

Понятия «панпсихический театр» и «панпсихическая драматургия» впервые были сформулированы Л. Н. Андреевым в «Письмах о театре» (1912–1913) — своеобразном эстетическом манифесте, в котором нашли выражение основополагающие театральные-драматургические представления писателя, определившиеся к началу 1910-х гг. Театральная эпоха первых десятилетий XX в. отличалась небывалым многообразием деклараций и программ, новациями в области режиссерских исканий, активностью критической мысли, вовлеченностью деятелей театра в многочисленные дискуссии, создавшие, по остроумному замечанию современника, новое «искусство споров о театре». И в этом «искусстве» «Письма» Андреева оказались значительным явлением, однако, как утверждали рецензенты, не столько строго теоретическим, сколько художественным¹. Возвести «Письма» в ранг полноправной театрально-эстетической теории не позволяет и сам автор, отмечая, что его «скромная цель» — «только поставить некоторые вопросы» [1, с. 509]. Однако заинтересованность проблемами театра, эмоциональный и интеллектуальный посыл автора были столь сильны, сверхзадача столь масштабна, что «Письма» можно рассматривать в ряду самых смелых и претенциозных проектов. Андреев создает сочинение тематически многоаспектное, неоднородное, включающее в себя множество разных внутренних сюжетов, возникает впечатление, что писатель высказался (подчас отрывочно, «в беглых строках», иногда — пространно-описательно) едва ли не по всем актуальным тогда вопросам театральной теории и практики.

На страницах «Писем» неожиданно сталкиваются айхенвальдовское «отрицание театра» и его апофеоз, констатация гибели театра и апология МХТ, заявление об отсутствии драматической литературы и футуристический лозунг «единым махом бросить за борт нашего корабля» [1, с. 536] драматургию от античной до современной, призыв к драматургам творить для сцены и требование при этом забыть о театре, его специфике и традициях. Иными словами, авторская позиция соответствует известному пушкинскому принципу: «противоречий очень много, но их исправить не хочу». Намеренно сталкивая противоположные утверждения,

¹ Особый стиль «Писем», для которого характерны яркая художественная образность, метафоричность, афористичность, эмоциональность, подчас парадоксальность мысли, обнаруживает в авторе прежде всего художника, а не теоретика, на что обратили внимание именитые критики. А. Кугель оценил «Письма» не благодаря законченности «теоретической мысли», а как «живое, остроумное и талантливое» сочинение (Номо novus [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 16). А. Койранский, справедливо полагая, что «настоящее искусство редко бывает логичным», как раз в алогичности и непоследовательности высказанных Андреевым мыслей увидел его выгодное отличие «от пустых теоретиков, далеких от жизни театра» (Койранский А. Леонид Андреев о театре // Утро России. 1914. 11 янв. С. 2).

доводя свою мысль до парадокса, Андреев обозначенные в тексте узлы противоречий развязывает, намеченные коллизии разрешает: определяет спасительное для театра направление его развития — психологическое, по терминологии автора, панпсихическое.

Перефразируя известное своей страстностью и убежденностью высказывание Белинского относительно будущего литературы, представление Андреева относительно будущего театра можно выразить столь же емкой и красноречивой фразой: панпсихизм, панпсихизм или смерть! Таким образом, Андреев указывает единственно возможный, плодотворный и перспективный путь театрального развития — панпсихический. Театр должен отказаться от традиционных игры и зрелищности и сценически осваивать новую панпсихическую драматургию, раскрывающую жизнь духа.

Сущность и масштаб андреевского замысла становятся понятны при рассмотрении предлагаемой в «Письмах» системы обоснований идеи «панпсихического театра», выявляющей ее глубокие связи с теми процессами, которые происходили в театральной и культурной жизни того времени. Эти процессы в немалой степени определялись таким новым и требующим осмысления культурным явлением, как кинематограф.

