

ПОЭТИКА И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

**ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ
В РАННЕЙ ПРОЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА****Л. И. Шишкина**

В современном литературоведении сопоставление имен Чехова и Андреева встречается редко. Слишком очевидными кажутся несходство их творческих миров и художественных манер. Даже когда И. Н. Сухих в статье «Мир Чехова: версии критики» [23, с. 394–425] представляет образ писателя, созданный представителями русской культуры Серебряного века, у него есть бунинский Чехов, горьковский Чехов, Чехов Мережковского и даже Маяковского и еще многих других, но андреевского Чехова в этом длинном ряду нет.

Между тем Чехов присутствует в художественном сознании Андреева практически на протяжении всей жизни. Его имя многократно упоминается в ранних «курьерских» фельетонах 1900-х годов. Среди них присутствует чрезвычайно важная рецензия на постановку «Трех сестер» в МХТ, в которой начинающий писатель отказывался от стереотипного видения

Шишкина Лидия Ивановна — к. ф. н., профессор, Северо-западный институт управления — филиал ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», г. Санкт-Петербург

Чехова как певца «унылых настроений», убежденный, что они — лишь обратная сторона жизнелюбия художника. Андреев почувствовал в пьесе близкий собственному мировосприятию парадокс: жизнеутверждение через жизнеотрицание, определив ее основное «мощное» настроение как «трагическую мелодию» — «тоску о жизни» [1, с. 255]. Сам увлеченный Художественным театром, Андреев одну из главных его заслуг видел в раскрытии глубинного смысла чеховских пьес, полагая, что театр вместе с Чеховым стал символом борьбы с «беспросветными российскими» настроениями — унынием, хандрой и пессимизмом, «открыл дверь в область нового искусства» [1, с. 257]. В «Письмах о театре» (1913) писатель разрабатывал теорию интеллектуального «театра представления» и реализуемой на этой основе драмы «панпсихе», центром которой была идея мира как единой мировой души, вбирающей микрокосм отдельного человека. Создателем «новой драмы» Андреев объявлял Чехова, а первой панпсихической драмой назвал «Чайку», в которой увидел близкое своим художественным принципам соединение бытового и бытийного.

Современные критики именовали Андреева самой яркой фигурой «послечеховского периода» русской литературы [18, с. 2] и не сомневались в его принадлежности к «чеховской школе».

Чехова и Андреева роднит промежуточность, пограничность их места в литературном процессе (между классическим и неклассическим периодами).

В настоящее время общепризнано, что Чехов не столько завершает классический этап русского реализма, но открывает

литературу XX века с ее иным пониманием личности и среды, соотношением «бытия и быта», тяготением к обновлению реалистической эстетики. Молодые писатели, заявившие о себе в 90-е годы XIX века и бывшие младшими современниками Чехова, не могли не ощущать своего родства с ним. Их привлекал чеховский адогматизм, свобода от любой политической и эстетической регламентации. «... я, как и покойный Чехов, говорю: “партийность для художника — смерть”», — заявлял Андреев [8, с. 16]. Но более всего — стремление изменить реалистическое искусство — достичь того, когда, по определению Андрея Белого, художник, «истончая реальность, неожиданно нападает на символы», и «...символы поэтому произвольно врастают в действительность» [6, с. 47]. Андреев постоянно размышлял о новой эстетике, соединяющей принципы реалистического и символистского искусства, формулируя суть «новой формы»: «упразднение натуралистической видимости при сохранении строго реалистических основ», «широкий синтез, обобщение целых полос жизни» [17, с. 390].

Сегодня многие исследователи говорят о Чехове как предтече авангардистских течений. На Западе его считают основоположником театра абсурда. В частности, чешский писатель Томас Венцлова назвал Чехова предшественником обериутов, указав на интертекстуальную связь «Елки у Ивановых» А. Введенского и рассказа «Спать хочется» [14]. Среди художников начала XX века именно Андреева, как никого другого, характеризовали напряженные поиски современного языка искусства, способного выразить новое философское, эстетическое,

нравственное сознание переломной эпохи, потрясенной войнами и революциями. В своем творчестве он опередил многие новации не только русской, но и европейской литературы XX века. «Неореалист», «парасимволист», «предтеча экспрессионизма», «несомненный экзистенциалист», «фантастический реалист», «промежуточное литературное явление», «художник предавангарда» — таковы только некоторые характеристики, каковыми исследователи пытались определить художественный синтетизм Андреева.

