

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XX ВЕКЕ:
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ,
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 10

Поэтика драмы в литературе XX века

Томск
Издательство Томского университета
2009

3. Чубракова

ОТКРЫТИЕ АБСУРДА В ДРАМАХ Л. АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА» И «СОБАЧИЙ ВАЛЬС»

Театр Л. Андреева – оригинальное и заметное явление в культуре начала XX века. Секрет влияния драматургии Л. Андреева В. Беззубов объясняет тем, что «Андреев очень обостренно чувствовал и понимал новые веяния времени... и во многих случаях стоял у истоков новых направлений в развитии художественного сознания XX века»¹.

Современное андрееведение определяет типологические связи творчества писателя с французским экзистенциализмом², с немецким экспрессионизмом³, с театром абсурда⁴, но эти связи не получили исчерпывающей аргументации. Для выявления связей драматургии Л. Андреева с театром обэриутов и «театром абсурда» 1950–1970-х годов

¹ *Беззубов В.И.* Л. Андреев и Московский художественный театр // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 181.

² *Кирсис С.С.* Л. Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма // Ученые записки Тарт. ун-та. Тарту, 1985; *Арсентьева В.Л.* Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Л. Андреева // Леонид Андреев: материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. *Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996. Она же. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта; Наука 2002.

³ *Смирнов В.В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2; *Бондарева Н.А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2005; *Кен Л.Н.* Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сборник: Исследования и материалы. Курск. 1972.

⁴ *Григорьев А.Л.* Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3; *Тамарченко А.* Театр и драматургия начала века // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М.: Прогресс, 1995; *Карякина М.В.* Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004; *Вологина О.В.* Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX–XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2003.

необходимо определить, идёт ли речь о мировоззренческой категории абсурда или об освоении абсурдистской поэтики. Мы исходим из убеждения, что пьесы Л. Андреева – об абсурде, но не абсурдистские. Исследователи сходятся во мнении, что художественная система Л. Андреева создана на стыке реализма и модернизма. Драматургия Л. Андреева представлена пьесами разной эстетической природы: модернистские, экспрессионистские, символистские, романтические, реалистические драмы. Объединяет их то, что «основным эстетическим принципом драматургии Л. Андреева становится соединение исторического и метафизического, – пишет А. Татаринов. – Во всех них, подчас достоверно воспроизводящих черты бытовой или конкретно-исторической реальности, всегда присутствует “сверхреальный” фон, тот подтекст (его можно назвать мифологическим), который способствует философичности драматургической формы, подчеркивает ее нацеленность на современное решение вечных вопросов»¹.

Абсурд для Андреева – это бессмысленность, не распространяющаяся на язык. Художественные приемы, разрабатываемые автором, направлены на выявление абсурда бытия и не связаны с экспериментами в сфере семиотики или прагматики. У Андреева нет авангардного разрушения материальной плоти языка: в состоянии кризиса культуры «русская классика “декристаллизовала” не смысл или форму художественных произведений – она открыла факт “декристаллизации” смысла самой жизни», «абсурд стал ведущим принципом жизневосприятия русского человека в последние два столетия и мощным источником художественных открытий, в которых русское искусство предвосхитило, а затем трансформировало западноевропейские тенденции»². Т. Злотникова, обращаясь к творчеству Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, Е. Шварца и других писателей XIX–XX веков, выделяет формы воплощения абсурдных представлений (мотивы стены; палача и жертвы), а главное – формирование игрового пространства, в котором рождается и живет нелепица, опрокидывающая вечные ценности и привычные соотношения: «верха» и «низа», яви и сна, разума и безумия³. По мне-

¹ Татаринов А.В. Л. Андреев // Русская литература рубежа веков (1890 – нач. 1920-х гг.): Кн. 2 / ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. С. 314.

² Злотникова Т.С. Абсурд // Энциклопедия культурологии. М: РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 21–23.

³ Там же. С. 22

нию Т. Злотниковой, «в русском абсурде местом действия становится пустота»¹, в русской культуре абсурд существует не только как эстетическое явление, но как бытийное явление, как «драма русского абсурда».

В творчестве Л. Андреева абсурд – жизневосприятие, смысловой и структурный принцип его философско-эстетической системы. Л. Андреев – художник эпохи «ментального взрыва» рубежа веков, как пишет Н. Лейдерман, «трещина» «прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий и обеспечивавших гармонию человека и мира»². В это время формировался «новый тип художественного мифотворчества, ориентированного не на вытеснение Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия»³.

Особенность художественного мира Л. Андреева определяется и спецификой художественной гносеологии писателя (рационализм и интуиция как метод познания истины, внимание к трансцендентным глубинам бытия). Исследователи отмечают⁴, что на мировоззрение Л. Андреева большое влияние оказали философия Ф. Ницше; учение А. Шопенгауэра, в котором оформились идеи апричинности и алогизма бытия, иррациональной воли как основы мира; открытие З. Фрейдом и К.Г. Юнгом подсознательного; замечена⁵ близость мировоззренческих

¹ Злотникова Т.С. Указ. соч. С. 22–23

² Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 27.

³ Там же. С. 29.

⁴ Богданов А.В. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество // Леонид Андреев. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1; Татаринов А.В. Л. Андреев // Русская литература рубежа веков (1890 – нач. 1920-х гг.): Кн. 2 / ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. С. 314; Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта – Наука, 2002. Синеокая Ю.В. Российская ницшеана // Ницше: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001.

⁵ Мартынова Т.И. Л. Андреев и Л. Шестов о феномене личности // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6; Каманина Е. Художественная проза Л. Андреева и философия «беспочвенности» Л. Шестова // Актуальные проблемы литературоведения. М., 1997; Генералова Н.П. Л. Андреев и Николай Бердяев // Русская литература. 1997. № 2.

