

Е.Н. Филиппов

© Филиппов Е.Н., 2022

ДРАМАТУРГИЯ А.П. ЧЕХОВА И Л.Н. АНДРЕЕВА: ВОПРОСЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Аннотация. Важной задачей для выявления закономерностей литературного процесса является изучение вопросов преемственности. Л.Н. Андреев реализовывал философско-эстетические концепции в своих пьесах, создавая новые формы драмы. При этом он опирался на опыт предшественников. Сам Андреев считал себя последователем А.П. Чехова, одного из главных реформаторов драматургии рубежа XIX–XX вв. Данное исследование посвящено изучению влияния драматургии А.П. Чехова на творчество Л.Н. Андреева. Анализ проводится на материале пьес «Три сестры» и «Царь Голод». Рассматриваются особенности драматургического действия, а также место и роль ремарок во введении «внешнего действия». В пьесах соотносятся функциональные и семантические отличия использования кольцевой композиции. Анализируется и сопоставляется хронотоп. Описываются схожие элементы образной структуры. Дается характеристика специфических приемов построения диалогов. В обоих текстах выделяются элементы пародии на романтическую традицию. Данная работа позволяет проследить тенденции переосмысления Андреевым новаций Чехова в театре. Одни и те же приемы в анализируемых пьесах выполняют разные функции и создают разные эффекты.

Ключевые слова: А.П. Чехов; Л.Н. Андреев; «Три сестры»; «Царь Голод»; драматургия.

Получено: 10.04.2022

Принято к печати: 07.05.2022

Информация об авторе: *Филиппов* Евгений Николаевич, магистр, аспирант, Университет свв. Кирилла и Мефодия, Факультет философии, Кафедра русистики, Nám. J. Herdu 2, 91701, Трнава, Словацкая Республика. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-2497>

E-mail: quibble88@mail.ru

Для цитирования: Филиппов Е.Н. Драматургия А.П. Чехова и Л.Н. Андреева: вопросы преемственности // Литературоведческий журнал. 2022. № 3(57). С. 71–85. DOI: 10.31249/litzhur/2022.57.05

Evgenii N. Filippov
© Filippov E.N., 2022

DRAMATURGY BY A.P. CHEKHOV AND L.N. ANDREEV: ISSUES OF CONTINUITY

Abstract. An important task for identifying the regularities of the literary process is to study the issues of continuity. L.N. Andreev implemented philosophical and aesthetic concepts in his plays, creating new forms of drama. At the same time, he relied on the experience of his predecessors. Andreev considered himself a follower of A.P. Chekhov, one of the main reformers of drama at the turn of the 19th–20th centuries. This article is devoted to the study of the influence of A.P. Chekhov’s dramaturgy on the work of L.N. Andreev. The analysis is carried out on the material of the plays “Three Sisters” and “Tsar Hunger”. The features of dramatic action, as well as the place and role of remarks in the introduction of “external action” are considered. The study correlated the functional and semantic differences in the use of the ring composition and provides an analysis and comparison of the chronotope. The plays have similar elements of figurative structure and elements of a parody of the romantic tradition. Both texts also use a specific technique for constructing dialogues. This work allows us to trace the trends of Andreev’s reinterpretation of Chekhov’s innovations in the theater. The same techniques in the analyzed plays perform different functions and create different effects.

Keywords: A.P. Chekhov; L.N. Andreev; “Three Sisters”; “Tsar Hunger”; dramaturgy.

Received: 10.04.2022

Accepted: 07.05.2022

Information about the author: *Evgenii N. Filippov*, magister, PhD student, University of Ss. Cyril and Methodius, Faculty of Arts, Department of Russian studies, Nám. J. Herdu 2, 91701, Trnava, Slovak Republic. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-2497>

E-mail: quibble88@mail.ru

For citation: Filippov, E.N. “Dramaturgy by A.P. Chekhov and L.N. Andreev: Issues of Continuity”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(57), 2022, pp. 71–85. DOI: 10.31249/litzhur/2022.57.05 (In Russ.)