Данная работа не ставит своей целью рассмотреть все точки соприкосновения двух писателей, их встречи и взаимооценки (это было предметом исследования В. И. Беззубова в его книге «Леонид Андреев и традиции русского реализма») [5]. Наша задача иная — поставить проблему рецепции важнейших чеховских тем в ранней прозе Андреева. Рецепции в точном смысле этого слова — как заимствования/продолжения и приспособления/переосмысления социальных и культурных форм писателем другого литературного поколения.

На рубеже XIX–XX веков Андреев пишет несколько рассказов, которые можно назвать вполне «чеховскими»: «У окна» (1899), «Большой шлем», «Жили-были», «В подвале» (1901). В них вскрывается трагедия обыденного существования — прозябания, равного смерти, заурядного человека, когда «страшным» становится «нестрашное»; отчетливо звучат чеховские мотивы «страха жизни», «ужаса бесцельности».

Внешние переключки тем и мотивов тут же отметили современники. Так, В. М. Шулятиков считал, что главный герой рассказа «У окна» — чиновник Андрей Николаевич, который

всю жизнь просидел «у окна» и из него наблюдал жизнь, страшась соприкосновения с реальностью — производит впечатление настоящего чеховского героя своей «загипнотизированностью однообразием рутинной жизни» [27, с. 3]. Приводя в качестве примера тот же андреевский рассказ, рецензент газеты «Орловский вестник» писал, что «люди и людишки нашей сумеречной и тоскливой действительности» напоминают чеховских героев “той же безотрадной мелочностью жизни” [9, с. 3].

Характерно, что Андреев в данном рассказе из всей многозначности мифопоэтической символики «окна» акцентирует семантическую оппозицию открытости/укрытости, опасности (риска)/безопасности (надежности), которые присутствуют, к примеру, в чеховской «Душечке» (мотив крыльца /окна) и в «Архиерее» (мотив окна, в которое архиерей «подсматривает» мирскую жизнь). Хотя в последнем рассказе Чехова отчуждение от реальной живой жизни, по точному замечанию А. Д. Степанова, отчасти мотивировано монашеством героя, «делающего для него жизненные соблазны запретными и недоступными» [22, с. 342], тогда как одиночество андреевского персонажа экзистенциально и может быть объяснено лишь тем, что Н. К. Михайловский назвал «страхом жизни», определив ее как главную тему андреевского творчества [16].

В данном случае хотелось бы обратить внимание не на внешние совпадения, а на глубинную общность двух писателей, сказавшуюся в философской инструментовке социальных вопросов, в переходе от бытовых проблем к экзистенциальным, «когда за бытом начинает просвечивать бытие».

Чехова и Андреева роднит не просто интерес к «обыкновенному», «мелкому» человеку. Более важным становится сам принцип изображения личности, особое видение героя. И. Н. Сухих справедливо замечает, что уже ранний Чехов начинает борьбу с литературной традицией детерминизма XIX века: «он отрывает, отдирает, срощиися с изображением того или иного героя идеологические и ценностные характеристики» [23, 310], исследуя своеобразный *архетип любой человеческой жизни, любого человека, независимо от его профессиональной и социальной принадлежности* (курсив мой — Л. Ш.); он берет его в аспекте обыкновенности, похожести на других, общей для всех форме проявления человека, коей является быт — повседневное существование» [23, 310]. О том, что Чехова интересует не сословное и не национальное, а «человеческое родовое», писал и А. С. Собенников [19, с. 148]. В частности, он справедливо отметил, что «естественнонаучное образование, генеральство, «имя» героя — все факультативно в характеристике персонажа» «Скучной истории» [20, с. 175].

Андреев продолжает и развивает чеховские принципы в русле научно-философской и художественной мысли XX века, которая, отходя от рационалистических концепций, заявила, что поведение человека может быть обусловлено не только меняющейся социальной детерминантой, но и его неизменной «природой», что можно познать «человека вообще», ибо человек един и во все времена подвластен одним и тем же законам. Писатель полностью отказывается от социального и психологического детерминизма, обусловленности поступков и поведения личности средой, обстоятельствами и воспитанием.