исканий Л. Андреева и философов-современников. В центре внимания Андреева экзистенциальные проблемы смысла жизни и смерти, границ воли человека. А. Богданов утверждает, что Андреев понял, что «уродливое общественное устройство лишь скрывало первопричину зла. Оно, по Андрееву, в самой природе, наделившей несчастнейшее свое создание разумом — но достаточным только для того, чтобы осознать свою конечность, свою незащищенность и ненужность»¹. Другой источник абсурда бытия у Андреева — человеческая природа, соответствующая мировому хаосу. Бессознательное — «это бездна, населенная чудовищами насилия и разврата; как и стена абсурда, она давит на хрупкое человеческое сознание — только не снаружи, а изнутри»². Содержание большинства произведений Л. Андреева — трагедия одинокой личности перед лицом абсурда.

Подходы к исследованию абсурда в драматургии Л. Андреева намечены Л. Кен, убедительно показавшей, что «Поэма одиночества» — «творение, опередившее свое время», «произведение об абсурде и против абсурда»³. Художественное воплощение «человека в абсурдном мире» в творчестве Л. Андреева, Б. Шоу, Г. Уэллса, Ф. Кафки и других ищет О. Вологина⁴, обнаруживая близкое ощущение катастрофы цивилизации, конечности человека и человечества, образные переклички, языковые парадоксы и алогизмы. Категория абсурда в художественной системе Л. Андреева рассматривается М. Карякиной через феномен игры, в которой открывается «абсурдность игры, тотальной бессмыслицы игрового действия в мире-театре, в безграничьи хаоса жизни»⁵.

Андреев — художник экзистенциального мироощущения, открывающий иррациональность и алогизм бытия. В драматургии Л. Андреева художественное освоение абсурда приводит к пересечению экзистенциального сознания и экспрессионистской поэтики.

Обращаясь к способам выявления абсурда, мы остановимся на пьесах «Жизнь Человека» и «Собачий вальс» с целью выявить устойчивое

¹ Богданов А.В. Указ. соч. С. 12.

² Там же. С.17.

³ Кен Л.Н. «Поэма одиночества» Леонида Андреева (К истории прочтения пьесы «Собачий вальс») // Русская литература. 1991. № 2. С. 196.

⁴ Вологина О.В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX—XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2003.

⁵ Карякина М.В. Указ. соч. С. 13.

и меняющееся в авторских представлениях об абсурде. «Жизнь Человека» (1906) открывает цикл «условных» «стилизованнных» пьес, «Собачий вальс» (1916) возвращается к темам и проблемам «Жизни Человека», завершая драматургические поиски обращением к принципам театра «панпсихэ». В первой пьесе авторское сознание господствует в условно-обобщенной модели мироустройства, в «Собачьем вальсе» Андреев отстранённо показывает психологический процесс глобального «отчуждения» личности. В обеих пьесах бытие предстает как мистерия, творящаяся на пересечении земного и метафизического миров. Образным эквивалентом жизни человека становится метафора «театр жизни», который можно назвать «театром абсурда». Сопоставление пьес позволяет увидеть динамику художественной рефлексии абсурда от осмысления онтологического абсурда к исследованию психологического и экзистенциального абсурда. Л. Андреев констатирует иррациональность мироустройства и трагедию человека, не способного понять и принять жизнь.

Публикация «Жизни Человека» в 1907 году и постановки её В. Мейерхольдом и К. Станиславским сопровождались множеством критических отзывов. Драматургию восприняли как неожиданный поворот, обусловленный глубоким духовным кризисом писателя. Современные исследователи (В. Чирва, Л. Иезуитова, Ю. Бабицева, В. Татарин, В. Заманская и др.) приходят к выводу, что «Жизнь Человека» была подготовлена предшествующим творчеством и определила направление дальнейших эстетических исканий Л. Андреева. «В драматургической трилогии 1906–1908 гг. впервые сконцентрированы проблемы экзистенциальные, онтологические, метафизические»,¹ — пишет В. Заманская. «Жизнь Человека» открывает цикл пьес («Царь-Голод», «Анатэма»), в котором реализуются устремления Л. Андреева к «условному» театру, «синтезу нового типа», «стилизированным произведениям, где взято самое общее, квинтэссенция, где детали не подавляют главного, где общее не утопает в частностях»². Принципиальны для понимания драмы авторские комментарии и указания к сценической постановке: «Некто в сером говорит: „...далеким и призранным эхом пройдет перед

¹ Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. С. 141.

² Андреев Л.Н. // Неизданные письма Леонида Андреева. Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 119: Труды по русской и славянской филологии; V: Литературоведение. Тарту, 1962. С. 379.

вами жизнь человека...". В этих словах основной тон игры. Если в Чехове и даже Метерлинке сцена должна дать ж и з н ь, то здесь – в этом п р е д с т а в л е н и и – сцена должна дать только отражение жизни. Ни на одну минуту зритель не должен забывать, что он стоит перед картиною, что он находится в театре и перед ним *актеры, изображающие то-то и то-то*. И сами актеры не должны забывать, что они актеры и что перед ними зрительный зал»¹.

Андреев не только настаивает на театральной условности, формулирует принципы актерской техники «остранения», получившей развитие в «эпическом» театре. Он определяет эстетическую природу своей драмы как экспрессионистической: не копия реальности, а модель жизни, субъективно-оценочная, эмоционально окрашенная. В драме господствует видение «извне», предполагающее эпическую дистанцию: о завершенном событии (жизни человека) повествует в Прологе Некто в сером, затем событие «представляется» в разыгрываемых актерами «картинах» (а не в традиционном для драмы «действии»). Это прием «очуждения», закрепившийся позднее в художественной системе экспрессионизма в эффекте «смотрения», визуализации. «Очуждение» театрального действия у Андреева закрепляется жанровой формой «представления» и подробно разработанной световой режиссурой спектакля. Андреев акцентирует «вторичную условность», необходимость дистанции между зрителем и картиной, между актером и ролью. На сцене нет жизни, есть только ее отражение, настаивает Андреев, отказываясь от психологизма, «искусства переживания» актера и сопереживания зрителя. Автор оголяет метафизические проблемы, рассчитывает на интеллектуальное соучастие воспринимающих. Человек в пьесе изображается без «частностей» и «деталей», выведен за пределы эмпирического быта, освобожден от психологических подробностей.

