

Филиппов Евгений Николаевич

Университет св. Кирилла и Мефодия,
Словацкая Республика, 91701, Трнава, пл. Й. Герду, 2
quibble88@mail.ru

Модель мира сквозь призму жанра в драме «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева и принципы средневековой мистерии

Для цитирования: Филиппов Е. Н. Модель мира сквозь призму жанра в драме «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева и принципы средневековой мистерии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (2): 251–267. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.204>

В статье рассматривается специфика жанра драмы «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева. Исследование показывает, как автор трансформирует средневековый жанр мистерии для реализации философских и эстетических идей. Основной метод исследования — сравнительно-исторический. «Жизнь Человека» рассматривается в историко-литературном аспекте, включающем сопоставление с близкими в жанровом отношении художественными явлениями (средневековыми мистериями и мистериями эпохи романтизма). В статье представлены результаты системного анализа содержательных и структурных параметров жанра: тип содержания, пространственно-временная организация, жанровые мотивировки, ассоциативный фон, композиция, главные герои, конфликт. Полученные результаты позволяют сделать вывод о том, что в драме «Жизнь Человека» сохраняются основополагающие элементы жанра средневековой мистерии: обрамление действия речью глашатая, отсутствие внешнего драматического действия, simultaneity, условность сценического времени и пространства, эпичность времени и пространства, сочетание мистического и реалистического, мифологичность. Мистиерию и «Жизнь Человека» объединяет также тенденция к циклизации, так как драма задумывалась как часть цикла. Андреев не пытается воссоздать средневековый жанр, он конструирует новую экспериментальную синтетическую форму, используя элементы античной трагедии (пролог, хор), переосмысляя схематичность и простоту народного театра, учитывая современные тенденции в мировой драматургии. При этом жанровой доминантой является мистерия. Тип конфликта в средневековой мистерии выражался в борьбе Бога и дьявола, добра и зла, судьба человека при этом была предопределена. В эпоху романтизма акцент смещается на индивидуальность героя, столкнувшегося с ирреальным миром. В «Жизни Человека» конфликт перенесен в сознание героя, но его индивидуальность стерта, тем самым конфликт в сознании человека как представителя рода приобретает онтологический характер. Исследование дает возможность проследить за особенностями реализации философско-эстетической концепции автора в контексте жанра.

Ключевые слова: Леонид Андреев, «Жизнь Человека», мистерия, жанр, хронотоп.

В разные исторические периоды развития литературы одни жанры становятся более актуальными, другие уходят на периферию [Тынянов 1977; Шкловский 1929], возникают новые жанры. Жанровая форма обладает динамикой: «жанр никогда не

повторяется: оживая или актуализируясь, жанровый канон каждый раз воплощается в исторически своеобразной типологической разновидности, со-формной новому социальному и культурному контексту» [Лейдерман 2010: 86].

Жанр мистерии возник в Средние века в Западной Европе и на протяжении нескольких веков находился в авангарде литературного процесса и театральной жизни Европы. В эпоху Возрождения, «когда вера в абсолютную власть Бога пошатнулась, потому что человек понял, что он не только раб Божий, а венец творения, что он сам созидатель, творец» [Лейдерман 2010: 528], мистерию стали вытеснять с центральных позиций жанровой системы другие жанры с другими героями на сцене. Мистерия переставала быть таким массовым и масштабным явлением. В эпоху барокко и классицизма мистерия продолжала существовать, несмотря на то что все дальше уходила от своих средневековых жанровых корней.

Всплеск интереса к мистереии наблюдался в XIX в. Романтики начали активно обращаться к этому жанру: Дж. Г. Байрон в «Каине», В. К. Кюхельбекер в «Ижорском», А. С. Хомяков в «Ермаке», А. В. Тимофеев в «Последнем дне», «Жизни и смерти», Н. В. Кукольник в «Торквато Тассо», «Джулио Мости» и др. В мистерию проникает философия индивидуализма, появляется традиционный для романтизма неудовлетворенный, разочарованный жизнью герой-бунтарь, пытающийся постичь истину. Пришедший на смену реализм, ввиду своих эстетических установок изображения отношений между человеком и действительностью, не оставлял места для иррационального и мистического и вновь оттеснил жанр мистерии на задворки литературного процесса.

В конце XIX — начале XX в. происходит настоящий «мистериальный взрыв». На фоне глобальной перестройки принципов художественного творчества жанр мистерии становится востребованной формой передачи трагического мироощущения кризисной эпохи. В этом жанре работали такие художники слова, как Л. Н. Андреев, А. Белый, Ф. К. Сологуб, А. А. Блок, В. И. Иванов, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, Д. С. Мережковский, Г. И. Чулков, А. М. Ремизов, В. В. Маяковский и др. «В XX веке предпринимались опыты... канонизации мистериальной драматургии (концепция символизма)» [Хализев 2004: 350]. Возникали синтетические жанры, например роман-мистерия [Барковская 1996: 196–278]. К жанру мистерии обращались и в музыкальном искусстве: торжественная сценическая мистерия «Парсифаль» Р. Вагнера, музыкальная мистерия «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси, грандиозная по замыслу, но не завершенная «Мистерия» А. Н. Скрябина.

Данная статья посвящена анализу жанра драмы «Жизнь Человека» (1907) Л. Н. Андреева. Актуальность изучения наследия автора подтверждается активным обращением литературоведов как в России, так и за рубежом к его творчеству. Также в настоящее время идет грандиозная работа по созданию первого академического полного собрания сочинений писателя в 23 томах усилиями ученых Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Лидсского университета (Великобритания).

В поиске новых форм драматургии для воплощения художественных и философских идей Андреев обращается к жанровой модели средневековой мистерии, трансформируя ее элементы в соответствии со своими задачами. Помимо этого, в драме встречаются элементы античной трагедии, среди которых обращает на себя особое внимание введение хора (Некто в сером, Старухи, Соседи, Друзья и Враги

Человека, Старушка (прислуга), Пьяницы) и пролога (пролог позднее стал важным структурным элементом средневековой мистерии). В воспоминаниях А. Н. Андреева [Андреев 2000: 82–83] подробно излагается авторская концепция введения хорового начала. На близость «Жизни Человека» к античной трагедии указывали и современные критики [Кугель 1907: 160; Смоленский 1907: 5] после спектакля В. Э. Мейерхольда.

Идея создания «Жизни Человека» появилась у Андреева в Мюнхене «под влиянием старых мастеров» [Андреева-Рыжкова 1990: 277]. Вспоминая слова Андреева, Белый говорил, что идея новой драмы зародилась перед картиной А. Дюрера [Белый 1908: 4]. В переписке с В. И. Немировичем-Данченко Андреев называл своими вдохновителями Ф. Гойю и «Петрушку»: «Вы знаете Гойю? И помните, конечно, “Петрушку”? Вот мои вдохновители» (цит. по: [Беззубов 1962: 390]).

