

Министерство образования и науки Украины  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**И. И. Московкина**

**МЕЖДУ «PRO» И «CONTRA»:  
КООРДИНАТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА**

Харьков – 2005

УДК 821.161.1 Андреев (02)  
ББК 83.3(2) Андреев  
М 82

*Рекомендовано к печати решением Ученого совета  
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина  
(протокол № 3 от 25.02.05)*

**Рецензенты:** доктор филологических наук, профессор Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина Поддубная Р. Н.; доктор филологических наук, профессор Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды Силаев А. С.

**Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева:** Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.

**ISBN 966-623-210-3**

Художественный мир Л. Андреева рассматривается под углом зрения своеобразия его поэтики, жанровой системы и творческого метода в контексте предшествующей реалистической, современной ему модернистской и постмодернистской литературы первой трети XX века.

Для филологов, учителей-словесников, студентов.

УДК 821.161.1 Андреев (02)  
ББК 83.3(2) Андреев

**ISBN 966-623-210-3**

© Харьковский национальный университет  
имени В. Н. Каразина, 2005  
© Московкина И. И., 2005  
© Макет обложки Дончик И. Н., 2005

## Содержание

<i>Предисловие</i> . Virtuоз околесицы или Иван Карамазов русской литературы? .....	4
<i>Глава I</i> . Истоки художественного мира Андреева: модификация жанров и интертекст .....	13
Фельетоны «язвительного Леонида» .....	13
Реалистическая традиция или модернистский интертекст? .....	34
Преображение «календарной» прозы .....	51
Лиризация, игра, экспрессионизм и бездны подсознания .....	68
Новелла-анекдот: возвращение к истокам .....	75
«Стена»: символ и «новый миф» .....	80
<i>Глава II</i> . Многомерность: космизм, полифония и совмещение несовместимого .....	85
Повести «потока сознания» и новеллы-анекдоты: две стороны одной медали .....	85
«Призраки»: мотив и интертекст .....	123
Неомифология Древнего и Нового мира .....	135
«Мои записки»: интертекст литературы и контекст эпохи .....	151
Рождение театра Андреева .....	161
<i>Глава III</i> . Константы: сквозь призму мифа и смеха .....	166
Роман-миф «Сашка Жегулев» в контексте цикла о бунте и революции .....	166
«Смерть Гулливера»: проблемы интерпретации .....	177
Модификации «таинственной» повести и новеллы: сознание человека перед загадками мироздания .....	182
Специфика подтекста в новеллах 1910-х годов .....	191
Апокалипсис по Андрееву: контекст и интертекст .....	205
Ироническая неомифология XX века .....	211
«Сказочки» и «анекдоты»: у истоков литературы абсурда .....	216
Драма «панпсихе» и комедии в контексте поздней прозы .....	229
Роман-миф «Дневник Сатаны» как «книга итогов» Андреева .....	233
<i>Заключение</i> . Интегральный образ мира Андреева .....	260
<i>Литература</i> .....	268

Вечное “нет” – сменится ли оно хоть каким-нибудь “да”?  
И правда ли, что “бунтом жить нельзя”?»

*(Из письма Л. Андреева В. Вересаеву, июль 1904 г.)*

«И моя суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшем образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю...»

*(Из письма Л. Андреева С. Голоушеву, 15 декабря 1916 г.)*

«Сейчас захотелось молиться. Но как? Но кому? Какими словами?»

*(Из дневника Л. Андреева, 13 мая 1918 г.)*

## Предисловие

### Виртуоз околесицы или Иван Карамазов русской литературы?

Леонид Андреев был яркой и очень заметной фигурой даже среди таких звезд первой величины «серебряного века» русской литературы, как А. Блок и А. Белый, Д. Мережковский и Ф. Сологуб, И. Бунин и М. Горький. Современники свидетельствовали: «ни одно произведение его не выходило из печати, не ставилось на сцене без того, чтобы не возникли споры, чтобы одни не восхищались, другие не негодовали» [60: 230]. При этом одни считали его «виртуозом околесицы» (Ю. Айхенвальд), другие же называли «Иваном Карамазовым русской литературы» (В. Львов-Рогачевский). Андреев задевал за живое, не оставляя равнодушными, критиков и марксистской, социологической ориентации (В. Воровского, П. Когана, А. Луначарского, В. Фриче), и литераторов религиозно-философского толка (Д. Мережковского, А. Крайнего (З. Гиппиус), В. Розанова, Д. Filosofova и др.).

Марксистскую критику привлекал социальный аспект произведений Андреева. После сравнительно непродолжительной поддержки молодого писателя, связанного дружбой с Горьким и другими «знаньевцами», сотрудничавшего в журналах демократического направления («Жизнь», «Журнал для всех» и т. п.), эта критика обрушилась на него с обвинениями в «предательстве» и «мародерстве», «отступничестве» от демократизма, гуманизма и реализма. Наиболее последовательно вульгарно-социологический анализ

творчества Андреева осуществил Воровский. Как и другие критики-марксисты, он полагал, что Андреев «затрагивает по преимуществу социальные темы», поскольку его мысль «привязана к вопросам общественной жизни» [14: 289]. Проследив «идеологическую родословную» писателя и установив, что «Леонид Андреев – типичный выразитель неустойчивых настроений оскудевающей русской интеллигенции» [14: 160], Воровский пришел к выводу, что на злободневные общественные вопросы писатель дал крайне пессимистические, а потому неверные ответы. Андреев, по мнению критика, стал «певцом ужаса», который овладел интеллигенцией в эпоху революционных битв. Пораженная ужасом мысль Андреева постепенно поработила его художественное творчество, заставила уйти от правдивого реалистического изображения жизни к схематизации и иллюстрированию ложных идей.