Его внимание привлекает не индивидуальное, а общеродовое, «вечное» начало, изображение «просто человека», «вообще человека», «человека как такового». Он избегает наделять своего персонажа какими бы то ни было званиями, налагающими отпечаток социальной среды или профессии. Даже в тех случаях, когда в рассказе названо общественное положение героя: чиновник («У окна»), священник («Молчание»), дьякон и купец («Жили-были»), доктор («Мысль»), оно не играет никакой роли, ибо задача художника, по убеждению Андреева, — передать не конкретно-зримую оболочку, а внутреннюю *сущность* человека. «Я низко ставлю материальный наряд человека и беру человека в его основной сущности» [8, с. 308], — формулировал он свое кредо.

Отсюда следует пристальное внимание писателя к проблемам жизни и смерти, трагедии одиночества, к загадкам и тайнам бытия. Отсюда и ощущение зависимости человека от высших космических сил, переосмысление на новом этапе древней идеи рока. Андреева часто называют предтечей европейского экзистенциализма. Но его экзистенциальная проблематика во многом имеет чеховские корни.

«Абсурдность мира, его непрозрачность для разума и безучастность к человеку <...> глубокое отчуждение личности от общества, любого “другого” и себя самой, <...> трагически обостренное ощущение конечности и однократности каждого отдельного существования» — эти черты художественного феномена Чехова, обозначенные современной исследовательницей [21, с. 193], отчетливо прозвучали в рассказе «Большой шлем», которым открывался первый сборник рассказов

Андреева (1901). Его персонажи внешним убожеством напоминают чеховских «футлярных» людей, скрывающихся от надвигающейся жизни в ограниченном замкнутом пространстве. Над их ничтожеством можно посмеяться или погрузиться. Не случайно современные критики поначалу трактовали андреевское произведение как «бытовую картинку», сатирический памфлет на современного обывателя-мещанина, «на нашу серую жизнь, на тот умственный и моральный маразм, которым дышит наша обеспеченная буржуазия» [24, с. 18]; видели в нем изображение «опустошения души, которое граничит с моральной смертью» [10, с. 17]; «разоблачение современного мещанина, засевающего в своей крепости и отбивающегося от проклятых вопросов жизни» [7, с. 14]. Для наиболее же вдумчивых критиков «Большой шлем» стал выражением общей тенденции литературы XX века с ее отходом от социальности и возросшим интересом к экзистенциальным проблемам индивидуального существования.

У Чехова при всем внимании к общеродовому началу герой наделен биографией, он существует в определенной среде (хотя и несводим к ней) и в конкретном историческом времени. Исследователи отмечали, что бытийность у него облечена в обманчиво бытовые формы. У Андреева, писателя другого поколения, как у ищущего «новые формы» чеховского Треплева, «нет живых лиц», его герои — «сущности», функции, марионетки, не мотивированные ни социально, ни психологически, лишённые индивидуальных доминант и характерных примет внешности. Пространство и время у него условны и принципиально неизменны. Персонажи «Большого шлема»

помещены в замкнутый четырехугольник комнаты, куда личные и исторические потрясения доходят лишь слабыми отголосками (известие о смерти сына одного из игроков, отзвуки дела Дрейфуса и т. д.), не нарушающими вечного круговорота жизни. Из этого повторяющегося круговорота жизни-игры («Так играли они лето и зиму, весну и осень» [2, с. 182]) лишь один выход — смерть. За несложностью фабулы, когда, как у Чехова, «ничего не происходит», таится сложный комплекс настроений и мироощущения человека XX века. Комедию жизни заурядного обывателя, все человеческое в котором поглощено игрой, Андреев поднимает до уровня экзистенциальной трагедии. Скука повседневности — неизбежный атрибут жизни чеховских персонажей — драматизируется у него шопенгауэрианской трактовкой жизни как замкнутого круга с его бесконечно повторяющимся ритмом. Считая круг истинным символом природы, представляющим схему вечного возвращения, посредством которого возможно бытие в потоке времени, Шопенгауэр утверждал, что жизнь средних людей, поглощенных борьбой за существование, протекает между желанием и его удовлетворением, что и возбуждает их «волю». А «потребность волевого возбуждения» более всего проявляется «в изобретении и процветании карточной игры» [26, с. 325].

В «Большом шлеме» игра в винт, в отличие от чеховского «Ионыча», где она обозначила бессмысленность обывательского бытия, оборачивалась игрой с жизнью, игрой на жизнь (заветная мечта, становящаяся смыслом жизни одного из персонажей — сыграть большой шлем в бескозырях). Эта концепция, развивая мысль Шопенгауэра: «мы, конечно,

не знаем более высокой азартной игры, как из-за жизни и смерти» [25, с. 128], — определяла кольцевую композицию рассказа. «Пошлость провинциальной жизни, ничтожество обывательских интересов <...> встают перед нами не в качестве общественных фактов, а в качестве проявления высшей силы «страшно бессмысленной и жестокой», живущей за пределами умопостигаемого мира», — констатировал П. Коган [13, с. 10].