После прочтения драмы М. Горький в письме Андрееву напишет: «Ты, мне кажется, взял форму древней мистерии, но выбросил из мистерии героев, и это вышло дьявольски интересно, оригинально» [Горький 1965: 278]. Но из контекста непонятно, что имеет в виду Горький, когда говорит о «древней мистерии»: религиозное таинство, античную трагедию или средневековую мистирию. Многие критики того времени использовали слово «мистерия» как синоним античной трагедии (например, А. А. Измайлов [Смоленский 1907: 5] и др.). Активное обращение к мистерии на рубеже веков и различная трактовка этого понятия эстетикой модернизма, по мнению В. В. Полонского, привели к тому, что «понятие мистерии со всеми пульсирующими и универсально широкими вариантами своих значений зачастую замещало собой в России систематику конкретных жанров» [Полонский 2011: 274].

В этом же письме Горький замечает еще одну особенность андреевской драмы: «Местами, как, например, в описании друзей и врагов человека, ты вводишь простоту и злую наивность лубка — это тоже твое и это — тоже хорошо» [Горький 1965: 278]. О «лубочности» «Жизни Человека» говорили Измайлов, Ф. Д. Батюшков, А. А. Ростиславов, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Л. А. Иезуитова и др. «Среди источников этой драмы — лубок книжный... изобразительный... музыкальный... театральный...» [Иезуитова 2010: 338]. Иезуитова считает, что в этой драме «автор дерзостно выражает собственную художественную концепцию (или философию бытия) языком лубка» [Иезуитова 2010: 338–339]. Она связывает традиции лубка не только с «Жизнью Человека», но и с другими произведениями Андреева, в том числе и прозаическими.

Мы не обнаружили упоминаний Андреева о том, что средневековая мистерия послужила ему источником для вдохновения при создании «Жизни Человека». Поэтому мы не можем утверждать, что он намеренно использовал каноны этого жанра. Но при этом в драме на разных уровнях текста проявляются черты средневековой мистерии. Приведем высказывание самого Андреева об особенностях творческого процесса:

Я лично пишу свои вещи, как пишется. <...> Не от теории к образам, а от художественных образов к теории. Так у меня было и с «Жизнью Человека». Написал, а потом сказал себе: «Это — стилизованная драма». Моим идеалом является богатейшее разнообразие форм в естественной зависимости от разнообразия сюжетов. Сам сюжет должен облечься в свойственную ему форму (цит. по: [Эс. Пэ. 1907: 2]).

На наш взгляд, в экспериментальной драме «Жизнь Человека» Андреев осуществляет синтез разнообразных жанровых форм, среди которых средневековая мистерия является структурообразующей доминантой. Проблема жанровой модификации недостаточно освещена в научной литературе, и ее анализ, как правило, ограничивается указанием на связь драмы с античной трагедией и лубком (см. выше). В данном исследовании мы будем говорить о том, как философские и эстетические идеи Андреева реализуются в жанре средневековой мистерии или как жанр позволяет реализовать эти идеи.

Жанр мистерии тяготеет к циклизации. По мнению А. Д. Михайлова, циклизация — это одна из тенденций литературы Средневековья. В основе объединения, говорит Михайлов, «лежит обычно жанровый принцип» [Михайлов 1995: 9]. Тенденция к циклизации мистерии во многом связана с ее тематическими источниками, относительно которых она «делится на три цикла: ветхозаветный... новозаветный... апостольский...» [Колязин 2002: 49]. Каждый эпизод (представление) мистерии был частью библейского цикла.

«Жизнь Человека» должна была стать частью драматического цикла (планировалось, что в него войдут «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек»). Цикл Андреевым не был закончен, написаны были только драмы «Жизнь Человека» и «Царь Голод». Но обратим внимание на авторское определение жанра «Царя Голода» — «представление в пяти картинах с прологом» (точно такое же, как в «Жизни Человека»). Здесь еще раз подчеркнем мысль Михайлова о том, что «процессы циклизации протекали обычно в строго ограниченных жанровых рамках и опирались — в данном отношении — на четкое ощущение жанрового единства включаемых в цикл произведений» [Михайлов 1995: 12]. Специфика циклизации средневековой литературы, о которой говорит Михайлов, относится и к жанру мистерии. Мистерия как «онтологический жанр», «осваивающий бытийные универсалии» [Хализев 2004: 337], становится для Андреева-драматурга тем жанром, который решает художественно-философские задачи обобщения предшествующего опыта («настало время широких обобщений» (цит. по: [Эс. Пэ. 1907: 2])). И тенденции к циклизации, сохранившиеся в жанровом каноне от средневековых мистерий, открывают Андрееву пространство возможностей для предельно максимальных обобщений (речь о задуманном цикле), для создания универсальной модели мира посредством художественного творчества. В циклах «герои пребывают в окружении хаоса, испытывают удары рока, ввергаются в исторические катаклизмы. И форма цикла становится конструктивным воплощением сопротивления человека хаосу, преодоления им духовной и душевной энтропии» [Лейдерман 2010: 523–524].

Как уже говорилось ранее, Андреев определяет жанр «Жизни Человека» как «представление в пяти картинах с прологом». Театральное представление само по себе предполагает условность, таким образом уже на этом уровне проявляется установка на дополнительную степень условности («представление в представлении»). Сам автор так комментировал свой замысел в письме К. С. Станиславскому: «...здесь не жизнь, а только отражение жизни, рассказ о жизни, представление, как живут. <...> Так как все это — только отражение, только далекое и призрачное эхо, то драмы в “Жизни Человека” нет» (цит. по: [Беззубов 1962: 383]). Отсутствие драмы (внешнего драматического действия [Хализев 1986: 128–129]) в традиционном

ее понимании выражается и в использовании картин вместо действий. Это отсылает нас к условности изобразительного искусства — «нарисованное представление» (цит. по: [Беззубов 1962: 383]), «сценическая иллюстрация» [Бузас 2005: 103]. «И горе и радость, — говорит Андреев, — должны быть только представлены, и зритель должен почувствовать их не больше, чем если бы он увидел их на картине» (цит. по: [Беззубов 1962: 383]).

Говоря о связи театра и живописи, Ю. М. Лотман отмечал следующее:

Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычлняя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в разной мере охватывающие области как театра, так и живописи [Лотман 1993: 313].

Ученый говорит о том, что театр находится между «потоком жизни» и «остановленными моментами», которые запечатлевает изобразительное искусство. В театре «вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому» [Лотман 1993: 313]. Развернутыми обстановочными ремарками Андреев, подобно живописцу, создает впечатление сменяющихся друг друга картин.