В «Письмах» актуализируется вопрос о его влиянии на театр. Намеренно драматизируя ситуацию «театр — кинематограф», связывая конфликтными отношениями эти два вида искусств, автор утверждает, что со временем в силу своих все возрастающих технических возможностей кинематограф в необъявленной, но уже начавшейся войне победит театр. Зрелищность, способность «к мгновенным перевоплощениям», возможность «в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей», умение дать «живые картины мира» [1, с. 519] — преимущества кинематографа, которые лишают театр способности с ним конкурировать. Недоступной для всесильного «Кинемо» останется только одна область — та, которая представляется Андрееву исключительно театральной «территорией» — психология. Если кинематограф обречен стать лишь непревзойденным искусством «внешней выразительности», зрелищности, то театр, сохраняя себя как самостоятельное искусство, должен последовать по пути все углубляющегося психологизма, в андреевской терминологии — панпсихизма. Таким образом, конфликт с кинематографом — своего рода момент истины, необходимый театру для осознания своего предназначения и направления развития.

Другим явлением в области искусства, осмысленным Андреевым в «Письмах» применительно к театру, стал «кризис символизма», который к 1910 г. выразился в теоретических разногласиях и личных раздорах поэтов-символистов, в закрытии символистских журналов («Весы», «Золотое руно»), в объединении в самостоятельную группировку бунтующих против символизма поэтов (акмеисты). Наконец, в определенной исчерпанности сценических опытов символизма.

По мнению писателя, символизм на сцене — это попытка поднять театр на уровень осмысления и раскрытия глубинных процессов, происходящих в сознании человека, неких всеобщих, универсальных состояний и переживаний человеческой души. Однако будучи внутренне серьезной и значительной, символистская драма не психологична по своей природе и «больше пригодна для идей, которым она

дает невиданный простор» [1, с. 539], поэтому в сценической практике она оказалась нежизнеспособной. Основное противоречие автор видит в невозможности совместить образы символистской драмы, имеющие не психологически правдивое, а обобщенно идейное содержание, и живого, чувствующего, «плотского» актера с неповторимым набором индивидуальных человеческих свойств.

В «Письмах» Андреев определяет положение современного театра: констатирует завершение символистского периода исканий русской сцены и указывает на новую тенденцию, определившую направление театрального движения последних лет, — «к классикам!»: «И с елеино-злой улыбкой пришла старая салопница — реалистическая драма, вправила кости актеру, подвинтила винты и гайки, покурила Островским для изгнания нечистого метерлинковского духа <...>» [1, с. 516].

Резко неприязненное отношение Андреева, чье творчество имеет глубокие, им самим осознанные связи с литературной традицией XIX в., к классической драматургии может показаться неоправданным и заслуживающим известного пушкинского упрека: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?» В данном случае важно помнить, что за иронической оценкой реалистической драмы на современной сцене стоит не неприятие классических произведений как таковых, а резкое осуждение того направления, которое сформировалось в театральном искусстве на основе классического репертуара.

Наиболее показательны для Андреева в этом отношении были постановки МХТ, отдававшего в тот период предпочтение классике и художественным опытам мирискусников с их эстетизмом и любовным отношением к прошлому, что безнадежно и окончательно уводило театр от современности, лишало того нерва, который делает его сопричастным острым и актуальным проблемам времени.

Более определенно по этому поводу Андреев будет высказываться в письмах к Вл. И. Немировичу-Данченко: «Следуя за поганым временем, уже давно Художественный валится в яму душевного спокойствия, культивирует художественную и идейную тишину — ибо что такое Тургенев, Островский, Грибоедов, «Трактирщица» и Мольер, как не культ тишины, исповедание безобидности и застоя? И уже давно он превратился бы в «бывший театр», в художественное болото, если бы вы не вздернули его на дыбы Достоевским, и частью — малою, конечно, Андреевым <...> Театр стал тих и спокоен. В него можно ходить для отдыха и для кейфа, как в Сандуновские бани: художественные банщики произведут лишь легонький массаж, приятно и укрепляет здоровье» [2, с. 264]. И в этом протесте против «душевного спокойствия», и в этом стремлении вздернуть театр «на дыбы» Андреев как раз наследует классическому представлению о задачах искусства, которое выражается формулой гаршинского художника, взывающего к своему шедевру: «Убей их спокойствие, как ты убил мое».