Андреев открывает онтологический абсурд как объективную силу бытия, основным приемом его воплощения становится формирование игрового пространства, а художественной формой – мистерия. Мистерия – действие, воссоздающее игру трансцендентных сил через таинство рождения из смерти, но не приоткрывающее завесу мистической глубины. Средства выражения абсурда – алогизм, гротеск, парадокс,

¹ Андреев Л.Н. Письмо К.С. Станиславскому // Письма Л.Н. Андреева к К.С. Станиславскому и Вл.И. Немировичу-Данченко. Вопросы театра. М., 1966. С. 280.

случай. Л. Андреев использует прием «театра в театре», позволяющий отразить «игровой строй жизни-мистерии», вечно разыгрываемой по одному и тому же сценарию. Действие открывается Прологом, в котором Некто в сером обращается к зрителям: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе небывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем, — он таинственно нарушит заветы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. В ночи небытия вспыхнет светильник, зажженный неведомой рукою, — это жизнь Человека... Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем»¹ [Т. 1. С. 176–177]. Следующие за Прологом пять картин — основные вехи земного пути с его «радостями и скорбями»: «Рождение человека и муки матери», «Любовь и бедность», «Бал у человека», «Несчастье человека», «Смерть человека». Слова Некто в сером «Тише! Человек родился» и «Тише! Человек умер» означают границы жизни человека и фиксируют «круг железного предначертанья».

Пролог и фигура Некто в сером структурируют пространство мистериального хронотопа: повторяющаяся череда рождений и умираний, творящаяся в земной жизни, — часть вселенского космического действия. Таинственная «неведомая рука» извлекает человека из тьмы и безвременья небытия, чтобы он, «неудержимо влекомый временем», «ограниченный зрением, ограниченный знанием, в слепом неведении своем... непреложно прошел все ступени человеческой жизни, от низа к верху, от верха к низу... снова бесследно исчез в них» [Т. 1. С. 176]. Созданный Андреевым образ мироздания не согласуется с устойчивыми религиозными или антропоцентрическими моделями, скорее всего, он восходит к открытому Шопенгауэром миру, в котором реализует себя, постоянно воплощаясь и развоплощаясь, Мировая Воля, которая «ведет себя совершенно абсурдным образом. <...> Поток событий во времени — это пестрая смена одних случайных происшествий другими. Вечное беспокойство и постоянная неуверенность пронизывают все сущее. Неудовлетворенность и тревога никогда не оставляет людей в их суетных

¹ Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Л.: Искусство, 1989. В скобках указывается том и страницы этого издания.

исканиях, надеждах и разочарованиях»¹. Человек обречен на одиночество и смерть, «заброшен» в хаос неразумного и враждебного мира.

В радикальном отрицании целесообразности мира просматривается влияние Ф. Ницше, определившего умонастроение начала XX века. Л. Андреев важнейшие понятия «философии жизни» интерпретирует по-своему. Соприкосновение и отталкивание от витализма Ницше обнаруживает оппозиция «жизнь – нежизнь», составляющая идейно-художественную константу драмы. Смерть – феномен проявления жизни: живет только то, что умирает. Эта мысль «подается» в пьесе Андреева прозрачной аллегорией: горение свечи – исполнение жизни через смерть. О том, что жизнь человека быстротечна и «заряжена» смертью, сообщает в Прологе Некто, рассказывая о человеческой судьбе как свершившемся событии еще до появления его на свет. Об этом знают и таинственные Старухи, которые присутствуют в ситуациях на грани бытия/небытия (рождение и смерть) человека. В бессвязном их лепете смыкаются «полюсы» существования: «Рожают и умирают. – И вновь рожают». «Здесь чувствуется смерть. Либо она умирает, либо родит» [Т. I. С. 79]. У Ницше смерть оценивается позитивно, поскольку имеет созидательный смысл (уничтожение косного, обновление). У Андреева нет позитивной оценки смерти. Онтологический закон осуществления жизни через смерть воспринимается им как трагедия человеческого удела. В пьесе смерть родных человеку людей – несчастье, горе. Смерть сына лишает человека биологического бессмертия; смерть жены обрекает его на одиночество и отчуждение. Бесследное исчезновение человека в небытии лишает смысла его существование.

Андреев не отождествляет жизнь и смерть, напротив, акцентирует противоборство этих бытийных начал. Семантическое ядро концепта «жизнь» – все виды движения, активности, изменения, душевного и духовного действия. «Нежизнь» – статика, безвременье, тьма, пустота, равнодушие.

Уже в Прологе в словах Некто в сером определяется то, что составляет жизнь человека, не сводящуюся к онтологии: «Я буду неизменно подле, когда он бодрствует и спит, когда он молится и проклинает. В часы радости, когда высоко воспарит его свободный и смелый дух, в часы уныния и тоски, когда смертным томлением омрачится душа и

¹ Нарский И.С. Артур Шопенгауэр – теоретик вселенского пессимизма // Шопенгауэр А. Избранные произведения. М.: Просвещение, 1993. С. 21.

кровь застынет в сердце, в часы побед и поражений, в часы великой борьбы с непреложным — Я буду с ним» [Т. I. С. 177]. Противопоставление «живого» и «неживого» разворачивается в художественном пространстве драмы: свет свечи и тьма, длящееся время жизни (часы радости, часы уныния и тоски) и безвременье. Семантика «живого» и «человеческого»: кровь, сердце, свободный и смелый дух и смертное томление души — предстают затем непосредственно. Андреев проводит своего героя через счастье любви и отцовства, горе утрат, успех и забвение. Андреев дает Человеку понять неразумность миропорядка, не согласиться с ним и взбунтоваться, проклиная: «А ты, я не знаю, кто ты — бог, дьявол, рок или жизнь, — я проклинаяю тебя. Я проклинаяю все, данное тобою» [Т. I. С. 222]. В словах Человека перечислены надчеловеческие силы, все общее, что враждебно или равнодушно сопровождает его при движении от колыбели к могиле. А. Татаринов пишет: «Отпадение от мира становится программой спасения от зла. Молящийся стал проклинаяющим — в этом главное драматическое движение, своеобразный андреевский трагизм: герой обманут, растерзан, но не побежден»¹.