В прологе к публице обращается Некто в сером как классический для средневековой мистерии глашатай. Эта жанровая мотивировка «активизирует в сознании читателя “память жанра”» [Лейдерман 2010: 139]. Действие мистерий в Средние века, как правило, «обрамлялось вступлением и заключением глашатая» [Колязин 2002: 62]. «Жизнь Человека» также начинается («Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха»¹) и заканчивается («Тише! Человек умер!» (Жизнь. С.248)) его словами. Это является еще одной «матрешкой условности» — театр в театре (приглашение на представление). Иллюзия реального мира разрушается с помощью вовлечения зрителей в процесс игры (представления) глашатаем.

«Представление в представлении», «картины, изображающие представление», глашатай в представлении, призывающий «смотреть и слушать» представление, — все это способствует возникновению телескопического эффекта рекурсии условности. В том же письме Станиславскому Андреев пишет: «Ни на одну минуту зритель не должен забывать, что он стоит перед картиною — что он находится в театре и перед ним актеры» (цит. по: [Беззубов 1962: 382]).

В Средние века «в начале мистерии выступал автор или руководитель постановки и читал пролог, в котором рассказывалась история, послужившая сюжетом данной мистерии» [Бояджиев 1956: 71]. Вся фабула «Жизни Человека» («все ступени человеческой жизни» (Жизнь. С.201)) раскрывается в прологе Неким в сером. Интрига внешнего действия в драме снимается. Здесь мы опять обнаруживаем сходство «Жизни Человека» со средневековой мистерией, где действие «играло второстепенную роль», поскольку было определено текстом Библии.

¹ Андреев Л. Н. *Жизнь Человека*. Цит. по: [Андреев 1990]. С. 201. (Далее — *Жизнь*.)

Вынесение описания развития событий пяти картин в пролог приводит нас к еще одной особенности жанра мистерии, а именно к симультанности сценического воплощения. Симультанная сцена — сцена, в которой все места действия драмы объединены и находятся друг возле друга (Х. Кнудсен). «Если античный театр... стягивал все нити зрелища к центру, туда, где находилась сцена с актерами, то средневековый театр основывается на противоположном принципе децентрализации позиции зрителя» [Колязин 2002: 83]. Симультанность в «Жизни Человека» проявляется не в организации сценического пространства, а как внутритекстовая реалья. Этот художественный прием дает возможность более широко взглянуть на жизнь Человека, сделать обобщенные философские выводы, воспринимая отдельные «ступени человеческой жизни» в контексте всего жизненного пути. «Действие каждой сцены мистерии замкнуто на себя и в то же время связано с целым... каждая сцена мыслится как развитие предыдущей и как дополнение к ней» [Колязин 2002: 82].

Учитывая визуальный код условности картины (как элемента членения текста драмы), можно провести аналогию с определенными видами изобразительного искусства, где также встречается симультанность.

Внутри той или иной фрески (или некоторых типов икон, лубочных рисунков и народных картинок) могут изображаться отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности. Эпизоды могут быть отграничены рамками, но иногда эта последняя отсутствует. В таком случае... обязательной становится заданность отношений (синтагматика) эпизодов: порядок чтения эпизодов [Лотман 1988: 254].

Мы можем наблюдать это и в «Жизни Человека»: несмотря на «обобщенный» взгляд на всю жизнь Человека, мы имеем четко заданный порядок прочтения картин (от «темного начала» до «темного конца»), продиктованный несколько раз в прологе Неким в сером (буквально и фигурально). Интересным в контексте рассматриваемых картин является замечание Лотмана о близости предметов изобразительного искусства и повествования: «Резкое сближение структуры этого типа с общезыковым повествованием заставляет воспринимать изобразительный текст этого типа как рассказ в картинках» [Лотман 1988: 254].

Сценическое время и пространство в средневековой мистерии имело условный характер, «века в одно мгновение сменяли друг друга, а страны располагались одна от другой на расстоянии двух шагов» [Бояджиев 1956: 80]. В драме Андреева между картинами проходят десятилетия, а жизнь Человека представляет собой частный случай вечно повторяющихся судеб, универсальную модель. Пространство дома Человека расширяется пространством города и кабака, и все это вписано во всеобъемлющий образ Вселенной, который всегда незримо присутствует рядом, обступает дом, заглядывает в окна и в итоге поглощает все. Эпический масштаб времени и пространства мистерии выполняет миромоделирующую функцию.

Темпоральная категория «жизненного пути» Человека релевантна пространственной оппозиции верх/низ, включающей в себя направленность («он непременно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу к верху, от верху к низу» (Жизнь. С. 201)). Вертикальная ось построения художественного пространства является доминирующей в искусстве Средних веков, это обусловлено теоцентрической моделью мира. Для мистериального хронотопа характерно «трехчастное

пространство (ад — земля — рай)» [Барковская 2002: 83], это прослеживается и в устройстве сцены мистерии в Средние века. Но здесь мы видим отличия андреевской мистерии от средневековой. В средневековой мистерии перемещение по вертикальной оси соотносилось с религиозно-нравственными ценностями, верхняя точка соответствовала раю, нижняя — аду. В «Жизни Человека» нет прямой корреляции между перемещением «по ступеням человеческой жизни» и нравственными ценностями. Мы встречаемся не с вертикальной прямой, а скорее с параболой, наивысшая точка которой — картина третья «Бал у Человека», которую точно нельзя назвать идеалом космической гармонии. Хотя в обоих вариантах пятой картины есть аллюзии к пространству ада.

Мы говорим о параболе, потому что «движение вверх и вниз» происходит по разным линиям. Поясним, что мы имеем в виду. Если бы, например, Данте, герою «Божественной комедии», по какой-то причине пришлось вернуться вниз, то он пошел бы той же дорогой. То есть в «Жизни Человека» движение совершается как по оси x , так и по оси y . Ветви параболы уходят в отрицательные значения по оси ординат в небытие (до рождения: «Он таинственно нарушит затворы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни» (Жизнь. С. 201), после смерти: «Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно» (Жизнь. С. 202)). Небытие до рождения и небытие после смерти является гомогенным вневременным пространством (или не-пространством). В прологе единство небытия также подчеркивается повтором в зеркальных эпизодах рождения и смерти Человека («в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем» (Жизнь. С. 201)).

В словах Некогого в сером встречается маркер циклического хронотопа: «Он покорно совершит круг железного предначертания» (Жизнь. С. 202). А в первом варианте пятой картины «Смерть Человека» идея цикличности в реплике одного из персонажей приобретает оценочную характеристику: «Когда из прямой линии выходит замкнутый круг, то это — абсурд» (Жизнь. С. 245), — т. е. все движение «жизненного пути» (а в пятой картине есть отсылки ко всем предыдущим картинам — «беглый взгляд» на прожитую жизнь), зародившегося из небытия, приводит к тому же небытию. З. А. Чубракова говорит об «онтологическом абсурде» в драматургии Андреева. «В творчестве Л. Андреева абсурд — жизневосприятие, смысловой и структурный принцип его философско-эстетической системы» [Чубракова 2009: 49].

