. Алексеева, выделяющего «дневники души», «дневники духа» и «дневники факта», исследовала дневниковый дискурс поэтессы на материале ее записей с 3 июля 1941 года по 10 июня 1944 года. Определяя ключевые слова и основную интонацию дневников Берггольц как «экзистенциалы», докладчица хронологически последовательно выделила в ее записях «экзистенциал отчаяния» (первые месяцы войны), «экзистенциал нечувствия» (с декабря 1941 г.) и «экзистенциал свободы» (к весне 1944 г.).

Галина Николаевна Боева
Доктор филологических наук,
профессор СПбГУПТД

~

Memoria

Светлой памяти Татьяны Георгиевны Свербиловой

31 мая 2021 года после тяжёлой болезни скончалась Татьяна Георгиевна Свербилова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института литературы имени Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины, специалист по истории русской и украинской драматургии XIX–XX вв., а также по сравнительному изучению драматургических жанров.

В 1983 году защитила кандидатскую диссертацию по русской литературе на тему «Комедии В. В. Маяковского и современная советская драматургия». В 2013-м — докторскую диссертацию по сравнительному литературоведению «Трансформация жанровых моделей украинской и русской драмы конца XIX — 30-х гг. XX вв. в аспекте сравнительной поэтики».

Перу Т. Г. Свербиловой принадлежат монографии «Комедия В. В. Маяковского и современная драматургия» (1987), «Трагическая комедия в советской литературе. (Бытие и тенденции развития)» (1990), «Украинская драма 30-х годов. Двадцатый век как модель массовой культуры и истории драмы в фигурах» (в соавторстве, 2007), «От модерна до авангарда: жанровая

парадигма украинской драмы первой трети XX века» (соавтор, 2009), «Такие близкие такие далёкие… (жанровые модели украинской и русской драмы от современного до соцреализма в сравнительной поэтике)» (2011). Являлась членом авторского коллектива «Истории украинской литературы XX века» (Киев, 1993; 1998), удостоенной Шевченковской премии; также членом авторского коллектива IX и X томов «Истории украинской литературы»: в 12 томах Института литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины, автор статей о проблемах новейшей драмы, драматургии Николая Кулиша, а также по сравнительному анализу русской и украинской литератур в мировом контексте. Является соавтором нескольких учебников зарубежной литературы для школы.

Татьяна Георгиевна регулярно выступала с докладами на научных конференциях на Украине и за рубежом. В кругу её научных интересов — компаративная поэтика жанров драмы модерна, авангарда и соцреализма, советская литература как массовая культура, вопросы культурной идентичности украинской и русской литературы в сравнительном аспекте, интермедиальные исследования литературы и кино, гибридная культура и транскультуральность литературы постсоветского периода.

Т. Г. Свербилова преподавала русскую, зарубежную (мировую) литературу в университетах Киева. Неизменно с 1977 года была сотрудником Института литературы имени Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины (сотрудничая в разное время с членом-корреспондентом Н. Е. Крутиковой, академиком Д. В. Затонским, академиком Д. С. Наливайко). Татьяна Георгиевна участвовала в работе Малой академии наук и специализированного научного совета Института литературы имени Т. Г. Шевченко.

Татьяна Георгиевна Свербилова обладала удивительным даром — оставаться в жизни каждого, с кем её свели судьба или случай, важным, неслучайным человеком, планетой, со своей орбитой, со своим полюсом притяжения.

Она оппонировала мне на защите кандидатской диссертации в марте 2012 года. Глубокий, не формальный отзыв, блестящее выступление на защите, тёплая переписка — и особое место в сердце, в чертогах впечатлений на годы, на десятилетия.

«Такі близькі — такі далекі…» – заглавные строчки монографии Т. Г. Свербиловой о жанровых моделях украинской и русской драмы ёмко передают внутреннюю сущность, жизненный принцип её автора — принимать

мир во всём его многообразии и именно в этом находить гармонию. Как точно, просто и мудро звучат сегодня слова Татьяны Георгиевны: «Для нашої родини ніколи не існувало проблеми регіонів, як не існувало проблеми двох мов и двох культур. Вони обидві були такими близькими, хоча й такими далекими...»

Для Татьяны Георгиевны её научно-исследовательская, профессиональная деятельность и круг родных и друзей никогда не были сферами взаимоисключающими. Так сложилось исторически: её семья — династия учёных и преподавателей. Дед — Алексей Шкабара — профессор Киевского мелиоративного института; мать — Катерина Шкабара — одна из трёх основных участников создания в Киеве первого в Европе компьютера ЭВМ МЭСМ; отец — Георгий Свербилов — обучал студентов технологии машиностроения.

Одной из самых значимых категорий для Т. Г. Свербиловой был Дом. В последние годы Татьяна Георгиевна жила и работала на даче в полутора километрах от Киева — уютной и тихой, с прекрасным видом из окон, дощатыми стенами с любимыми картинами и верным четвероногим другом — золотистым ретривером с большими грустными глазами.

Академичность, открытость, активное, деятельное отношение к миру, принципиальность, яркость — во всём: и в научном труде, и в тонкостях гардероба, самобытная, неповторимая манера говорить и думать — малая толика того, что делало Татьяну Георгиевну желанным гостем на конференциях и форумах. Везде её ждали: и в Симферополе, и в Одессе, и в Нежине, и... В этом ряду вряд ли можно поставить точку.

Татьяна Георгиевна Свербилова обладала особым тембром — в разговоре с людьми и с жизнью. «Ми не можемо, ми не маємо права піти за межі життя, не написавши кілька творів про перейдені (покривлені й важкі) шляхи нашого життя», — не раз цитировала она слова Н. Кулиша, о ком так много писала.