Пьеса А.П. Чехова «Три сестры» (1900) и пьеса «Царь Голод» (1908) Л.Н. Андреева совершенно различаются по поэтике. При этом Андреев считал себя продолжателем Чехова, об этом в 1906 г. он пишет в письме к В.И. Немировичу-Данченко: «И именно тем, что ни по содержанию, ни по форме я как будто совершенно не буду похож на него – именно этим самым я продолжу его. <...> поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности – я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра» [4, с. 386–387]. Постановка К.С. Станиславского и В.В. Лужского пьесы «Три сестры» в Художественном театре в 1901 г. произвела на Андреева сильное впечатление (см. статью Л. Андреева «Три сестры» [1, т. 6, с. 442–447]). Драматургия Чехова оказывала большое влияние на выработку эстетических концепций «новой драмы» Андреева. Он пытался отойти от жизнеподобия реалистической драматургии, так как считал, что даже Чехов, будучи «большим артистом и мастером», «не мог, оставаясь в рамках своей формы, достигнуть широких обобщений» [1, т. 2, с. 553]. Андреев считал, что «в Чехове <...> сцена должна дать жизнь» [4, с. 382], в то время как сам Андреев в своих «стилизованых драмах» пытался создать дистанцию между зрителем и сценой, в «представлении сцена должна дать только отражение жизни» [там же] (авторское определение жанра «Царя Голода» – представление в пяти картинах с прологом). Вот что говорил Андреев о создании эффекта полного погружения в жизнь на спектакле «Три сестры»: «История о трех сестрах, рассказанная А.П. Чеховым устами артистов Художественного театра, – не вымысел, не фантазия, а факт, происшествие, нечто столь же реальное, как выборы в Кредитном Обществе» [1, т. 6, с. 444].

Сообщая в письме К.С. Станиславскому о замысле пьесы «Царь Голод», Андреев пишет: «Голод я хочу подвергнуть исследованию со стороны философской и широко-общественной и дать вневременное художественное обобщение его» [4, с. 384]. В «обобщении» Андреев доходит до плакатной схематизации. Пьеса Чехова «Три сестры» – это лирическая драма с психологическим подтекстом, а «Царь Голод» Андреева – философская драма с предельно обобщенными образами. Но при этом в пьесе «Царь Голод» мы обнаруживаем образы, детали и приемы чеховских

«Трех сестер». Отражению влияния драматургии Чехова, в частности пьесы «Три сестры», на создание пьесы «Царь Голод» Л. Андреева посвящено данное исследование.

В обеих пьесах отсутствует «внешнее драматическое действие» [7, с. 128–129]. Дуэль Тузенбаха и Соленого, пожар в третьем действии, который не дошел до дома Прозоровых, – все это в «Трех сестрах» выносится «за сцену». Андреев позже в «Письмах о театре» так сформулировал это изменение в жизни, которое уловил Чехов и которое отразилось в его творчестве: «<...> сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» [1, т. 6, с. 511].

В пьесе «Царь Голод» изображаются две изолированные друг от друга группы людей. К первой группе относятся богачи, духовенство, художники, писатели, ученые, инженеры. Ко второй – рабочие, крестьяне и чернь. В обыденной жизни эти две группы почти не пересекаются. Взаимодействия происходят либо с позиции власти (суд над голодными, проповеди Аббата как инструмент управления и сдерживания), либо в актах преступления черни против «высшего общества» (о проповедях Аббата и преступлениях черни только упоминается в пьесе, на сцене мы этого не видим). Андреев показывает, как «красивая жизнь» одной группы обеспечивается за счет эксплуатации другой. Пролог и первые три картины готовят нас к кульминации – столкновению двух групп. И вот, доведенные до крайней степени отчаяния рабочие, крестьяне и чернь поднимают бунт! Но фактически об этих столкновениях в пьесе мы узнаем только из новостей, приходящих в охраняемый дворец, куда загнал бунт «почти всех, кому он враждебен и кто его боится» [1, т. 3, с. 275], а также из символических звуков, доносящихся с улицы («хриплый рог Смерти», колокола старого Времени-Звоняря), и отблесков пожара в окне, который так же не доходит до дворца, как и до дома Прозоровых. Отметим общность образов пожара (в обеих пьесах окна красные от зарева) и звуков набата. Общими являются и формы бытования «внешнего действия» в драме: речь героев (очевидцев событий), звуковые и обстановочные ремарки (аудиальные и визуальные эффекты на сцене).

В сущности, эти события не являются ни кульминацией, ни решением конфликта. У Чехова они выполняют функцию углубления психологизма, а у Андреева – способствуют выражению философских идей. Ход жизни остается неизменным: сестры остаются одни и продолжают грезить другой жизнью, а представители «сытого общества» собираются на лекцию о культуре.