Можно представить «жизненный путь» Человека и в виде круга (окружности), расположенного в вертикальной плоскости, так как в тексте присутствуют характеристики верха и низа «ступеней жизни». В таком круге началом и концом (или нижней точкой по вертикальной оси) будет небытие, а цикличность будет выражаться в применимости данной модели к любому человеку. Подобная схематизация работает на обобщение, которого пытался добиться Андреев, создавая художественную универсальную модель жизни человека.

Композиция представления являет собой четкую структуру из пяти картин, изображающих жизнь Человека. В композиции можно выделить три основные зеркальные пары картин: первая, вторая («восхождение») и четвертая, пятая («нисхождение»); первая (рождение) и пятая (смерть); вторая (любовь, счастье) и четвертая (несчастье). Первая пара основана на противопоставлении направления движения

(«восхождение» / «нисхождение») «жизненного пути» Человека. Это противопоставление придает особую остроту восприятия третьей картины «Бал у Человека» как апогея человеческой жизни. Мотив «восхождения» / «нисхождения», градацию «устремленности вверх» / «падения» мы можем проследить на уровне авторских ремарок. Картина первая «Рождение Человека и муки Матери» начинает «движение вверх»: «очертания большой высокой комнаты» (Жизнь. С. 203), «она (комната) высокая... два высоких восьмистекольных окна... стулья с высокими прямыми спинками» (Жизнь. С. 207). Во второй картине «Любовь и бедность» при описании комнаты появляется наречие «очень» («Большая, очень высокая... комната. ...два высоких восьмистекольных окна» (Жизнь. С. 212)). Картина третья «Бал у Человека» — максимальная устремленность вверх:

Это очень высокая, большая, правильно четырехугольная комната с совершенно гладкими белыми стенами, таким же потолком и светлым полом. <...> Очень высокие (ряд окон), почти до потолка... огромного высокого зала. <...> Очень светло к потолку; внизу света значительно меньше (Жизнь. С. 224).

Все это создает впечатление готического собора, с его ориентированием на движение вверх (к небу, к Богу). При этом вся картина пронизана дисгармонией. Непропорциональность частей дома, плавный бесшумный танец в «противоположность крикливым звукам музыки» (Жизнь. С. 224), вообще все аудиальное оформление картины: «топот шагов, музыка, восклицание гостей создают очень нестройный, резко дисгармоничный шум» (Жизнь. С. 228). Эта крайняя степень напряженного движения вверх позволяет создать максимально выразительный, контрастирующий с дисгармонией происходящего эффект.

В четвертой и пятой картинах можно наблюдать уже нисходящую градацию («нисхождение»). Картина четвертая «Несчастье Человека»:

Гладкие темные стены, такой же пол и потолок. В задней стене два высоких восьмистекольных незанавешенных окна и низенькая дверь между ними; такие же два окна в правой стене. ...огромные темные окна поглощают свет. В левой стене одна только низенькая дверь вовнутрь дома; у этой же стены стоит широкий диван, обитый черной клеенкой (Жизнь. С. 232).

Темные стены, пол и потолок визуально уменьшают пространство (ср. с картиной третьей: белые стены и потолок, светлый пол, больше света к потолку, внизу меньше света. Пространство визуально расширяется и устремляется ввысь). Окна по-прежнему высокие и даже огромные, но они поглощают свет. Дважды повторенная «низенькая дверь» и широкий черный диван словно придавливают пространство к полу. «Маленькие двери» встречаются и в третьей картине, но там их главная функция — создание дисгармонии на контрасте с «большими окнами». Отчасти эта функция сохраняется и в этой картине.

В картине пятой «Смерть Человека» пространственные характеристики авторских ремарок достигают самого «низа»: «Широкая длинная комната с очень низким потолком, без одного окна в стенах. Вход откуда-то сверху, по ступеням» (Жизнь. С. 242). Пространство начинает давить за счет визуальных «архитектурных» приемов, отсутствия окон, образа подвала (подземелья, ада). И снова возникает аллегория «ступеней», перекочевавшая из реплик Некогого в сером в прологе в автор-

скую ремарку. Заметим, что Человек находится уже внизу, уже спустился по ним. В другом варианте пятой картины мы встречаем концептуально схожую ситуацию:

Высокая мрачная комната... Стены покосились и грозят падением... подались внутрь и покривились два высоких окна... В задней стене коленчатая лестница, ведущая наверх, в те комнаты, где происходил когда-то бал; внизу видны кривые погнувшиеся ступени, дальше они теряются в густой насупившейся мгле (Жизнь. С. 249–250).

Несмотря на то что комната и окна высокие, они искривлены и «грозят падением», то есть устремлены вниз. Образ «лестницы», «ступеней» и пространственное положение Человека по отношению к ним здесь также есть, хоть и в несколько измененной форме.

Как мы могли увидеть, ряд пространственных характеристик в авторских ремарках изоморфен по отношению к жизненному пути Человека, а именно мотиву «восхождения» / «нисхождения», который зеркально отражен в композиции представления.

Вторая пара зеркальных картин — это первая и пятая картины. Их симметричное расположение направлено на создание части модели Универсума. Отражение стадий человеческой жизни, находящихся на границе бытия и небытия, обуславливает решение концептуальной задачи по формированию модели мира (или Универсума).

Третья пара — вторая и четвертая картины. Их соотношение основано на контрасте, амбивалентности бытия. Жизнь показана в диаметрально противоположных ипостасях: от любви, счастья, от воспарения духа, молодости, полноты жизни:

У Человека красивая, гордая голова с блестящими глазами, высоким лбом и черными бровями, расходящимися от переносья, как два смелых крыла. Волнистые черные волосы свободно откинута назад; низкий, белый, мягкий воротник открывает стройную шею и часть груди. В движениях своих Человек легок и быстр, как молодое животное, но позы он принимает свойственные только человеку: деятельно-свободные и гордые (Жизнь. С. 216), —

до отчаяния, несчастья, страдания, старости: «Оба они (Человек и его Жена) очень состарились и совершенно седые. ...ходит он (Человек), слегка сгорбившись, но голову держит прямо и смотрит из-под седых бровей» (Жизнь. С. 234).