Андреев утверждает реальность человеческого духовного бытия — счастья, страдания, горя, боли. Несмотря на то, что все «отражается» лишь «далеким и призрачным эхом» в бесконечности тьмы, оно заполняет пустоту равнодушной вселенной. Жизнь человека — необходимое условие вечной мистерии, поединка бытия и небытия, света и тьмы. В развитии действия безысходность онтологического абсурда «корректируется» героико-трагическим пафосом. «Великая борьба с непреложным» придает смысл жизни человека, оправдывает его существование. В пьесе Андреева проявляется свойственная экзистенциалистскому пониманию абсурда «смыслоцентрическая» традиция, согласно которой «смысл должен быть найден, но не может быть создан». Человеческая жизнь — то единственное, что освещает тьму и заполняет пустоту бездушной вселенной. Андреев рассматривает мистирию бытия с позиций земной человеческой логики и требований «живой жизни», его пьеса против абсурда, который не принимает человеческий разум. Приемы обобщения и универсализации позволяют писателю представить образ мироустройства, свести до формулы метафизические проблемы (метафизический абсурд).

¹ Татаринов А.В. Указ. соч. С. 318.

Авторское неприятие открывшейся неразумности бытия проявляется в драматизме переживания трагизма человеческого существования и определяет экспрессионистическую поэтику пьесы: поэтику контрастов и диссонансов, заострение парадоксального единства антиномий на всех уровнях художественной структуры. Картина мира в драме создается и путем соотнесения образов с текстом предшествующей культуры, но не только с устойчивыми общекультурными концептами и архетипами. Исследователи (отталкиваясь от высказываний Андреева) обозначили круг источников, стилизованных в пьесе: древняя мистерия, цикл гравюр Дюрера и графика Гойи, русский лубок и подражание Метерлинку. Андреев имитирует и синтезирует художественные формы, позволяющие создать символично-аллегорическую условность изображаемого, опираясь на выработанные культурой способы освоения противоречивого, необъяснимого и страшного в жизни.

Синтез языка живописи и театра — содержательный прием создания образа алогичного мира. Пролог, обращение к зрителям, «обрамление» структурируют пространство и создают эффект «театра в театре», акцентируют условность и игровую основу изображаемого. Андреев синтезирует приемы долитературных игровых эстетик, противоположных по сути — ритуальную мистирию и импровизационный театр Петрушки, античную трагедию и фарс. Картина «Несчастье Человека» (особенно молитвы матери и отца) представлена как трагедия. Картина «Бал у Человека», раскрывающая низменные страсти, зависть и лживость гостей, рисуется Андреевым как фарс. Образы музыкантов, каждый из которых похож на свой инструмент, гостей — безжизненных «деревянных кукол» — шаржированы, выписаны с резкостью и лаконичностью гравюры. Автор в ремарке указывает: гости «сидят в чопорных позах. Туго двигаются, едва ворочая головами, так же туго говорят... почти не глядя друг на друга и отрывисто произнося, точно обрубая, только те слова, что вписаны в текст. У всех руки в кисти точно переломлены и висят тупо и надменно. При крайнем, резко выраженном разнообразии лиц все они охвачены одним выражением: самодовольства, чванности и тупого почтения перед богатством Человека». [Т. 1. С. 204]. Повторение одних и тех же затверженных фраз должно напомнить собачий лай: «Некоторое время в разных концах отрывисто, звуком, похожим на лай, повторяют только два этих выражения: “Как богато!”, “Как пышно!”» [Т. 1. С. 205]. Коллективные образы персонажей, выполня-

ющих функции хора, создаются автором в разной «технике»: Некто и Старухи мистически таинственные, Пьяницы – гротесковые. Сочетание приемов живописи и театра (статика и игры) тоже парадоксально. Действия-«картины» и композиционное «обрамление» драмы создают ощущение несвободы человека: импровизации возможны только в границах завершенной картины и «круга железного предначертания». В абсурдном театре жизни мыслящий и чувствующий человек – марионетка, игра лишена свободы.

Новый поворот в освоении абсурда бытия предстает в «Черных масках» и «Океане»: в пьесах даны варианты существования человека во вселенском хаосе, который проникает в человеческую душу. В драматургии 1910-х годов сопрягаются два ракурса изображения человека: условно-обобщенный и личностно-психологический.

Пьесы Л. Андреева 1910-х годов отличаются от прежних – «условных, стилизованных» или «философски-символических». В них воплощаются принципы «пансихического» театра, основные положения которых Андреев излагает в «Письмах о театре» (1911 и 1913 гг.). Он утверждает, что «действие в его узаконенной форме поступков и движений по сцене» исчерпало себя, поскольку «сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях ... все больше уходит в глубину души, в тишину, во внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний»¹. В пьесах «Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины» и «Собачий вальс» показана трагедия разбившейся о реальность «современной души», «утонченной и сложной».

Андреев все тексты создавал экспромтом, но над пьесой «Собачий вальс» работал более трех лет (1913–1916). Ее темы: одиночество, тоска и мистический ужас перед жизнью, глубоко лично переживаются писателем. В ней он видел «потайной и жестокий смысл трагедии, отрицающей смысл и разумность человеческого существования»². Материалы переписки и дневниковые записи свидетельствуют о том, что Л. Андреев настаивает на особенной, почти мистической значительности своего произведения, подчеркивает исповедальность

¹ Андреев Л.Н. Письма о театре. Письмо второе // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 251.

² Андреев Л.Н. Письмо к В.И. Немировичу-Данченко // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 266: Труды по русской и славянской филологии. XVIII: Литературоведение. Тарту, 1971. С. 282.