Дорогая Татьяна Георгиевна! У нас остались Ваши книги, где в каждой строчке слышен Ваш голос, ваши особые интонации, Ваш тембр.

Вечная Вам память, светлая память... И низкий поклон от всех нас, кому посчастливилось стать Вашими собеседниками.

С бесконечной благодарностью,
Ваша Екатерина Машкова.

Читаешь официальный некролог, как и положено строгий и лаконичный в формулировках, но каждую сухо выверенную его строчку дополняешь своим содержанием, более широким, пропущенным через «фильтры» личных воспоминаний.

Живо отзывается в душе несколько затёртая официозом, но верная в своей истинности фраза — «человек широкой эрудиции». В числе, действительно, широких научных интересов Татьяны Георгиевны (те, что обозначены выше в преамбуле, далеко не все) нашлось место и тому писателю, который в результате стал нашей «точкой пересечения». Ещё в студенчестве мною приобретён был сборник избранных произведений Леонида Андреева («Анатэма». Киев : Дніпро, 1989), который в далёкие 90-е годы явился знаковым событием — о чём с восторгом говорил автор послесловия к сборнику — Татьяна Свербилова. Так состоялось моё заочное знакомство не просто с приобщённым к высокой науке учёным, но творящим её титаном, который как всегда кажется новичку небожителем от науки, далёким и недостижимым. Тогда я и предположить не могла, насколько это далёкое может быть близким…

Спустя годы, когда была готова моя диссертация, одной из первых, к кому хотелось обратиться за отзывом на неё, была Татьяна Георгиевна, знакомство с которой всё ещё оставалось заочным, и на тот момент, к сожалению, так и ограничившимся официальным обращением. Но год спустя, тоже по случаю защиты диссертации только уже другого соискателя, состоялась наша встреча, прошедшая в атмосфере живого и настолько сердечного общения, что, казалось, делали мы это уже не в первый раз как добрые знакомые. Поэтому так понятны мне и другие слова из официального сообщения о Татьяне Георгиевне, которая — о, как это верно! — «всегда с участием относилась к научным поискам молодых исследователей и коллег, увлечённо и интересно обсуждала чужой путь, принципиальный на своих мировоззренческих позициях».

Далее наше общение продолжилось виртуально, через соцсети. Такой формат помимо сугубо профессиональных вопросов обнаруживает и чисто личностные установки твоего собеседника. О принципиальности Татьяны Георгиевны знает, должно быть, каждый, кто был подписан на её аккаунт — я же для себя отметила, что принципиальность эта была самого высокого

качества. Сложное время преобразований в когда-то общей для нас стране не оставляли равнодушными этого активно мыслящего и живо откликающегося на реалии жизни человека. В них — как радость ожиданий, так и смелое, на грани забанивания несогласие. И если мнение Татьяны Георгиевны по тому или иному животрепещущему вопросу было взвешенным, аргументированным и последовательным, то вот эмоции её — порой через край. При этом огонь души этой хрупкой женщины был защищён стойким иммунитетом к огульному отрицанию и критиканству, здравый смысл исключал всякое доктринёрство и прожектёрство.

Уроженка Киева, Татьяна Георгиевна всю жизнь прожила в «матери городов русских», и город этот в своей богатой истории и быстро меняющемся (казалось, к сожалению Татьяны Георгиевны) лике — одна из её привязанностей. Другое в интересах Татьяны Георгиевны – не филолога, а простого человека — собаки, цветы в саду её уютного и с любовью обновляемого дома… И в этом столь же профессиональный подход к делу, что называется со знанием теории и опытной практикой.

Увы, путь Татьяны Георгиевны в науке не был простым — серьёзная и целеустремлённая, а главное результативная её работа, всё время казалось, была недооценена. Так печально читать признания самой Татьяны Георгиевны, что написанные ею «в 1990 – начале 2000 гг. три научные монографии были рекомендованы к печати учёным советом, но не были изданы, возвращены из издательства… за нехваткой средств у института на издание»; что аспиранткой вуза, которому отдала всю жизнь, она так и не стала; что, защитив кандидатскую диссертацию, ещё некоторое время оставалась на должности лаборанта кафедры… Да и срок в 30 лет между защитами кандидатской и докторской диссертаций (кроме, действительно, объективных факторов) во многом результат «трений»и, вероятно, далеко не научных… Может, сейчас Институт, которому отдана вся профессиональная жизнь Татьяна Георгиевны, возьмётся обнародовать её неопубликованные рукописи? Это было бы достойно памяти о Татьяне Георгиевне — учёном, педагоге… хрупкой и в то же время сильной женщине…

Скорбим об утрате коллеги и доброго друга,
искренне соболезнуем родным и близким,
помним…

Людмила Икитян

~

Авторам

Приём материалов
в очередной номер **№ 3 (18) за 2021 год**
журнала
«Гуманитарная парадигма»
проводится
до 10 сентября 2021 года.

Планируются рубрики, посвящённые классикам русской литературы
Ф. М. Достоевскому,
М. А. Булгакову,
О. Э. Мандельштаму,
И. Г. Эренбургу.

Приглашаем к сотрудничеству специалистов-гуманитариев — учёных, исследователей, докторантов и аспирантов, студентов и магистрантов, работников культурной и просветительской сфер, представителей творческой интеллигенции.

Наш журнал:
- научно-аналитический,
- практико-методологический,
- литературно-творческий.