Чеховская мысль о невозможности рационального познания мира в творчестве Андреева оборачивается темой Рока, беспощадного и равнодушного, смеющегося над тщетностью желаний и бренностью человеческой жизни. Внезапно пораженный смертью падает Масленников, протянув руку за последней картой, никогда не узнав, что осуществилась его страстная мечта сыграть «большой шлем».

Чехов одним из первых в мировой литературе показал глубину непонимания между людьми, обрекающего их на одиночество («Моя жизнь», «Дом с мезонином», «Черный монах», «Невеста»). У Андреева одиночество перерастает в глобальное «отчуждение» — понятие, ставшее определяющим в искусстве модернизма. Персонажи «Большого шлема», внешне опутанные сетью связей и обязательств, много лет тешившие себя иллюзией общения и близости, на деле переживают тотальное одиночество, акцентированное гротесковой ситуацией — в финале выясняется, что люди, годами сходящиеся за игрой, не знают ни положения, ни рода занятий, ни адресов партнеров. «Драма одиноких душ, замкнувшихся в своем одиночестве, чувственный трепет ужаса перед непонятными, странными, таинственными явлениями жизни — основная тема рассказов

Леонида Андреева», — отмечал В. Шулятиков [27, с. 7]. «Центр его художественного внимания — индивидуальная душа, преимущественно в момент острого переворота, когда повседневное настроение освещено заревом необычайного, трагического чувства, чаще всего — ужаса», — развивал эту мысль Антид Отто (Л. Троцкий), акцентируя, что роль слепой силы играет у Андреева чаще всего смерть [4, с. 2].

Тема смерти — одна из повторяющихся тем позднего Чехова («Скучная история», «Палата №6», «Скрипка Ротшильда», «Гусев», «По делам службы», «Архиерей»), на что неоднократно указывалось в чеховедении. Размышляя о тайне смерти, Шопенгауэр высказал мысль, что перед лицом великой и вечной природы жизнь человека не представляет значимости и потому отдается в жертву слепой случайности: «Природа никогда не комментирует своих приговоров, а говорит лаконичным слогом оракула» [25, с.126]. Как указал А. С. Собенников, книга Шопенгауэра «Афоризмы и мысли», откуда приведена эта цитата, была в библиотеке Чехова [20, с. 168]. Мысль о «полном равнодушии» природы к жизни и смерти отдельной личности, очевидно, была ему не чужда. Во всяком случае, она неоднократно звучит из уст его персонажей. «Кто знает, что жизнь бесцельна и смерть неизбежна, тот очень равнодушен к борьбе с природой и к понятию о грехе: борись или не борись — все равно умрешь и сгниешь...» (7, 116), — говорит герой «Огней». Смерть — закон природы, поэтому, как справедливо утверждает современный исследователь, «страх и ужас в чеховской интерпретации жизни неустранимы и коренятся в самой природе человеческого существования,

прежде всего в его кратковременности и неповторимости — в смерти» [21, с. 194].

Размышления о случайности и шаткости человеческой жизни и жестокости смерти — преобладающие мотивы в творчестве Андреева. Контраст жизни и смерти — постоянный объект изображения и пристального «вглядывания» писателя. Это и попытка показать ценность жизни в условиях неизбежной кончины, полного исчезновения «Я». Многообразие чеховских мотивов сосредоточено в рассказе «Жили-были». В нем и тема переоценки ценностей, происходившей у профессора в «Скучной истории», и горькие размышления о неправильно прожитой жизни Якова Бронзы, и катарсис от столкновения с тайной смерти, и оппозиция конечности отдельного человеческого существования и бесконечности жизни торжествующей природы («Черный монах» и «Архиерей»). Само название рассказа — «Жили-были» — проникнуто экзистенциальным смыслом. В нем мы сталкиваемся с кризисной ситуацией, в дальнейшем неоднократно повторяющейся в произведениях Андреева, — человек, поставленный перед неизбежностью прикоснуться к тайне смерти, беспощадно переосмысливает прожитую жизнь. Это состояние переживают два героя-антипода, которых случай, рок свели в замкнутом пространстве больничной палаты: купец Кошеверов, внезапно осознавший бесцельность прожитой жизни, полной злобы, зависти, бесплодного хищнического стремления к богатству; и дьякон Сперанский, открытый миру, влюбленный в природу и людей, радующийся крику воробьев и сиянию солнца. Но, столь разные, оба они движимы инстинктивной, заложенной