Онтологическая диспозиция главных действующих лиц (Человека и Некого в сером) дана в прологе. Прежде чем говорить о диспозиции, остановимся несколько подробнее на сущностных характеристиках образов главных героев. Образ Человека предельно обобщен, у него нет имени (как и у других персонажей), он схематичный представитель человеческого рода («родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей» (Жизнь. С. 201)). В этом образе можно уследить ряд индивидуальных и социальных (в драме прослеживается определенный уровень социальной проблематики) черт. Присутствуют и приметы исторического времени: электрический свет, автомобили и т. д. В этом Андреев не противоречит жанровому канону средневековой мистерии, где причудливым образом сочетались «религиозная мистика и житейский реализм» [Бояджиев 1956: 56]. На космологическом фоне главного конфликта все это теряется, четкие линии стираются, оставляя обобщенные отвле-

ченно-философские образы, модель (схему) мира и личную трагедию в сознании каждого Человека перед лицом Некогого в сером.

Андреев так характеризовал Некогого в сером: «Некто в сером» — не символ. Это реальное существо. В своей основе, конечно, мистическое, но изображающее в пьесе само себя: Рок, Судьба. Тут не символ Рока или Судьбы, а сам Рок, сама Судьба, представленные в образе «Некогого в сером»» (цит. по: [Эс. Пэ. 1907: 2]). На наш взгляд, Некто в сером — это не только образ Рока, Судьбы, а значительно более широкий образ. Из обращения Человека к Нему: «А Ты, я не знаю, кто Ты — Бог, дьявол, рок или жизнь» (Жизнь. С. 240). Он — устройство мира, миропорядок.

О «реальности» Некогого в сером необходимо сказать отдельно. Обратимся к авторской ремарке в прологе. Пространство, в котором появляется Некто в сером, — это не комната, а лишь «подобие комнаты» (сразу же идет речь об условности пространственного образа). Форма комнаты — правильный четырехугольник. «Правильность» формы ничего не нарушает: комната пустая, все серое (ничем не примечательное), и даже свет серый — космическая простота, логичность и упорядоченность. Серый цвет может быть здесь прочитан и в символистском ключе как «воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность» [Белый 1911: 115], как присутствие зла, черта, дьявола. В пользу этой трактовки может служить и описание Андреевым дьявола в задуманной драме «Бог, человек и дьявол» в разговоре с В. В. Вересаевым: «Дьявол — представитель покоя, тишины, порядка и закономерности» (цит. по: [Вересаев 1961: 413]). Взгляд на комнату (без двери и окон) изнутри и наличие света без видимого источника — очередная условность, но уже мистического характера. Некто в сером «отделяется» от серой стены (явно присутствует семантика разъединения части и целого), Он в серой одежде, лицо Его «точно высечено из серого камня» («каменное лицо» упоминается далее во всех картинах), «губы Его твердо сжаты» (лексема *твердо* вызывает ассоциации с камнем), говорит Он «каменным» голосом («твердым, холодным, лишенным волнения и страсти») — Он и есть эта комната. В условном пространстве бытия происходит его (Универсума) условная персонификация и антропоморфизация. Как утверждает Г. Д. Гачев, для того чтобы представление «могло состояться, не только человек должен быть виден в своих пределах, но и сверхличная сила должна быть упруга, определена, конечна — иначе никакого взаимодействия не получится» [Гачев 2008: 245]. Некто в сером — воплощение Универсума, миропорядка. Он не символ Универсума, Он и есть Универсум — это художественная реализация того, как нам кажется, о чем говорил Андреев (см. выше).

Здесь стоит оговориться: в модели мира, выстроенной Андреевым, мироздание (Универсум, Некто в сером) может пониматься и как Хаос. На это указывают символистская цветосемантика (см. выше), образ хорового персонажа Старух, в которых просматриваются параллели с греческими Мойрами или римскими Парками — «частью разрушительной энергии Хаоса» [Лейдерман 2010: 505] — и т. д. Но мироздание становится Хаосом по отношению к человеческой жизни исключительно в сознании героя, в представлении Человека о том, как устроен мир или как он должен быть устроен. Поэтому мы говорим о Некоем в сером как об Универсуме, имея в виду не гармонию, а мироустройство, которое существует и действует безотносительно Человека, и о Хаосе жизни в сознании Человека.

Благодаря тому, что мистерия в Средние века зарождалась в рамках религиозного действия, как когда-то греческая трагедия из сатурналий, генетическая память о которых сохраняется во многих жанрах, она обладает высокой степенью мифологичности.

Мифологичность означает, что в непосредственно изображенной «виртуальной реальности» («здесь и теперь») художник запечатлевает то, что считает вечными смыслами бытия. <...> В художественном произведении, как и в мифе, всегда действует установка на перевод «сиюминутного» в план всеобщий [Лейдерман 2010: 88].

Одной из особенностей мифа является его способность к моделированию реальности. Об этом писал Е. М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа»: «Моделирование оказывается специфической функцией мифа» [Мелетинский 2000: 171]. Позже на это также указывал Н. Л. Лейдерман в «Теории жанра»: «Мифологическое сознание стремится запечатлеть целокупность мироздания в виде модели» [Лейдерман 2010: 63]. Философско-эстетическая установка Андреева на «широкое обобщение» (уже на уровне названия «Жизнь Человека» возникающие ассоциации с концептуальными категориями предполагают обобщения), схематизацию (Овсяннико-Куликовский говорил о том, что схематизм художественных образов Человека и Некогого в сером приближает драму к мифу [Овсяннико-Куликовский 1912: 192–210]) и моделирование при обращении к жанру мистерии естественным образом придавала драме мифотворческий характер. Автор словно стремится создать через искусство миф, но не как стилизованный жанр, а как модель Вселенной. Некто в сером — это мифологический макрообраз Универсума, а не метонимический по отношению к Универсуму образ. Здесь мистерия Андреева и вовсе приближается к древнейшим формам мифа, где «часть не только представляет целое, но и прямо-таки есть это целое» [Кассирер 2002: 80].

«Мифологический космос антропоцентричен. В нем человек предстает в окружении мироздания. В мифе мироздание дано в отношении к человеку как существу, находящемуся в зависимости от таинственных сил, поддерживающих вселенский порядок» [Лейдерман 2010: 66]. Пространство, в котором протекает жизнь Человека, — как кукольный домик с марионетками внутри (на этот образ наталкивает появляющийся в картине четвертой «игрушечный паяц»), окруженный мраком небытия человеческой жизни и управляемый законами Некогого в сером. Постоянная ночь небытия за пространством дома («в них (окна) смотрит ночь» (Жизнь. С. 212), «очень высокие... они (окна) густо чернеют темнотою ночи: ни одного блика, ни одного светлого пятнышка не видно в пустых междурамных провалах» (Жизнь. С. 224)) в картине четвертой, где Человек «движется вниз по ступеням жизни», начинает уже заглядывать в комнату («в окна смотрит ночь, и когда распахивается дверь, та же глубокая чернота ночи быстро взглядывает в комнату» (Жизнь. С. 232)) и «поглощать» «жизненный свет» Человека («в комнатах Человека, огромные темные окна поглощают свет» (Жизнь. С. 232)). Мотив поглощения света в пространстве связан, конечно, с образом свечи (и ее угасания) как жизни Человека. Свет и тьма в драме сообразны жизни и смерти. Борьба двух сущностей — жизни и смерти — отражается в противостоянии «оживших» света и тьмы (они приобретают черты живых существ: свет «умирающий», сумрак «ползет»). И в картине пятой «Смерть Человека» мрак небытия «давит»:

Точно под упорным давлением мрака, черной безграничностью объявшего дом Человека, подались внутрь и покривились два высоких окна; если окна не выдержат и провалятся, то мрак вольется в комнату и погасит слабый, умирающий свет, которым озаряется она (Жизнь. С. 250).