Объединяет обе пьесы прием кольцевой композиции, но функции этот прием выполняет различные. Чтобы определить функцию кольцевой композиции в «Трех сестрах», необходимо проанализировать специфику хронотопа. Действие происходит в провинциальном мещанском городке. Прозоровы, Тузенбах и ряд других героев противопоставлены городскому мещанству: «В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего» [8, с. 131], «Здесь в городе решительно никто не понимает музыки, ни одна душа» [8, с. 161]. Главным олицетворением городского мещанства в пьесе является «здешняя барышня» Наташа, ставшая впоследствии женой Андрея. Маша во втором действии ее прямо называет мещанкой. Наташа участвует и в символической оппозиции музыки и мещанства, выгоняя мужа со скрипкой в комнату Ирины: «В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит» [8, с. 186]. Но даже те герои, которые противопоставлены мещанству, изображаются Чеховым с немалой долей иронии.

Некоторые особенности хронотопа провинциального мещанского городка, о которых говорит М.М. Бахтин, реализуются и в данной пьесе. «Такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет события, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется здесь по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. <...> Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся» [3, с. 187].

Действие в «Трех сестрах» начинается весной, прошел ровно год со смерти отца, прошло *одинадцать* лет, как сестры уехали из Москвы, и вот часы бьют *двенадцать*, начиная новый круг отсчета времени. С первых слов возникает образ смерти. Смерть здесь сопровождает музыка и звуки выстрелов («Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли» [8, с. 119]).

И Ирина была, «как мертвая» год назад. Но сейчас весна, «на дворе солнечно и весело», Ирина в белом платье, сегодня день ее именин (определенный маркер завершения одного жизненного цикла и начала нового), она проснулась сегодня счастливой, с ощущением, что для нее «все ясно на этом свете» и что она знает, «как надо жить», ее лицо сияет, вокруг «масса света» – начинается новый виток жизни.

Во всех четырех действиях пьесы звучит лейтмотив «старения». Если в первых двух действиях этот мотив относится только к Ольге, Вершинину, Чебутыкину, Анфисе, то к третьему действию Ирина говорит не только про то, что их брат постарел («наш Андрей, как он выдохся и постарел» [8, с. 166]), но и про то, что она «похудела, подурнела, постарела» [там же]. Обращает на себя внимание деталь, что семья Прозоровых и Вершинин в Москве жили на улице *Старой* Басманной, что также отсылает к семантике прошлой, старой, уходящей жизни.

Но «старение» у Чехова – это, в первую очередь, не физиологический процесс, а грусть, боль, тоска, переживания и осмысление проходящей жизни. «Стареющие» герои неспособны в настоящем времени к деятельной реализации своего потенциала, опирающегося на культуру и традиции. Чебутыкин забывает, как лечить, Маша – как играть на рояле, Андрей утрачивает амбиции и желание стать профессором, а Ирина, рыдая, произносит следующие слова: «Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется <...>» [там же]. Герои, по выражению И.Н. Сухих, показаны в «потоке времени», но они не ориентируются в нем, вязнут в «паутине действительности», а осознание непрерывности этого потока и его невозвратности сопровождается постоянной мучительной рефлексией. Наташа, будучи воплощением мещанства, не задается вопросами, не сомневается, она без лишних церемоний планомерно избавляется от традиций и всего «старого», что не соотносится с ее системой ценностей и потребностями. Наташа символично распоряжается и заполняет пространство дома Прозоровых, выгоняет старую Анфису, не пускает ряженных. Она уверенно действует, ощущая под ногами твердую почву «потока времени».

Важным символом «старой культуры» является не только дом Прозоровых, но и деревья. Четвертое действие начинается с ремарки: «Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес». Отметим, что сад при доме Прозоровых – *старый*, появляется образ реки – устойчивый символ течения времени. И не одинокие деревья, а целый лес за рекой. Теперь вспомним последний диалог барона с Ириной с большим количеством пауз: «Ирина. <...> Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат...» [8, с. 180]. Далее Тузенбах сравнивает деревья с человеческой жизнью, и в этих словах звучит мотив смерти, словно он предчувствует ее: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! <...> Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» [8, с. 181]. После этого разговора Ирина идет на *качели*. А барона убивают в той самой роще за рекой. Родэ, прощаясь со всеми, прощается и с деревьями. А слова Наташи в этом контексте приобретают еще более зловещий характер: «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом этот клен. По вечерам он такой страшный, некрасивый... <...> И тут везде я велю посадить цветочков, цветочков, и будет запах...» [8, с. 186]. Деревья, которые символизируют многовековую историю, традиции и культуру, она планирует сменить на недолговечные «*цветочки*». Противопоставление цветов и деревьев, но в ироническом ключе, мы встречаем у Чехова в более ранней пьесе «Дядя Ваня» (1897) в образе Астрова (астры – однолетние или многолетние цветы), который занимается высадкой леса. А позже в пьесе «Вишневый сад» (1903) образ деревьев, сада становится центральным и выносится в название.