Процессы, которые стоят за созданным Андреевым в «Письмах» образом господствующей на сцене «старой салопницы»: поиск сценических форм для воплощения классики, традиционалистские опыты, пассаизм мирискусников — писатель связывает с проблемой драматической литературы, «оскудением» драматургии. Причинно-следственная связь не устанавливается: театры обратились к классике, потому что нет современной драматургии, или драматургия оскудела, потому что нет запроса со стороны театра? Но как бы ни разрешался этот вопрос, именно дра-

матургия ставится автором во главу угла, является тем фундаментом, на котором должен возводиться весь комплекс художественных созданий театра, тем определяющим фактором, который задает вектор театрального развития.

Драма должна стать источником обновления театра — не устает повторять автор, высказываясь то однозначно определенно, то художественно описательно, бесконечно варьируя свою мысль, наконец, возводит ее на уровень постулата: «только новая драма может обновить театр» [1, с. 541]. Тем самым Андреев опосредованно включается в дискуссию о взаимоотношениях литературы и театра, инициированную Ю. Айхенвальдом, его резонансной статьей «Отрицание театра». Не рассматривая перипетии этого напряженного спора, в который оказались (прямо или косвенно) вовлечены и писатели, и критики, и театральные деятели, отметим лишь принципиальные позиции сторон. Точка зрения Айхенвальда — утверждение самоценности и самостоятельности драматургии как рода литературы и несостоятельности театра в его зависимости от драматургического материала, а значит, его иллюстративной, служебной роли по отношению к литературе. Многочисленные оппоненты активно отстаивали суверенитет театра среди прочих искусств.

Точка зрения Андреева формально близка айхенвальдовской: он противопоставляет «гибнущий» театр литературе и безоговорочно провозглашает приоритет драмы. Однако эта литературоцентричная позиция корректируется, во-первых, неизбывным стремлением писателя дать своим пьесам сценическую жизнь, во-вторых, убежденностью, что «всякая пьеса до ее постановки была и остается схемой <...> темой, настоящая разработка которой, и разработка вполне самостоятельная принадлежит театру» [3, с. 43]. И главное — страстной заинтересованностью миром театра, которой пронизаны страницы «Писем». В них нет и следа высокомерно-холодного айхенвальдовского отношения к театру, «смерть» которого (хоть и не эмпирическую, а умозрительную) критик готов констатировать. Андреевым руководит страстное желание не пропеть отходную, а провозгласить: «Да здравствует театр!» И более того, в «Письмах» выражает себя идеалистическая вера в то, что театр, словно обладающий сознанием единый творческий организм (при всем разнообразии режиссерских и актерских индивидуальностей), способен проникнуться общими целями, понять и принять свое предназначение: перестать быть «забавой для пообедавших» и стать «трудом для желающих трудиться, учителем и другом для ищущих правды и одиноких» [1, с. 548].

Сытые люди склонны, как известно, требовать зрелищ, но те, кто в искусстве ищет «для себя труда, а не легкой забавы, поверхностных наслаждений» [1, с. 553], жаждут театра «правды», удовлетворяющего духовным потребностям мыслящего человека. Андреев возводит коллизию на уровень столкновения культур и мировоззрений: или театр становится развлечением, зрелищем для сытых и соответствует языческой системе ценностей, или служит удовлетворению запросов высшего порядка и тем самым способствует утверждению христианской идеи о духовной природе человека.

В высказываниях о театре будущего, который явится «в своей еще невиданной широте и глубине» (в тексте он назван то «театром правды», то «театром слова», чаще всего — «театром панпсихизма»), Андреев подчас прибегает к откровенной

патетике, что только подтверждает значимость и масштабность замысла: «Прекрасны были боги языческие, но уже нет им возврата на нашу землю — умер великий Пан! Прекрасна была и ложь старого искусства, но уже падает она перед прекраснейшей правдой суровых и серьезных дней обновления» [1, с. 534].