Мрак «ползет по ступенькам» и «победоносною волною заливают» все вокруг в момент смерти:

В то же мгновение, ярко вспыхнув, гаснет свеча, и сильный сумрак поглощает все предметы. Точно со ступенек ползет сумрак и постепенно заволакивает все... Сумрак густеет... Наступает полная тьма. Еще светлеет лицо мертвеца, но вот гаснет и оно. Черный, непроглядный мрак (Жизнь. С. 248).

Рождению Человека сопутствует появление света в «глубокой тьме», в этот момент в руках Некогого в сером появляется горящая свеча, и нам становится видно Его («желтое пламя свечи озаряет его крутой подбородок, твердо сжатые губы и крупные костистые щеки» (Жизнь. С. 207). Заметим, что в прологе свет исходил из «невидимого источника»). Человек здесь не только антагонист Некогого в сером, но и главное условие различения Его во тьме. После смерти Человека наступает «черный, непроглядный мрак» и мы больше не видим Некогого в сером. Мы имеем три пары сквозных образов, коррелирующих между собой: «жизнь и смерть», «свет и тьма», «Человек и Некто в сером».

Человек находится в полной власти судьбы («он покорно совершит круг железного предназначения» (Жизнь. С. 202)), не зная, что его ждет впереди, он идет по «ступеням жизни». Во второй картине Человек смело бросает вызов Некому в сером (жизни, судьбе...), в четвертой картине он «преклоняет колена» в надежде на справедливость вечности. Но если «мифологический образ космоса стал универсальной мерой гармонии, красоты, целесообразности, смысла жизни. В нем с древнейших пор материализовался идеал благоустроенного миропорядка, вселенского лада, успокоения и уверенности в душе человека» [Лейдерман 2010: 67], то в драме «Жизнь Человека» этот идеал и гармония рушатся. Некто в сером здесь абсолютно безразличен по отношению к Человеку (это манифестировалось уже в прологе: «...как — наемный чтец, с суровым безразличием читающий Книгу Судеб» (Жизнь. С. 201)). Он вне человеческой этики и понятия «справедливости» («Ты женщину обидел, негодяй! Ты мальчика убил!» (Жизнь. С. 240) — с точки зрения Человека, это высшая подлость Некогого в сером), вне рациональных категорий («У тебя каменный лоб, лишенный разума» (Жизнь. С. 219)). Некто в сером существует по своим неведомым человеку законам, Он непроницаем для Человека в пределах жизни, только перед рождением и после смерти Человек находится в «ночи небытия». Радости любви, вызов на бой, мольба о справедливости, проклятие — все это остается без какой-либо ответной реакции Некогого в сером, Он «безразличен», Он «бесформенно серый», «губы Его твердо сжаты», глаза не видны, «лицо каменное», Он безэмоционален. Некто в сером — бытие *an sich*.

Если использовать «концепцию объективного идеализма (идущую от Фихте, через Фр. Шлегеля к Шеллингу), согласно которой мир делится на Я и Не-Я, причем Не-Я — результат деятельности сознания того же Я» [Барковская 1996:

154], то причиной возникновения конфликта в «Жизни Человека» можно назвать несовпадение Не-Я Человека и объективного мира, вследствие экстраполяции представлений из мира Я на мир Не-Я, где Не-Я является результатом заблуждения Я, в то время как объективный миропорядок абсолютно индифферентен по отношению к Человеку (к его Я и Не-Я). Таким образом, конфликт происходит в сознании Человека. Хаос в драме возникает в сознании из-за несовпадения «человеческих» законов и законов Вселенной. Человек («ограниченный зрением», «ограниченный знанием», «в слепом неведении»), находясь во власти законов бытия («и Я... останусь верным спутником Человека во все дни его жизни, на всех путях его. Не видимый Человеком и близкими его, Я буду неизменно подле... Я буду с ним» (Жизнь. С. 202)), не в силах их увидеть и понять. Андреев вскрывает «онтологический абсурд»: жизнь Человека в масштабах Вселенной кажется абсурдной. Столкновение объективной реальности (Универсума) и Хаоса жизни в сознании вызывает ощущение тотального одиночества Человека в мире и космического масштаба отчуждения.

Человек абсолютно беспомощен перед Неким в сером. Это в сжатой форме показано в последней реплике Человека (варианте богоборческого мотива): «Где мой оруженосец? — Где мой меч? — Где мой щит? Я обезоружен! — Скорее ко мне! — Скорее! — Будь проклят!» (Жизнь. С. 258). Человек один перед лицом Некого в сером, ему нечем с Ним бороться, ему нечем защищаться, его призывы остаются без ответа. И только проклятием Человек побеждает Его: «...ибо до последнего дыхания не признал я Твоей власти» (Жизнь. С. 220), «и проклятием я побеждаю Тебя» (Жизнь. С. 240). Но победа Человека умирает вместе с ним, Некто в сером по-прежнему безразличен к этому.

Ассоциативный фон, который порождает неоднократно возникающий в драме мотив «рыцарства», отсылает читателя/зрителя в эпоху Средневековья. Может быть, не напрямую к жанру мистерии, хотя, как известно, в некоторых мистериях присутствовали рыцарские мотивы, но в ту эпоху, когда жанр мистерии был чрезвычайно актуален.

Тип конфликта в средневековой мистерии выражался в противостоянии метафизических сущностей (бога и дьявола, добра и зла), действия человека были predeterminedены религиозной концепцией. В эпоху романтизма столкновение происходит между человеком (личностью) и ирреальным миром, особо акцентируется индивидуальность героя (например, «Каин» Байрона, «Ижорский» Кюхельбекера) [Ибрагимов 2000]. В «Жизни Человека» индивидуальность героя стерта, диалог со «сверхъестественными силами» принципиально невозможен (Некто в сером — объективно существующий мир, а Человек в плену субъективного мира), конфликт, так же как и в средневековой мистерии, надиндивидуальный, но при этом сосредоточен в сознании Человека (подобного «другим людям, уже живущим на земле» (Жизнь. С. 201)).