Четвертое действие происходит осенью («Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом» [8, с. 187]). Начинается оно (так же, как и первое) в двенадцать часов дня. Замыкая кольцо композиции, в конце пьесы слышен звук выстрела (убивают барона) и начинает играть музыка (ср. в начале пьесы стреляли и играла музыка на похоронах отца). Ольга произносит речь о смене поколений: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас <...>» [8, с. 187–188].

Каждая из сестер утверждает в том, что «надо жить», при этом в словах Маши и Ольги это утверждение соседствует с восприятием музыки («Маша. О, как играет музыка! <...> Надо жить... Надо жить... <...>. // Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! <...> О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...» [8, с. 187–188]). Но «музыка играет все тише и тише» [8, с. 188], и Андрей молча провозит колясочку с Бобиком, символизируя очередной жизненный цикл.

Кольцевая композиция пьесы реализует еще один круг, макроцикл в череде микроциклов бытового времени провинциального городка. В частной жизни в обыденной обстановке провинциального города раз за разом, от цикла к циклу поднимаются философские вопросы, ответы на которые Чехов не дает читателю.

В пространственном отношении город находится в условной символической изоляции, «несоотнесенности» с течением жизни и развитием цивилизации. Вершинин говорит: «Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает, почему это так» [8, с. 128]. Сестры мечтают уехать в Москву, надеясь на лучшую жизнь, но, как утверждает Сухих, «в мире Чехова перемещение в пространстве не решает никаких проблем. Никакого “там” не существует: жизнь идет сегодня, здесь, сейчас» [5, с. 166]. На это указывает и одна из реплик Чебутькина, в которой он отвечает на вопрос Андрея о том, навсегда ли он уезжает: «Не знаю. Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... все равно...» [8, с. 177].

Напряженный психологический конфликт накладывается на бессобытийность хронотопа провинциального мещанского городка с внутренними микроциклами, не приводящими к изменениям или разрешениям конфликта. Символичным в этом отношении является волчок, который показывает Федотик Ирине в день ее именин. Он так же двигается, крутится, но остается на месте.

Чехов-драматург создает пьесу-фотографию, подобно своему герою Федотику, который фотографирует в первом и четвертом действиях. Чехов запечатлевает моменты жизни в их течении со всеми случайностями, будничностью вперемешку с вневременным, вечным. Но эта фотография – не голый натурализм, сквозь изобра-

жение «потока жизни» конкретных людей проявляется универсальная экзистенциальная проблематика. Философские вопросы возникают в бытовой обстановке дома Прозоровых и сада при нем, но этими вопросами задавались и предшествующие поколения, будут задаваться и последующие поколения в совершенно иных условиях повседневной жизни. На это указывает цикличность хронотопа и кольцевая композиция. Вневременной характер цикличности подкрепляется символично разбитыми Чебутыкиным часами, а в одном из своих философствований Вершинин произносит: «Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было!» [8, с. 163] – и далее он говорит про смену поколений. Расширяет границы дома и сада Прозоровых, а также лишает обособленности семейной жизни в них обилие персонажей второго плана: «Наш сад, как проходной двор, через него и ходят, и ездят» [8, с. 183]. Все это, вопреки суждениям Андреева (см. выше), позволяет Чехову достичь широких обобщений.

Кольцевая композиция и идея цикличности «Царя Голода» заявлена уже с первой реплики в прологе: «Ты снова обманешь, Царь Голод. Уже столько раз ты обманывал твоих бедных детей и меня» [1, т. 3, с. 230]. На цикличность, повторяемость событий указывается и далее в тексте пьесы. «Время. Ты уже говорил это когда-то. И обманул» [там же, с. 231]. В первой картине в разговоре с рабочими: «Рабочий. Ты лжешь, Царь Голод. Так ты убил и отца моего, и деда, и прадеда, и нас хочешь убить» [там же, с. 240], «Нет, это ложь. Братья, готовится новое предательство» [там же, с. 243].