в глубинах бессознательного жаждой жизни. Мрачный мизантроп Кошеверов, с презрительным недоумением глядевший на всех, кто ценил жизнь, переживает в последние минуты внезапный порыв к бытию. Как и у Чехова, особенно в его «Архиерее», возникает в предсмертные минуты у андреевских героев осознание красоты и радости существующего мира. И так же, как Коврин в «Черном монахе» в последнее мгновение зовет «большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, <...> сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле...» (8, 257), как преосвященный Петр в «Архиерее» представляет, что он «идет по полю быстро, весело постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем» (10, 200), так Кошеверов вместе с кротким любвеобильным дьяконом, чьи дни сочтены, плачут «о солнце, которого больше не увидят, о яблоне „белый налив“, которая без них даст свои плоды, о тьме, которая их охватит, о милой жизни и жестокой смерти» [3, с. 60].

«Милions людей вызываются “равнодушной слепой силой из темных недр бытия” и опять в эти недра ввергаются. Какой смысл в этом возникновении и уничтожении?» — так определял Н. К. Михайловский главную проблему андреевского рассказа [16, с. 61]. Но именно этот вопрос неизменно беспокоил Чехова.

Известный критик Р. Иванов-Разумник, сравнивая двух писателей, оценивал Андреева как «большой талант, но грубый», в отличие от Чехова, «который умеет виртуозно исследовать любимую андреевскую тему “ужаса бесцельности” на примере повседневной жизни и обычных героев» [11, с. 2]. «Аристократическая сдержанность чеховского стиля» (Вл. Немирович-Данченко) сменилась у Андреева открытым

выражением авторской мысли, «грубостью» и «плакатностью» экспрессионистической манеры письма. Чеховская предметно-бытовая деталь, являвшаяся скорее намеком, толчком к работе воображения, у Андреева предельно заострена в своей эмоциональной выразительности, зачастую утрачивая всякую связь с предметной действительностью.

Чехов и Андреев — оба создают «пограничную» картину мира — промежуточную между классической, с ее пониманием бытия как целостного, упорядоченного и осмысленного, предполагающего «наличие некоей всеобщей объективной истины, некоего высшего смысла человеческого существования» [15, с. 12], и не-классической — с ее дисгармоничным мироощущением, несовпадением личности и мира; распадом связей и осознанием относительности всех законов. В сфере поэтики эта «переходность», по определению В. А. Келдыша, сказалась в преобладании выразительных средств над изобразительными, в «потеснении «воссоздания» «пересозданием» [12, с. 13–68].

Л. Андреев — писатель, которого называли «барометром» своего времени и «зеркалом души» современного человека, подхватил темы, обозначенные в творчестве Чехова — предтечи Серебряного века, заострив их и придав катастрофическое звучание. Оба писателя находились на пороге новых художественных принципов воспроизведения жизни, колеблясь между «воссозданием» и «пересозданием», «изображением» и «выражением», делая при этом акцент на различных составляющих данной оппозиции.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собрание соч.: в 13 томах. Т.1. / Л. Н. Андреев. — СПб.: Просвещение. — 1911–1913. — 324 с.
2. Андреев Л. Н. / Собрание соч.: в 13 томах. Т.2. / Л. Н. Андреев — СПб.: Просвещение, 1911–1913. — 332 с.
3. Андреев Л. Н. Собрание соч.: в 13 томах. Т.3. / Л. Н. Андреев — СПб.: Просвещение, 1911–1913. — 299 с.
4. Антид Отто [Троцкий Л. Д.]. Письма постороннего человека: О Леониде Андрееве / Л. Троцкий. // Восточное обозрение. — 1902. — № 129. — 5 июня.
5. Беззубов В. И. Леонид Андреев и А. П. Чехов. // В. И. Беззубов. Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллин: Ээсти Раамат. — 1984. — С.114–156.
6. Белый Андрей. Вишневый сад. / Андрей Белый // Весы. — 1904. — №2. — С.47.
7. Боцяновский В. Ф. Л. Андреев. Критико-биографический этюд. / В.Ф. Боцяновский — СПб.,: Изд-во т-ва «Литература и наука». — 1903. — 64 с.
8. Брусянин В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. / В. В. Брусянин — М.: Изд-во К.Ф. Некрасова. — 1912. — 126 с.
9. Васильев Ник. Отклики из области литературы / Н. Васильев // Орловский вестник. — 1901. — № 284. — 28 окт.
10. Жураковский Е. Д. Симптомы литературной эволюции. / Е. Д. Жураковский — М, 1903. С.13-50
11. Иванов-Разумник Р. В. Талантливое сочинительство / Р.В. Иванов-Разумник // Русские ведомости. — 1908. — №251. — 29 октября.
12. Келдыш В. А. Русская литература Серебряного века как сложная целостность / Всеволод Александрович Келдыш //