Анализируя модернистскую мистериальную драму, Полонский отмечает, что европейские образцы, на которые опирались авторы мистерий, ориентированы «на принцип преодоления традиционных жанрово-родовых границ произведения» [Полонский 2011: 273]. Преодоление родовых границ в «Жизни Человека» выражается в «эпизации» драмы, в возросшей роли ремарок. С точки зрения Н. Я. Берковского, эта тенденция берет начало в драматургии Г. Ибсена, далее получает раз-

витие в драматургии Г. Гауптмана, А. П. Чехова, Горького и Андреева [Берковский 1969: 277–279]. Андреев искусно развивает эту тенденцию, придавая еще большее значение авторским ремаркам в драматургическом тексте. Это «не простые указания для режиссера театра, а часть пьесы: они хороши сами по себе, литературны, значительны для понимания целого» [Батюшков 1907: 80].

В жанровом отношении Андреев преодолевает как внутренние границы жанра мистерии, тем самым обогащая и развивая его, так и межжанровые границы, используя при создании драмы элементы разных жанровых систем: античной трагедии (введение пролога и хоровых персонажей), народного кукольного театра, лубка и мистерии. При этом Андреев безусловно учитывал открытия психологической драмы Чехова (Андреев считал себя продолжателем Чехова [Безубов 1962: 386–387]), драматургические эксперименты символистов и новейшие тенденции европейского театра. Жанр драмы «Жизнь Человека» имеет синтетический характер, но многообразии жанровых форм подчинено доминанте жанра средневековой мистерии.

При сохранении конститутивных элементов жанровой структуры средневековой мистерии Андреев, учитывая многовековую динамику жанра, сумел воплотить свои философские и эстетические идеи. Главное новаторство Андреева-драматурга — это перенесение конфликта в сознание Человека. Концептуализирующие особенности жанра мистерии позволили автору создать художественный образ модели мира, а космологичность и мифологичность жанра расширили трагедию Человека до вселенских масштабов, переведя конфликт драмы во вневременной план и придав ему онтологический характер. Данное исследование открывает перспективы в области сравнительного изучения различных реализаций жанра мистерии в мировой литературе.

Источники

- Андреев 1990 — Андреев Л. Н. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т. 5. Художественные произведения. 1906–1907. М.: Наука, 2012.
- Батюшков 1907 — Батюшков Ф. «Жизнь Человека» Леонида Андреева. *Современный мир*. 1907, № 3. Отд. 2: 80.
- Белый 1908 — Белый А. Жизнь человека. *Раннее утро*. 1908, (48 (16 янв.)): 4.
- Белый 1911 — Белый А. *Арабески: Книга статей*. М.: Мусагетъ, 1911.
- Вересаев 1961 — Вересаев В. *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 5. М.: Правда, 1961.
- Горький 1965 — *Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка*. Анисимов И. И. (ред.). Сер.: Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965.
- Кугель 1907 — Кугель А. Театральные заметки. *Театр и искусство*. 1907, (9 (4 марта)): 159–161.
- Смоленский 1907 — Смоленский [Измайлов А. А.]. «Жизнь Человека», представление в пяти картинах Леонида Андреева. *Биржевые ведомости*. 1907, (9764 (24 февр. Утр. вып.)): 5.
- Эс. Пэ. 1907 — Эс. Пэ. [Поляков С. Л.] В мире искусств: у Леонида Андреева. *Русское слово*. 1907, (№ 228 (5 окт.)): 2.

Литература

- Андреев 2000 — Андреев А. Н. О Леониде Андрееве. В сб.: *Леонид Андреев: материалы и исследования*. Келдыш В. А., Козьменко М. В. (ред.). М.: Наследие, 2000. С. 82–83.
- Андреева-Рыжкова 1990 — Андреева-Рыжкова И., Богданов А. Неопубликованное письмо Леонида Андреева. *Вопросы литературы*. 1990, (4): 275–277.

- Барковская 1996 — Барковская Н. В. *Поэтика символистского романа*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996.
- Барковская 2002 — Барковская Н. В. Мистериальный хронотоп как «форма времени» в русской литературе 1906–1909 годов. В сб.: *Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения*. Вып. 6. Лейдерман Н. Л. (отв. ред.). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. С. 79–92.
- Беззубов 1962 — Беззубов В. И. Неизданные письма Леонида Андреева (к творческой истории пьес периода первой русской революции). *Ученые записки Тартуского государственного университета*. 1962, (119): 378–393.
- Берковский 1969 — Берковский Н. Я. *Литература и театр*. М.: Искусство, 1969.
- Бояджиев 1956 — Бояджиев Г. Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма. В кн.: *История западноевропейского театра*. Т. 1. М.: Искусство, 1956. С. 54–85.
- Бузас 2005 — Бузас М. Принципы сценического воплощения в пьесе Леонида Андреева «Жизнь Человека». *Sub Rosa*. 2005: 101–114.
- Гачев 2008 — Гачев Г. Д. *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008.
- Ибрагимов 2000 — Ибрагимов М. И. *Драматургия русского символизма: поэтика мистериальности*. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2000.
- Иезуитова 2010 — Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок. В кн.: *Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды*. СПб.: Петрополис, 2010. С. 332–346.
- Кассирер 2002 — Кассирер Э. *Философия символических форм*. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002.
- Колязин 2002 — Колязин В. Ф. *От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья*. М.: Наука, 2002.
- Лейдерман 2010 — Лейдерман Н. Л. *Теория жанра: исследования и разборы*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010.
- Лотман 1988 — Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. В кн.: Лотман Ю. М. *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.
- Лотман 1993 — Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики). В кн.: Лотман Ю. М. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 3. Таллин: Александра, 1993. С. 308–315.
- Мелетинский 2000 — Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. М.: Восточная литература, 2000.
- Михайлов 1995 — Михайлов А. Д. *Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики*. М.: Наследие, 1995.
- Овсяннико-Куликовский 1912 — Овсяннико-Куликовский Д. Н. «Жизнь человека» (заметки о творчестве Леонида Андреева). В кн.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. *Собрание сочинений*. Т. 5. СПб.: Изд. И. Л. Овсяннико-Куликовской, 1912. С. 192–210.
- Полонский 2011 — Полонский В. В. *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст*. М.: Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН, 2011.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Хализев 1986 — Хализев В. Е. *Драма как род литературы*. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1986.
- Хализев 2004 — Хализев В. Е. *Теория литературы*. М.: Высшая школа, 2004.
- Чубракова 2009 — Чубракова З. Открытие абсурда в драмах Л. Андреева «Жизнь Человека» и «Собачий вальс». В сб.: *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Т. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. Рыбальченко Т. Л. (ред.). Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 2009. С. 47–67.
- Шкловский 1929 — Шкловский В. Б. *О теории прозы*. М.: Федерация, 1929.