Заканчивается пьеса тем, что мертвые бунтовщики ропщут: «Мы еще придем!» [1, т. 3, с. 294]. Тем самым замыкается композиционное кольцо. В очередной раз «голодные» потерпели поражение, «сытые» собираются на лекцию о культуре, начинается новый цикл накопления энергии Царем Голодом для следующего бунта. Хронотоп в пьесе максимально расширен. Место действия – вся земля («Земля голодна. Она полна стонами. Она грезит бунтом» [там же, с. 231], «стонет в кошмаре земля» [там же, с. 232], «он (Царь Голод) над всею землею» [там же, с. 237] и т.д.). В заключительной речи после суда Царь Голод расширяет преемственность деятельности «сытых» до времени казни Иисуса («мы в свое время распяли Иисуса и с тех пор и до сего дня не перестаем

украшать Голгофу новыми крестами» [1, т. 3, с. 274]). Наиболее отчетливо идея цикличности и вневременной характер конфликта проявляются в песенке Времени: «<...> Все падает, все рушится, и все рождается вновь. О безначальность, мать моя! О деточки мои – секундошки, минуточки, годочки – о бесконечность, дочь моя!...» [там же, с. 233].

Художественное обобщение конфликта достигается Андреевым и за счет хоровой организации действия, обезличенных героев (рабочие, чернь, зрители в суде, гости во дворце, победители в пятой картине) («<...> Перед нами опять нет конкретных образов. <...> Нет имен у действующих лиц, у них лишь названия, определяющие их роль в этой великой драме» [2, с. 2]), введения условных образов метафизического характера (Царь Голод, Смерть, Время).

Андреев разыгрывает представление в пяти картинах с прологом для художественной реализации своей философской концепции. Автор исследует движущие силы истории и социального развития. «Философский трактат в диалогической форме» [6, с. 2] – так критик В. Таланкин, современник Андреева, определил жанровую специфику пьесы. Изображение бунта становится «оселком» для многих вопросов: жизнь и смерть, человек и культура, социальное взаимодействие.

Способы создания, а также функции кольцевой композиции и идеи цикличности в обеих пьесах разнятся. В «Трех сестрах» преобладают микроциклы бытового времени, и кольцевая композиция завершает определенный макроцикл того же бытового времени. Цикличность и расширенный хронотоп (дом – проходной двор, разбитые часы и др.) позволяют Чехову придать универсальность экзистенциальной проблематике, лишить ее привязки к конкретному персонажу, времени и пространству.

В «Царе Голоде» цикл – это большой исторический период. Кольцевая композиция завершает один масштабный цикл и начинается другой. Обобщение, которого достигает Андреев, служит для художественного воплощения философской концепции законов движения истории и жизни общества.

Общим для пьес «Три сестры» и «Царь Голод» является наличие элементов, пародирующих романтическую традицию. В «Трех сестрах» пародия на романтизм главным образом реали-

зуется через образ Соленого. Военный, бретер, он «воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет» [8, с. 177]. Соленый в своей речи то и дело цитирует к месту и не к месту «Горе от ума» Грибоедова, «Цыганы» Пушкина, «Парус» Лермонтова, актуализируя ассоциативный ряд эпохи романтизма.

В «Царе Голоде» главным средством пародии является использование литературных штампов романтизма. Во второй картине художественное пространство в ремарках разделено на две части: верхнюю и нижнюю. В верхней части «происходит бал», в нижней – «заседание черни». В ремарках, описывающих бал, мы и наблюдаем пародийное обыгрывание романтических литературных штампов: «Сквозь полупрозрачные гардины и сетку тропических растений видно неопределенное движение <...> кто-нибудь очень красивый подходит к окну и неопределенно смотрит в темноту улицы; или молодая, красивая, влюбленная пара скрывается за гардины и предается нежным, быстролетным ласкам» [1, т. 3, с. 244]. Описание верхней части пространства и сцены бала строится по принципу контраста с заседанием в подвале. Главные оппозиции – это верх / низ, свет / тьма, красивое / безобразное. На фоне происходящего в подвале бал воспринимается как нечто искусственное, оторванное от реальной жизни. Таким образом, пародийные элементы, в свою очередь, становятся одним из средств создания гротескных образов, которые можно интерпретировать как «антиидеальное» устройство общества, в котором счастье и довольство одних стоит (практически буквально) на голоде, смерти и искалеченных судьбах других.