Преображение в театр духа — это сверхзадача, которую Андреев определяет для современного театра, тогда как сверхзадача «Писем» — о указать путь театрального возрождения. По Андрееву, это путь литературный. «Истинную основу театра будущего» [1, с. 534] он видит в драматургии.

В основе концепции новой драмы, способной противостоять засилью «старой салонницы» и «ясной нелепости» сценического символизма, способной также оградить театр от опасности быть уничтоженным кинематографом, — психологизм. Новая драма, призванная стать строительным материалом будущего театра, — психологическая (панпсихическая).

Бесспорным подтверждением этого главного тезиса «Писем» является, по Андрееву, сам характер современной эпохи, вступившей в «новый возраст жизни». В то время, когда жизнь человека утратила внешний динамизм, напряженную событийность, «ушла внутрь» и «с каждым днем становится все психологичнее» [1, с. 525], возникает насущная потребность в драме, способной стать своего рода инструментом познания души человека и многосложности жизни. Мысль Андреева следует в том направлении, в котором развивалась художественная философия «новой драмы»: ее создатели видели в ней способ исследования действительности, соответствующий характеру эпохи и уровню современного сознания.

Раскрывая суть концепции панпсихической драмы (заметим, что в «Письмах» нет описания ее структурных особенностей и поэтических приемов), Андреев опирается на пьесы А. П. Чехова, причем в сценической версии МХТ. Своеобразие и новизна чеховских пьес, выявленные и адекватно выраженные художественными, как раз и заключаются в качестве, которое Андреев определяет как панпсихизм, то есть способность драматурга передавать внутренние коллизии личности через предметы, звуки, паузы, особый ритм и звучание речи. Жизнь человеческой души раскрывается посредством своего рода психологизации пространства и времени: «все представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев», и «время есть только мысль и ощущение героев» [1, с. 526].

На этой особенности чеховской поэтики, глубоко своеобразно осмысленной Андреевым, будет основан один из художественных приемов в пьесах панпсихического направления, в которых реалии природно-предметного мира становятся явственными свидетельствами внутренних состояний героя. Так, например, тщательно прописанный в ремарках изменяющийся пейзаж — своего рода проекция переживаний героини, рисунок происходящего в ее душе; белое платье — выражение ее надежд, чистоты помыслов, отрешения от прошлого — через некоторое время превращается для нее в саван, знак смерти («Екатерина Ивановна»). Незатейливая мелодия вальса наполняется то ощущением безмятежности счастливых детских лет, то бесконечным отчаянием («Собачий вальс»). А в «Реквиеме» этот драматургический прием декларируется как эстетическая установка нового театра, в котором один и то же предмет в сценической реальности может выра-

жать и горе, и радость, напоминать сад или кладбище, а исполняемый на всех балах музыкальный мотив — передавать то радость, то печаль, то «смертное томление», то «мольбу о помощи».

Однако, объявляя Чехова первым драматургом-панпсихологом и в определенной степени опираясь на его художественный опыт, Андреев далек от повторения в своих пьесах 1910-х гг. чеховской поэтики (они имеют другую архитектуру и иные художественные средства). Речь идет о том, что Чехов, прежде всего в сценической трактовке МХТ, открывает Андрееву новые возможности психологизма в драме: мысль, чувства, переживания, сложная душевная диалектика — все эти явления внутренней жизни человека могут и должны получить зримое и явственное воплощение на театральной сцене. Более того, в «Письмах» Андреев утверждает, что новая драма (а вместе с ней и театр) способна воссоздать психологию глубин — уровня романов Достоевского, открывшего сокровенные тайны, «дно» души, и романов Л. Толстого с его непревзойденной душевной диалектикой.