Статья поступила в редакцию 3 марта 2022 г.
Статья рекомендована к печати 3 февраля 2023 г.

Model of the world through the prism of genre in the drama “The Life of Man” by L. N. Andreyev and the principles of medieval mystery

For citation: Filippov E. N. Model of the world through the prism of genre in the drama “The Life of Man” by L. N. Andreyev and the principles of medieval mystery. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (2): 251–267. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.204> (In Russian)

The article examines the specifics of the genre of the drama “The Life of Man” by L. N. Andreyev. The study shows how the author transforms the medieval mystery genre to implement philosophical and aesthetic ideas. The main method of research is comparative-historical. “The Life of Man” is considered in the historical and literary aspect, which includes a comparison with artistic phenomena similar in genre. The article presents the results of a systematic analysis of the content and structural parameters of the genre: type of content, spatial-temporal organization, genre motivations, associative background, composition, main acting persons and conflict. The results obtained allow us to conclude that the fundamental elements of the medieval mystery genre are preserved in the drama “The Life of Man”: framing the action with the speech of the herald, the absence of external dramatic action, simultaneity, the conventionality of stage time and space, epicness of time and space, the combination of mystical and realistic, mythologicality. Mystery and “The Life of Man” are also united by a tendency towards cyclization. Andreyev constructs a new experimental synthetic form using elements of ancient tragedy (prologue, chorus), reinterpreting the schematicity and simplicity of folk theater, taking into account modern trends in world drama. At the same time, the mystery is the dominant genre. In “The Life of Man” the conflict is transferred to the consciousness of the hero, but his individuality is erased, this is the conflict in the consciousness of a man as a representative of the genus.

Keywords: Leonid Andreyev, “The Life of Man”, mystery, genre, chronotope.

References

- Андреев 2000 — Andreev A. N. About Leonid Andreyev. In: *Leonid Andreev: materialy i issledovaniia*. Keldysh V. A., Koz'menko M. V. (eds). Moscow: Nasledie Publ., 2000. P. 82–83. (In Russian)
- Андреева-Рыжкова 1990 — Andreeva-Ryzhkova I., Bogdanov A. Unpublished letter of Leonid Andreyev. *Voprosy literatury*. 1990, (4): 275–277. (In Russian)
- Барковская 1996 — Barkovskaia N. V. *Poetics of the symbolist novel*. Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 1996. (In Russian)
- Барковская 2002 — Barkovskaia N. V. Mysterical chronotope as a “time-form” in Russian literature of 1906–1909. In: *Russkaia literatura XX–XXI vekov: napravleniia i techeniia*. Vol. 6. Leiderman N. L. (ed.). Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2002. P. 79–92. (In Russian)
- Беззубов 1962 — Bezzubov V. I. Unpublished letters of Leonid Andreyev (On the creative history of plays during the period of the first Russian revolution). *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1962, (119): 378–393. (In Russian)
- Берковский 1969 — Berkovskii N. Ia. *Literature and theater*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969. (In Russian)
- Бояджиев 1956 — Boiadzhiev G. N. Theater of the epoch of formation and heyday of feudalism. In: *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., 1956. P. 54–85. (In Russian)
- Бузас 2005 — Buzas M. Principles of stage performance in Leonid Andreyev's play “The Life of Man”. *Sub Rosa*. 2005: 101–114. (In Russian)

- Гачев 2008 — Gachev G. D. *The content of art forms. Epos. Lyrics. Theatre*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ.; Flinta Publ., 2008. (In Russian)
- Ибрагимов 2000 — Ibragimov M. I. *Dramaturgy of Russian symbolism: Poetics of mystery*. Thesis for PhD in Philological Sciences. Kazan, 2000. (In Russian)
- Иезуитова 2010 — Iezuitova L. A. Leonid Andreyev and lubok. In: *Leonid Andreev i literatura Serebriannogo veka: Izbrannye trudy*. St Petersburg: Petropub Publ., 2010. P. 332–346. (In Russian)
- Кассирер 2002 — Kassirer E. *Philosophy of symbolic forms. Vol. 2. Mythological thinking*. Moscow; St Petersburg: Universitetskaia kniga Publ., 2002. (In Russian)
- Колязин 2002 — Koliazin V. F. *From mystery to carnival: The theatricality of the German religious and square scene of the early and late Middle Ages*. Moscow: Nauka Publ., 2002. (In Russian)
- Лейдерман 2010 — Leiderman N. L. *Genre theory: Research and analysis*. Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2010. (In Russian)
- Лотман 1988 — Lotman Iu. M. Artistic space in Gogol's prose. In: *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'*. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1988. P. 251–293. (In Russian)
- Лотман 1993 — Lotman Iu. M. Theatrical language and painting (On the problem of iconic rhetoric). In: Lotman Iu. M. *Izbrannye stat'i*. In 3 vols. Vol. 3. Tallin: Aleksandra Publ., 1993. P. 308–315. (In Russian)
- Мелетинский 2000 — Meletinskii E. M. *The Poetics of myth*. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 2000. (In Russian)
- Михайлов 1995 — Mikhailov A. D. *French heroic epic. Questions of poetics and stylistics*. Moscow: Nasledie Publ., 1995. (In Russian)
- Овсяннико-Куликовский 1912 — Ovsianiko-Kulikovskii D. N. “The Life of Man” (notes on the work of Leonid Andreyev). In: Ovsianiko-Kulikovskii D. N. *Sobranie sochinenii*. Vol. 5. St Petersburg: Izdanie I. L. Ovsianiko-Kulikovskoi Publ., 1912. P. 192–210. (In Russian)
- Полонский 2011 — Polonskii V. V. *Between tradition and modernism. Russian literature of the turn of the 19th–20th centuries: History, poetics, context*. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2011. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Tyntianov Iu. N. *Poetics. History of literature. Movie*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Хализов 1986 — Khalizev V. E. *Drama as a kind of literature*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1986. (In Russian)
- Хализов 2004 — Khalizev V. E. *Theory of literature*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 2004. (In Russian)
- Чубракова 2009 — Chubrakova Z. The discovery of the absurd in the dramas of L. Andreyev “The Life of Man” and “Dog Waltz”. In: *Russkaia literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyi dialog*. Vol. 10: Poetika dramy v literature XX veka. Rybalchenko T. L. (ed.). Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2009. P. 47–67. (In Russian)
- Шкловский 1929 — Shklovskii V. B. *On the theory of prose*. Moscow: Federatsiia Publ., 1929. (In Russian)

Received: March 3, 2022
Accepted: February 3, 2023