Противопоставление в ремарках вначале содержит описание двух частей пространства. Первая ремарка во второй картине: «Подобие черной, плоской, уходящей ввысь стены. На самом верху ее <...> несколько очень больших окон с зеркальными стеклами. Окна очень ярко освещены – там происходит бал. <...> Внизу стены, видимое в разрезе, подвальное помещение дома. <...>» [там же, с. 244–245]. Во втором случае в ремарке описывается, как умирает бывший председатель и на его место садится Смерть, а «вверху – веселая музыка, и кто-то красивый подходит к окну и неопределенно всматривается в темноту улицы» [там же, с. 249], далее идет описание лица Смерти. А третья ремарка-противопоставление, в которой изображается происходящее наверху перед речью

девочки-блудницы в подвале, приближается к эпическим жанрам. В этой ремарке есть и вопрос, и рассуждения, и обилие эпитетов: «<...> наверху, у освещенного окна, происходит следующее: отодвигаются гардины, и входят двое: молодая девушка с обнаженной гордой шеей, на которой легко и строго сидит красивая задумчивая головка, и через мгновение, следом за ней, влюбленный юноша. Он любит ее красивою и чистой любовью, а она?.. Быть может, любит, быть может, нет. Стоит, опустив ресницы, прекрасная и гордая; и вдруг быстро пожимает ему руку, и вдруг, как солнце, озаряет его кротким сияющим взглядом и светлой тенью выскальзывает из-за светлых гардин. Он протягивает за ней руки; но ее нет; и, полный счастья, быть может, слез, обращает он к темной улице свое побледневшее лицо. А внизу: <...>» [1, т. 3, с. 252]. На этом предложении, начинающемся с противительного союза, ремарка заканчивается, и противопоставление, в отличие от двух предыдущих описанных ремарок, продолжается уже непосредственно в диалоге. Мы наблюдаем, как возрастает активность авторского голоса в ремарках, существенно меняя речевую организацию, что приводит к «эпизации» драмы.

Во время заседания чернь периодически выражает недовольство по поводу бала наверху: «Эй, музыка там, замолчи!» [там же, с. 246], «Как танцуют! Они скоро пол провалят на наши головы. // Им весело. // Ничего. Скоро будут плакать. // А мы танцевать!» [там же, с. 248] и т.д. Верхнее пространство как будто бы тоже реагирует на то, что происходит внизу, но об этом мы узнаем только из ремарок: «Все слова, стоны и рыдания сливаются в один протяжный вопль, полный невыносимой, подземной тоски. Музыка вверху, точно испугавшись, играет красиво и печально» [там же, с. 251]. Это еще одно противопоставление пространств: наверху – веселье, музыка, танцы, а внизу – страдание, плач, рыдания, стоны. Но в конце второй картины происходит «слияние» этих двух пространств в общей пляске со Смертью под музыку, которая играет наверху. Все это напоминает *dance macabre*, Смерть символически объединяет людей, принадлежащих к разным социальным слоям.

Андреев вслед за Чеховым использует один из приемов построения «полифонического» диалога, который демонстрирует разлад коммуникации. Герои пьес не вслушиваются в чужие реплики, каждый думает и говорит о том, что волнует только его са-

мого. В «Трех сестрах»: «Тузенбах. <...> жизнь на земле будет прекрасной <...>, нужно готовиться к ней, нужно работать... // Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов! <...> У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов... (Потирает руки.) Эх! Ну, да что! // Тузенбах. Да, нужно работать. <...>» [8, с. 132]. В «Царе Голоде»: «Разговор зрителей. И этого несчастного судят! Душа моя кипит негодованием и презрением к человечеству... // Оставь, разве тебе не все равно. // Но пойми же! // Ты волосы завиваешь, или они выются от природы? // Слегка» [1, т. 3, с. 261]. Оба автора и ранее прибегали к использованию данного приема в своей драматургии (напр., Чехов – «Дядя Ваня», Андреев – «Жизнь Человека»). У Чехова это один из приемов создания «подводного течения», демонстрирующего внутреннее развитие психологического сюжета. У Андреева нет «подводного течения», герои легко переключаются на другой разговор, с этически важных вопросов на бытовые приземленные темы. Это создает трагикомический эффект, вскрывающий ужасное безразличие и невежество героев. В «Жизни Человека» и «Царе Голоде» этот прием используется только в диалогах обезличенных героев (родственники, зрители). В пьесах Чехова этот прием является одним из структурообразующих элементов построения диалогов, частотность использования значительно выше, чем в пьесах Андреева. В «Царе Голоде» (и в «Жизни Человека») это скорее единичные случаи использования приема для нравственной характеристики «группы лиц».