драмы: «Моя молитва», «моя тайная влюбленность, мое нечто»¹. «Собачий вальс» не имеет дна, ибо его основанием служит тот мир, непознаваемый. Оттого он кажется висящим в странной и страшной пустоте. Но разве эта мнимая пустота не есть основание и основание всего мира? Пусть критики впоследствии подводят под него трех китов, на которых он будет держаться, — я знаю, что основание у него то же, что и у звезд: пустота»².

В «Собачьем вальсе» Андреев возвращается к темам и проблемам «Жизни Человека», но различна поэтика и понимание абсурда. В драме условного театра жизнь человека рассматривалась в философских категориях жизнь-смерть, свобода воли и зависимость, знание и незнание. Человек и мир представляли в условно-обобщенном виде. В «Собачьем вальсе» сохраняется концепция жизни как мистерии, но мир предстает как многоплановая структура: физическое пространство (бытовая, эмпирическая современная действительность в социально-нравственном облике), реальность сознания и подсознания главных героев, зона авторского сознания, пространство культуры и непознаваемый метафизический мир. Андреев открывает психологический, социально-нравственный и гносеологический абсурд.

В «Жизни Человека» Андреев находил смысл в противостоянии реальностью духовной жизни человека смерти, тьме и пустоте, автор давал взбунтовавшемуся против абсурда герою условное превосходство над непобедимой властью трансцендентных сил. В пьесе «Собачий вальс» абсурд бытия абсолютен и подавляющ. Андреев создает образ мира, «висящего в странной и страшной пустоте», всепроникающей и непреодолимой, действие ее автор обнаруживает как вовне, так и внутри человека. Власть трансцендентной пустоты обесмысливает любые усилия и действия, жизнь человека предстает как лишенная смысла игра в пустоте.

Основным способом воплощения образа абсурдной действительности становится игра как «важнейший инструмент эстетического моделирования мысли автора о мире и человеке» (М. Карякина). В «Собачьем вальсе» представлены разные типы игры не только в сознании автора, но и во внутреннем мире главного героя. Приемы игрового «оборачивания», «замены», парадоксального единства антиномичных

¹ Цит. по: *Кен Л.Н.* Указ. соч. С. 190.

² *Андреев В.* Детство. М.: Сов. писатель. 1966. С. 224.

явлений направлены не на усиление языкового абсурда, а на создание образа абсурдной игровой действительности.

Заглавие пьесы «Собачий вальс. Поэма одиночества. Представление в четырех действиях» указывает на соединение языков разных искусств, объединенных игровой семантикой: синтез музыки (игры звуков), поэмы (игра слов) и зрелища (игра жестов, действий). В заглавии парадоксально сопрягаются антиномичные, разностилевые начала: «низкое» (примитивная мелодия) и «высокое» (лироэпический жанр), массовое и единичное, животное и человеческое. Полифония художественного мира пьесы и авторского пафоса декларируется в комментарии: «Собачий вальс — мистерия, к нему нужно сзывать колокольным звоном, а предпосылать похоронный марш — кто может слушать мистирию»¹. Андреев сопрягает колокольный звон и похоронный марш с незамысловатой мелодией собачьего вальса. Собачий вальс в пьесе становится символом абсурда, предстает то как знак примитивной и пошлой жизни, то как пародийно сниженная и одновременно трагически звучащая музыкальная тема судьбы, рока, то как реквием главному герою.

Семантика заглавия намечает суть конфликта героя с миром и композицию пьесы. Внешний план сюжета воссоздает образ современной действительности, предстающей как «театр абсурда» (абсурдное представление). Главная сюжетная линия раскрывает трагедию одиночества Генриха Тиле, осознающего абсурд бытия и пытающегося в нем существовать. Сохранение исходной ситуации в финале пьесы позволяет прояснить суть конфликта: это поединок человека и пустоты, жизни и небытия. Самоубийство Генриха Тиле — неизбежный выбор человека, убедившегося во всеилии абсурда. Поэтика панпсихизма воссоздает неизбывное отчаяние отчужденного человека.

Фабульное пространство пьесы ограничено рамками квартиры, только в одной картине персонажи оказываются на ночной набережной. Но образ эмпирической реальности вполне определенный и узнаваемый — это Петербург начала XX века. Автор намеренно использует комплекс устойчивых культурных кодов: дождь, сумерки, «мало света», мрачные каналы, решетки, едва различимые контуры ночных домов с пятнами окон. Это фон, декорация разыгрываемого представления.

¹ Андреев Л.Н. Письмо к В.И. Немировичу-Данченко // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 266: Труды по русской и славянской филологии. XVIII: Литературоведение. Тарту, 1971. С. 283.

Персонажи – участники «театра жизни», актеры, внешнее проявление которых не равно истинной сущности: либо играют роли, надевая маски брата, друга (Карл, Александров), либо не известны сами себе (Елизавета, Генрих Тиле).

Современный мир – игровое пространство, в котором рождается и живет нелепица: люди гоняются за деньгами, строят планы и стремятся к целям, не догадываясь, что все обречено. Андрееву важно показать социально-нравственный облик реальности, которая творится самим человеком, как мир абсурдный: в нем «перевернуты» вечные ценности и человеческие отношения. Игровое «оборачивание» (яви – сном, разума – безумием, начала – концом, жизни – смертью) направлено не на обесмысливание художественной реальности, а на выявление абсурдности игрового действия персонажей.