На основе этих представлений Андреев, как всегда, в свойственной ему художественной манере, без теоретической строгости, определит основополагающий принцип панпсихической драмы — художественное воплощение образов «современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма» [1, с. 515]. Содержанием драмы становится «психе» — «тончайшие переживания, почти сон души», а привычные на сцене действие и зрелище уступают место «незримой душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами» [1, с. 513].

Столь не конкретное, образно выраженное определение новой драмы, а также многократно повторяемая мысль о ее психологическом характере («панпсихизм», «психизм», «психе» — текст словно прошит этими словами-скрепами: вступая в различные сочетания, они образуют новые лексемы, создавая суггестивный эффект) породят особое представление о панпсихической драматургии. В ней, прежде всего, будут видеть исследование загадок психологии современного человека, проникновение в тайны и бездны его души, попытку воссоздания его таинственной внутренней жизни. Однако высказывания Андреева, сделанные им уже за рамками «Писем» и, самое главное, изучение его пьес 1910-х гг. позволяют выявить главное качество «панпсихического театра» — его социальный характер, точнее, как настаивал сам автор, «социал-психологический» [4, с. 94].

Панпсихическая драма Андреева, воссоздающая историю души современного человека, ее полный драматизма путь, глубочайшие внутренние коллизии, становится не только психологическим исследованием парадоксов и противоречий индивидуального сознания, но остро социальным исследованием эпохи, современного общества.

Реалистическая литература, открывая все большую сложность, противоречивость и неисчерпаемую глубину внутреннего мира человека, постигает многообразные, сложные и живые связи его с действительностью, исследует весь комплекс влияний среды (в ее исторических, социальных, национальных проявлениях) на обладающую индивидуально-неповторимыми свойствами личность. Андреев, оставаясь в системе этих представлений, изменяет ракурс изображения,

делая центром своего художественного мира «внутреннего человека»: через происходящее в самых сокровенных глубинах души, в тайниках сознания, в болезненных и мучительных поисках и заблуждениях индивидуума — открывается и постигается современный мир. Главное художественное достижение писателя — в способности его драмы передать ощущение катастрофичности бытия, аномальности жизни через ту трещину, которая проходит в человеческой душе.

Непоправимый душевный слом, разрешенный отчаянным и надрывным бунтом («Екатерина Ивановна»), открытие бессмысленности интеллектуального труда, идейных поисков («Профессор Сторицын»), утрата всех возможных смыслов человеческого бытия («Собачий вальс») — итог пути андреевских героев и одновременно нравственное осуждение эпохи, так жестоко потрясавшей и искажающей личность, свидетельство коренного неблагополучия общества, предощущение социальных и исторических потрясений.

Утверждая и художественно реализуя ведущий принцип панпсихической драмы — писать мир сквозь человека — Андреев доводит до логического завершения, высшей точки принцип искусства, в котором эстетическое восприятие связано с «человеческим элементом» в художественном произведении (принцип, который будет разрушаться в процессе «дегуманизации искусства»), о чем писал Х. Ортега-и-Гассет: «Вместо “живой” реальности можно говорить о человеческой реальности <...> “Человеческая” точка зрения — это та, стоя на которой мы переживаем ситуации, людей и предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными являются любые реальности — женщина, пейзаж, судьба — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”» [5, с. 231]. Все поиски новых форм в искусстве для Андреева оправданы, значительны и продуктивны только в одном случае — если они подчинены задаче воплощения человека, и художник «пусть даже кубом выражается или излучением — только выражал бы он человека, а не свинью в ермолке!» [6, с. 540]. Для самого драматурга таким способом выражения человека (и эпохи сквозь человека) в 1910-е гг. становится панпсихизм. Его эстетическое своеобразие, система поэтических приемов могут быть выявлены при обращении к сложному и многообразному миру андреевской драматургии этого периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 509–558.
2. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913–1917) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266: Труды по русской и славянской филологии, ХУІІІ. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 231–312.
3. Два письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.
4. Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 65–106.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–259.
6. Письмо Л. Н. Андреева к А. В. Амфитеатрову // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка: Литературное наследство: Т. 72. М.: Наука, 1965. С. 540–542.