Мы обнаруживаем в пьесах «Три сестры» и «Царь Голод» общие черты, несмотря на существенные отличия в поэтике, тематике и предмете изображения. Объединяет пьесы особый характер драматургического действия, который предполагает вынесение «внешнего действия» за сцену. Схожи и формы существования «внешних событий» (речь героев-очевидцев, звуковые и обстановочные ремарки). Образы пожара и звуков набата также объединяют два текста.

Приемы, которые используют оба автора, имеют функциональные различия. Так, в пьесах кольцевая композиция по-разному коррелирует с идеей цикличности. У Чехова композиция соотносится с циклическим хронотопом провинциального мещанского городка, образуя еще один цикл. В пьесе Андреева в композиции воплощена авторская концепция общественного развития.

И в «Трех сестрах», и в «Царе Голоде» присутствует пародия на романтическую традицию. В том и другом случае пародия предполагает полемику с предшествующей литературной традицией, но у Андреева мы наблюдаем еще и акцент на социальной проблематике. Чехов открыл и активно использовал прием построения диалога с коммуникативной лакунарностью, который подчеркивает разъединение людей и формирует линию психологического сюжета. В пьесах Андреева этот прием имеет трагикомическую окраску и выполняет функцию этической оценки групповых персонажей.

Поставив перед собой задачу широкого философского обобщения, Андреев продолжает реформирование драмы, начатое им в «Жизни Человека». При этом он учитывает открытия психологической драмы Чехова. Проведенный сравнительный анализ показывает, как в пьесе «Царь Голод» отразилось влияние «Трех сестер» и, шире, драматургии Чехова: от конкретных образов до организации драматургического действия.

Список литературы

1. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990–1996.
2. *А. Тим-ъ* (Тимофеев А.) Под кнутом современности // Руль. М., 1908. 9 марта, № 51. С. 2.
3. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений [в 7 т.]. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
4. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции) / вступ. статья, публ. и комм. В.И. Беззубова // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378–393.
5. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1987. 180 с.
6. *Таланкин В.* «Царь Голод» Л. Андреева // Тульская молва. 1908. 22 марта, № 144. С. 2.
7. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М.: Издательство МГУ, 1986. 260 с.
8. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. 527 с.

References

1. Andreev, L.N. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1990–1996. (In Russ.)
2. A. Tim-” (Timofeev, A.) “Pod knutom sovremennosti” [“Under the Whip of Modernity”]. *Rul'*. Moscow, 9 marta, no. 51, 1908, p. 2. (In Russ.)
3. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] [in 7 vols]. Vol. 3. *Teoriya romana* [Novel Theory] (1930–1961). Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, 880 p. (In Russ.)
4. “Neizdannye pis'ma Leonida Andreeva: (K tvorcheskoi istorii p'es perioda pervoi russkoi revolyutsii)” [“Unpublished Letters of Leonid Andreev: (To the Creative History of Plays from the Period of the First Russian Revolution”], preface, publ. and comm. V.I. Bezzubov. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, issue 119, 1962, pp. 378–393. (In Russ.)
5. Sukhikh, I.N. *Problemy poetiki A.P. Chekhova* [Problems of A.P. Chekhov's Poetics]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1987, 180 p. (In Russ.)
6. Talankin, V. “‘Tsar' Golod' L. Andreeva” [“L. Andreyev's ‘Tsar Hunger’”]. *Tul'skaya molva*, 22 march, no. 144, 1908, p. 2. (In Russ.)
7. Khalizev, V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Kind of Literature]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1986, 260 p. (In Russ.)
8. Chekhov, A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters]: in 30 vols. *Sochineniya* [Writings]: in 18 vols. Vol. 13. *Plays. 1895–1904*. Moscow, Nauka Publ., 1978, 527 p. (In Russ.)