Пьеса открывается сценой воровства: Карл возится с отмычкой у стола, берет деньги и рассуждает: «Интересно, знает ли брат мой Генрих, что я шулер, живу игрой, краду – ищу женщину, чтобы поступить к ней на содержание?». Логически следующий шаг в градации преступлений – убийство. Именно эта мысль возникает у Карла: «А мог бы я – если бы у Генриха были большие деньги... и если бы можно незаметно – мог бы я убить Генриха, брата моего, Генриха Тиле?» [Т. 2. С. 419]. Проговаривание условий в вопросе – большие деньги и безнаказанность («незаметно») – уже содержит утвердительный ответ. Мотив преступления, убийства реализуется в развитии сюжета, в динамике образов героев, в языковом пласте драмы, создавая образ преступного мира, создаваемого человеком и враждебного человеку. Андреев показывает, что зло не только метафизическое явление, оно повседневно творится самим человеком, укоренено в его природе: Карл – братоубийца Каин. Это «идея» образа персонажа, остальные качества – «напластования», привнесенные современной действительностью. Образ Карла создается Андреевым без полутонов, это обобщение пороков и цинизма современного мира, утратившего представление о нравственных ценностях. Перед Генрихом, на деньги которого живет, Карл играет роль прилежного студента и заботливого брата. Перед другими не считает нужным притворяться, равнодушно принимая упреки в том, что он «бесчестный, гнусный человек», «мошенник». Безнравственность – его осознанная позиция: «Дайте мне миллион и тогда требуйте честности» [Т. 2. С. 461]. Его мечта – деньги и комфорт – близка к осуществлению,

он поступил на содержание к богатой Елизавете и планирует жениться на ней, устранить брата и получить наследство. Но все усилия оборачиваются пустой суетой: «жертва» его провокаций и унижений Феклуша становится его «палачом»: он дал Карлу фальшивую подделку завещания Генриха, оставив себе «правильный» вариант.

Бессмысленна и погоня за деньгами Александрова-Феклуши, «задавленного обстоятельствами», большим семейством и нуждой. Встретившись с бывшим одноклассником, ныне успешным банковским служащим Генрихом Тиле, он надевает маску несчастного и неудачливого Феклуши, каким знал его в детские годы Генрих. Изображая верного друга, он не выдерживает искушения обогатиться за счет доверчивого товарища. Феклуша называет себя порядочным человеком, верующим в Бога, сочувствующим Генриху, в то время как Александров (второе «я») выслеживает Генриха, собирается донести на него, подделывает предсмертную записку. Феклуша изощренно предает как доверившегося друга-благотетеля, так и соучастника преступления Карла. Но достижение цели обесмысливает физическая и душевная болезнь Феклуши. В последнем действии Феклуша уже не забавный «хитрый зайчишка», он дурно пахнет и напоминает «собаку, у которой начинается бешенство», он озлоблен на весь мир: «Хорошо бы под Николаевский мост мину подложить и взорвать — чтобы все полетели к чертовой матери. Да. А можно и под весь город мину подложить, в десять тысяч пудов» [Т. II. С. 464]. Обессиленный преступными замыслами и «погоней» за Генрихом, Феклуша оказывается на грани сумасшествия: «А придется-таки мне в сумасшедший дом: вертелся, вертелся, а теперь не отверчусь. Нет! Шалишь». Андреев показывает, что герой уже не способен провести границу между жизнью и игрой, не различает свое лицо и маску. Двойственность его «материализуется»: Феклуша и Александров начинают спорить и одергивать друг друга: «Ну да: тихо!.. (Встает и начинает ходить еще быстрее). Хорошо говорить тебе: тихо. Да, Тебе хорошо, а мне нехорошо. Да. А мне нехорошо. (Кружится бестолково по комнате, невнятно бормочет)» [Т. 2. С. 465].

Образы персонажей сопровождаются мотивом болезни, нарастающего физического уродства. Карла беспокоят сердечные перебои, он неудержимо толстеет: «опять прибавил полфунта, несмотря на гимнастику и верховую езду». Феклуша, напротив, исхудал, «стал похож на факира». Энтропия акцентируется постоянным упоминанием

о смерти детей: заболел и умер сын Феклуши Саша, умирает ребенок Елизаветы. «У меня один был, да и того в помойку бросила, — признается Счастливая Женя. — Мальчик был, плюгавенький, недоносок» [Т. 2. С. 453]. О неродившихся детях тоскуют Генрих и Елизавета.

В художественной рефлексии автора абсурд современного мира предстает как «отрицание»: в мире нет естества и естественности, нет совести, родства, дружбы и любви — того, что составляет содержание понятий «человек» и «жизнь». Это мир без человека, без жизни, развоплощающийся под властью энтропии и превращающийся в мираж.

В создании образа мира как «театра абсурда» важную роль играет «надтекстовый» пласт сюжета, который образуется системой культурных знаков и аллюзий и обнаруживает авторскую игру смыслами культуры. Исследователи неоднократно указывали на переключки образов и сюжетных ситуаций пьесы Андреева с произведениями Гете, Шиллера, Достоевского и др. Л. Кен отмечает намеренность этого приема: «Автор вводит своего героя в уже известный по другим произведениям других писателей мир — в нем нет и быть не может чего-то, не пережитого до Генриха Тиле». «Герои создают в пьесе ощущение банальности, заурядности поступков, хаотичности и бессмысленности бытия — их устремления и неспособность понять друг друга подводят к выводу, что жить невыносимо страшно»¹.

Андреев, выстраивая систему переключек с классикой, сводит их к обнажению неизменной животной природы человека. «Представление» в «театре жизни» идет по вечно повторяющемуся сценарию, а культура неустанно творит мифы, пытаясь найти разумное в бытии, оправдать человеческое существование. Полемический пафос Андреева по отношению к смыслам культуры выражается порой открыто пародийно: встреченная в тумане прекрасная дама — проститутка, уставшая и промокшая несчастная Счастливая Женя. Шляпа с перьями («с мокрой курицей») прикрывает ее кривой нос. Уничжительные прозвища, коннотации с образами животных (зверушка, зайчик, осел, собака) акцентируют мысль об отчуждении человека от собственной природы, от нравственных норм. Андреев, разрушая гуманистический миф, создает образ человека, уподобленного танцующим под пошлую мелодию дрессированным собачкам: «их дергают за веревочки, им

¹ Кен Л.Н. Указ соч. С. 193.

показывают кусочек сахара... И они поднимают ножку» [Т. 2. С. 457]. Мифологема «жизнь-театр» «оборачивается» сниженным вариантом, цирковым представлением.

Беспощадность абсурдного бытия в том, что не имеют смысла любые устремления человека — как низменные, так и возвышенные. Жизненные катастрофы выбивают имеющих душу героев-«одиночек», Елизавету и Генриха Тиле, из привычной колеи, пробуждают к осознанию абсурдности жизни.