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн.1. — М.: ИМЛИ РАН. — 2001. — С. 13–68.

13. Коган П. Леонид Андреев. // П. С. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т.3. Вып. 2. — М.: Заря. — 1910. — С. 3–59.

14. Куприянова Т. В. Несколько слов о рассказе А. П. Чехова «Спать хочется». / Татьяна Викторовна Куприянова // Обретение смысла. Сб. статей, посв. юбилею проф. К. А. Роговой. — СПб.: Изд-во «Осипов». — 2006. — С.339-352.

15. Лейдерман Н. Л. Космос и Хаос как метамоделли мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания. / Наум Лазаревич Лейдерман // Русская литература XX века: направления и течения. Вып.3. Екатеринбург: РАН УрО. — 1996. — С. 4–12.

16. Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни / Николай Константинович Михайловский // Русское богатство. — 1901. — № 11. — С. 58–74.

17. Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода Первой русской революции / Вступ. Статья, публ. и комментарий В.И. Беззубова // Учен. записки Тартуского гос. ун-та. Вып.119. — Тарту. — 1962. — С.378-393.

18. Славинский М. Критические беседы. Новое дарование / М. Славинский. // Приднепровский край. — 1902. — №1452. — 9 февр.

19. Собенников А. С. Чеховские традиции в драматургии А. Вампилова / Анатолий Самуилович Собенников // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. — М.: Наука. — 1993.

20. Собенников А. С. Чехов и стоики. / Анатолий Самуилович Собенников // *Философия Чехова: материалы международной научной конференции*. Под ред. А.С. Собенникова. — Иркутск. — Изд-во Иркутского ун-та. — 2008. С. 167-178.

21. Спивак Р. С. Чехов и экзистенциализм. / Рита Соломоновна Спивак // *Философия Чехова: материалы международной научной конференции*. Под ред. А. С. Собенникова. — Иркутск. — Изд-во Иркутского ун-та. — 2008. С. 192–208.

22. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. / А. Д. Степанов. — М.: Языки славянской культуры. — 2005. — 400 с.

23. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. / И. Н. Сухих — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского госуд. ун-та. — 2007. — 490 с.

24. Урусов Н. Д. «Бессильные люди» в изображении Леонида Андреева. / Н. Д. Урусов — СПб.: «Общественная польза». — 1903. — 59 с.

25. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. Мысли. Т.2. / Артур Шопенгауэр — СПб.: Изд-во А. С. Суворина. — 1892. — 500 с.

26. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. Кн. 3. / Артур Шопенгауэр — М. — Изд-во А. Ф. Маркс. — 1906. — 520 с.

27. Шулятиков В. М. Критические этюды. «Одинокие и таинственные люди»: Рассказы Леонида Андреева. / В. М. Шулятиков // *Курьер*. — 1901. — №278. — 8 окт.

Аннотация. В данной статье автор, сопоставляя Чехова и Андреева как писателей, занимающих «пограничное» место в литературном процессе между «классическим» и «неклассическим» периодами, ставит проблему рецепции важнейших чеховских тем и мотивов в ранней прозе Андреева, акцентируя внимание не на внешних совпадениях, а на глубинной общности писателей, сказавшейся в философской инструментровке социальных вопросов, в переходе от бытовых проблем к экзистенциальным, Среди последних особо выделены: новые принципы изображения человека, когда личность определяется не меняющейся социальной детерминантой, а неизменной человеческой природой; общее для обоих писателей воссоздание «ужаса» обыденного существования и тайны смерти; трагедии одиночества, перерастающего в экзистенциальное «отчуждение», ощущение зависимости человека от высших космических сил.

Ключевые слова: Чехов, Андреев, темы и мотивы, рецепция, экзистенциализм, «отчуждение», быт и бытие.