Елизавета сначала живет как все, в соответствии с законами преступного мира: изменяет Генриху и выходит замуж за нелюбимого ради денег, затем изменяет мужу, становясь любовницей Карла. Но непонятная сила тянет ее в квартиру Генриха, в те комнаты, которые готовились для нее. Два тайных посещения квартиры Генриха — этапы пути героини от массового сознания к экзистенциальному. Первое появление начинается как розыгрыш: они с Карлом крадутся в темноте, флиртованно шутят, но она «со страхом осматривает» заброшенную комнату, ощущая ужас: «Здесь как будто бы произошло преступление. Здесь совершилось убийство, я убийца» [Т. 2. С. 442]. Ощущение вины заставляет задать себе вопрос: «Зачем я это сделала, этого не нужно было, совсем не нужно. У меня ужасно много денег, но они не нужны мне, совсем не нужны. Но тогда я их хотела... или не хотела? — не знаю» [Т. 2. С. 442].

Посещение «мертвой» квартиры стало толчком к «пробуждению» Елизаветы, она вновь приезжает из Москвы и приходит в квартиру Генриха. Ей нужно оказаться в том же месте и в том же времени, чтобы «вернуться» к самой себе: «Как это странно: уже три года прошло, умерли и похоронены муж и ребенок, а здесь все то же и квартира ждет меня. Кто же я? Я — Лиза». «Я люблю тебя. Генрих!.. Я рада ... целовать комнату, в которой сама не захотела жить. Сама? Не знаю. А кто же, если не я сама?» [Т. 2. С. 462]. Она пытается восстановить ушедшую реальность и понять причину прошлого поступка и нынешнего состояния, но опять возникает непостижимое разумом «вдруг»: «ты играл мне, — я сидела вот здесь, а ты играл, и ты хотел, чтобы я смеялась, а мне вдруг стало так печально и страшно — я вдруг возненавидела тебя и твою квартиру — возненавидела твою маму — мне стало печально и страшно!» [Т. 2. С. 463]. В этой сцене самоанализа Елизаветы Андреев раскрывает психологический процесс постижения

абсурда: она узнает и не узнает себя одновременно, обнаруживает тождество любви и ненависти, печали и страха. Она открывает в себе пугающее «чужое» («вдруг возненавидела»), она не в силах ничего объяснить, это состояние экзистенциального страха, тоски и ужаса пробудило ее душу. Теперь Елизавета способна увидеть алогизм бытия и осознать собственную вину: «Твоя мама умерла давно и не может меня проклясть». Теперь она способна услышать другого человека, понять его сокровенное: «Тогда я ничего не понимала – уехала в Москву, а теперь я знаю: ты играл мне о неродившихся детях, твой смех был печалью, – Генрих, зачем ты играл мне? Кто не родился? Кто не увидел света? Кого здесь ждали – ждали – ждали – и кто не пришел? Генрих! *(Плачет)* Я люблю тебя, Генрих!» [Т. II. С. 462]. Раскаianie и любовь Елизаветы не имеют смысла, потому что прежнего Генриха уже нет. Андреев показывает, что трагизм не только в том, что произошло «разминовение» любящих, что невозможно ничего вернуть. Экзистенциальное одиночество неизменно: «достойные» и равные друг другу люди – Елизавета и Генрих – могут быть таковыми только поодиночке.

Сюжет Генриха Тиле воссоздает трагедию человека, проходящего путь отчуждения от мира и от себя самого. Потенциал «чужести» героя в том, что он швед по происхождению, прагматичный, любящий порядок, но с тонкой и ранимой душой, способной чувствовать русскую тоску и жаждущей гармонии с миром. Кульминационное событие – предательство Елизаветы и крушение будущего – совершается в первом действии. В сознании потрясенного героя появляется мысль о самоубийстве: «...я один. И я могу взять в столе револьвер, приложить к виску и выстрелить. Что тогда? Тогда я буду до утра лежать на полу, потом кто-нибудь сломает дверь – кто? *(Молчание)*. Нет. *(Молчание)*. Нет! Но она уже вышла замуж... Что же мне делать, как же я буду целую ночь – целую ночь... Это невозможно, это глупо, я не хочу! На три года. Мне стыдно. Какая долгая ночь, какая темная ночь» [Т. 2. С. 430].

Герой убивает себя только через три года. Финальная сцена завершается ремаркой: «Комната пуста, нет никого. Глухой и как будто пустой выстрел без эха. Комната пуста. Горит электричество и будет гореть до утра» [Т. 2. С. 470]. Три года, отделяющие мысль о самоубийстве от факта самоубийства, – время существования человека в экзистенциальной ситуации между «свободой и одиночеством». Для Л. Андреева важно, что герой убивает себя не в импульсивном порыве,

«не из-за Маньки», а в результате пути, попытки существовать в абсурдном мире.

В начале пьесы Генрих Тиле — на пороге новой жизни, показывая товарищам свою квартиру, едва сдерживает счастливое возбуждение: «О, теперь я так счастлив, что не могу чувствовать никакой тоски: русской, шведской, немецкой... Я еще только счастливый жених, но ты увидишь, какой у меня строгий план» [Т. 2. С. 420–421]. Он продумал и рассчитал все до мелочей — от деталей интерьера квартиры до часов и минут будущих событий: «Через неделю будет готова квартира, через 17 дней будет свадьба... Сегодня минут через 20 получу письмо». Но счастье оборачивается несчастьем, рушится и строгий план, и само будущее. Это «вдруг», разрушившее его жизнь, неведомо никому: случайность, роковые «потусторонние» силы или жестокая действительность вторгается в жизнь человека. Начало оборачивается концом, жизнь — смертью. Постоянно повторяющаяся фраза «Дверь сама закрывается» приобретает зловещий смысл: все происходит не в соответствии с планами или логикой человека. Мир враждебен, человек не хозяин собственной судьбы. Глубина потрясения героя становится понятной, когда раскрывается двойственность Генриха Тиле. Успешный банковский служащий, «голова для цифр» — это социальная роль, за которой скрывается ранимый человек, с «большой и чистой душой». Все предшествующее — Петершуле, карьера в банке, оборудование квартиры — было подготовкой к жизни. Значима ремарка, описывающая пространство квартиры: «здесь жизнь еще не начиналась». «Гнездышко», которое «вьет» Генрих, — это не стремление к комфорту и благополучию, чтобы быть «как все». Подсознательный импульс действий героя — экзистенциальный страх, побуждающий заполнить пустоту и тьму солнцем в детской комнате, вещами, музыкой, любовью. Герой мечтает закрепиться в эмпирической реальности и вернуть пережитое им в детстве состояние гармонии и родства с миром. О нем Генрих вспоминает, исполняя незатейливую мелодию. Это дано было понять через несколько лет Елизавете: «Твоя мама, которая умерла давно... учила тебя играть; ты был маленький, и она сама переставляла твои пальчики. Потом ты играл мне... и ты хотел, чтобы я смеялась» [Т. 2. С. 463].

Крушение «плана жизни» — конец иллюзий и жизни прежнего Генриха Тиле. Ситуация «между свободой и одиночеством» — одна из

универсальных экзистенциальных ситуаций, в которых обнаруживаются незримые сущности бытия и человеческой души. «Я очень много спал, а теперь проснулся», – говорит Генрих. Проснулся, чтобы увидеть мир вокруг себя и в самом себе. Генрих открывает абсурд внешнего мира: «Глупые люди: я хочу украсть миллион, а они боятся меня, а они говорят, что Генрих Тиле прекрасный работник, он идеален». «Везут к женщинам – мне хорошо. Три рубля – и я уже развратник, – глупо!» Они не понимают одиночества, сочувствуют, но «мне не хватает дней и ночей, чтобы думать! – думать! – думать!» Его мысль подсказывает разные способы мести и самоутверждения: деньги, власть, наслаждение, миллионы – «Это уже можно иметь дворцы, покупать женщин, быть благодетелем идиотов, иметь собственного Генриха Тиле, который любит точность, – это уже можно наслаждаться! Я буду наслаждаться, Александров!» [Т. 1. С. 447].

В отличие от героя «Жизни Человека» у Генриха Тиле не было ничего, что способно наполнить жизнь и дать ей смысл: ни близкого человека, ни счастья любви, ни сына, ни творчества. Были только бессмысленные «караваны цифр» и предательство близких. Ему нечего противопоставить абсурду, надвигающейся пустоте. Игра заменяет жизнь, переодевание, разыгрывание ролей – не свобода самовыражения, а попытка изживания душевной боли и отчаяния. Он стремится преодолеть себя, стать другим человеком, «который вылезет из глупой шкуры Генриха Тиле». Кульминация фантазий преобразования – «театр с переодеванием»:

Слегка измененной походкой входит загримированный Генрих Тиле. На нем белокурый парик с плешью, широкая рыжая борода; щеки наскоро густо нарумянены.

Тиле (коверкая слова). Позвольте узнать, Генрих Тиле дома или уже убежал? Я англичанин, сэр Эдуард Томсон. Я рыжий.

...Я могу другую походку, я могу другой голос и все другое. Каждую ночь я надеваю это платье, смотрю в зеркало и хожу по комнате один. Я учусь, Александров. [Т. 2, С. 456–457].

Генрих ощущает себя клоуном, с наслаждением и озлобленностью глумится над собой и другими. Погрузившись «внутрь себя», он открывает не только «иные» миры волшебных снов, но и тьму бессознательного. В своей душе герой обнаруживает «душу преступления», проживает в воображении возможные пороки (убийство, ложь, растление детей). Стихия разрушения влечет Генриха-клоуна во тьму, он

начинает играть по дьявольским законам («демон-искуситель», «сатана» называет его испуганный Феклуша). Падение в бездны, в безумие неизбежно, но автор проводит границу игры для героя, обладающего нравственным чувством.

Игра стала способом жизни Генриха Тиле, а жизненным пространством — пустота. Образ опустошающегося пространства фиксируют ремарки, описывающие комнату героя: сначала необорудованная комната, где «жизнь еще не начиналась»; потом — умирающая, «с пятнами пустоты»; в финале — «мертвая комната», в которой царит пустота. Финальная сцена пьесы — кульминация одиночества человека, потерявшего свое «я»: «Все было и не было ничего. Был странный человек, который метался, кричал, надевал рыжий парик, глотал огонь. И был другой странный человек, который ходил в банк, выгонял чиновников, имел строгий вид и назывался — Генрих Тиле. И кто будет лежать в гробу: Генрих Тиле или тот? А где буду я?». Молитва героя накануне самоубийства «Боже мой, я ничего не знаю, я ничего не помню, я никого не люблю» исчезает в пустоте. Внутреннее опустошение проецируется на внешний мир, исчезает реальность прошлого и настоящего, остается только таинственное «Это»:

«Нет! Нет! Мне не страшно ... *Это* страшно Генриху Тиле с его цифрами, это страшно тому другому, который хотел украсть, который надевал рыжий парик злодея. Но где же я? ...Меня нет. Нет никого. Нет ничего. Один ужас — и *это*.

Это.

И теперь еще больше нет никого — так говорится: еще больше нет никого?» [Т. II. С. 469].

Герой, убедившись в абсурдности мира, принимает смерть в ее неизбежности и мистической глубине: «Неужели все кончено? Мне страшно! Неужели действительно пришло *это*? Жил, жил и вдруг — *это*? *Это!* Какой ужас! Нет, какой ужас! *Это!*» [Т. II. С. 468].

В «Поэме одиночества» Л. Андреев близок французским экзистенциалистам в утверждении одиночества человека. Сартр принимал это метафизическое одиночество как высшую ценность, как истинную свободу. У Андреева одиночество противоположно, писатель видит в этом торжество пустоты, хотя самоубийство толкуется Андреевым как поступок человека, не желающего подчиниться абсурду и ждать, когда завершится его «круг железного предназначения».