Критики из противоположного лагеря обнаруживали у писателя круг религиозно-философских проблем, на котором и сосредоточивали свое внимание. При этом они дружно упрекали Андреева за нигилистически кощунственное и слишком вольное обращение с евангельскими персонажами и фабулами, за якобы плоскоупрошенную трактовку «вечных», религиозных проблем жизни и смерти человека, места и роли в ней Бога и Христа. Подобные упреки высказывали и далекие от богоискателей, но воспитанные в уважении к христианским этическим ценностям критики – Ин. Анненский, М. Волошин и др.

Мережковский, не менее других возмущавшийся нигилизмом и кощунством Андреева, сумел увидеть за ними и нечто иное. По его верному замечанию, Андреев был одним из первых русских писателей рубежа веков, который интуитивно почувствовал необходимость и важность после десятилетий засилья атеизма и позитивизма постановки и решения проблем Бога, Богочеловека и Богочеловечества [45].

Так кто же все-таки Андреев – писатель, решающий вечные, «проклятые», или злободневные, социально-политические проблемы? На этот вопрос так или иначе вынуждены были отвечать и критики, тесно не связанные с названными полярными направлениями. Диапазон их ответов был очень широк. По мнению одних, Андреев «меньше всего человек эпохи. Для него та или иная общественно-политическая атмосфера не меняет сущности выдвигаемых им вопросов и проблем» [9: 1]. Нет, возражали другие, Андреев вовсе не философ, а лишь «чистый художник», у которого нет никакого мировоззрения и никакой религиозно-философской систе-

мы. Он живет исключительно настроениями и непосредственными впечатлениями от своей эпохи [22].

Расходясь в интерпретациях и оценках проблематики и авторской позиции Андреева, критики, как правило, сходились в выводе о малохудожественности его произведений. Их шокировала дисгармоничность, контрастность, неуклюжесть, гиперболичность образной системы писателя, излишняя взвинченность тона, преобладание общего над конкретным и т. п. Но все же уже тогда появились работы, авторы которых попытались осмыслить художественность произведений Андреева не как антиэстетику, а как новую эстетику.

Прежде всего, это относится к К. Чуковскому, который одним из первых почувствовал, что Андрееву с его трагико-ироническим даром тесно в рамках традиционной художественности. В 1908 году он писал: «Андреев в душе великий буффонер, великий тайновидец «рож», до сих пор должен был поселять эти души-рожи в обыкновенные тела чеховского и толстовского обихода... Тюха притворялся обыкновенным хорошим русским беллетристом, – и только изредка нарушал это притворство и решался выпустить на подмостки свои «рожи, рожи, рожи» для настоящего сальтомортале, для откровенного канкана, для кувыркания и свистопляски...» [81: 36–39].

Довольно обстоятельный анализ художественного своеобразия Андреева предприняли М. Столяров-Суханов [71] и Т. Ганжулевич [16]. Отводя упреки в том, что образы Андреева якобы недостаточно психологичны и конкретны, что они лишь «силуэты» и «схемы», а не «снимки с действительности», оба критика объясняли своеобразие его творчества движением русской литературы от реализма к символизму и импрессионизму, от быта к настроению. Однако охарактеризованная концепция не стала общепризнанной. Понимая это, Андреев писал, что он «для благороднорожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист» [42: 351].

Но как бы ни относились реалисты и символисты к Андрееву, и те и другие, в конце концов, вынуждены были признать исключительную популярность и влияние творчества и личности писателя на современников. Горький говорил об Андрееве как о «самом интересном писателе Европы и Америки», «самом талантливом писателе двух частей света» [42: 278]. Мережковский тоже констатировал: «по действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему равного» [45: 18].

Так, разгадывая загадку Андреева, современники предлагали множество самых разных и зачастую взаимоисключающих отгадок. Конечно, это можно и нужно объяснять разницей их мировоззрений, эстетических платформ и методологий. И все-таки главная причина, видимо, коренилась в личности и природе дарования писателя – в своеобразии его мировосприятия, в творческих принципах изображения мира и человека и, в конце концов, в художественном новаторстве. Недаром Г. Чулков, вспоминая об Андрееве, писал: «я всегда чувствовал, что этот человек как будто пришел из другой страны, ... было в нем что-то иное, чего определить вкусом или мнениями никак нельзя, и что делало его одиноким и своеобразным» [35: 63].

Следующую попытку осмысления специфики и значения творчества писателя предприняли уже в 20-е годы И. Иоффе [30] и К. Дрягин [24]. Анализируя драматургию Андреева, ученые сумели увидеть в ее гиперболичности, гротесковости, контрастности, схематичности не художественный изъян или отсутствие вкуса, а новаторство творческого метода писателя – первого экспрессиониста в русской литературе. Так была поставлена проблема экспрессионизма Андреева. Однако вскоре в советском литературоведении возобладала вульгарно-социологическая концепция, восходящая к дореволюционной марксистской критике, которая получила окончательное оформление у Б. Михайловского [48]. Изучение творческого наследия «эмигранта мелкобуржуазного толка» на родине было прервано на три десятилетия и возобновилось лишь в конце 50-х годов. За рубежом же время от времени продолжали появляться серьезные научные публикации, посвященные прозе и драматургии Андреева [86–89].

После снятия табу по понятным причинам усилия советских ученых сначала были направлены на реабилитацию Андреева, для чего требовалось выявление и подчеркивание демократической, гуманистической и реалистической основы его творчества. Такая задача стояла перед первыми исследователями его прозы, драматургии, литературно-критического и эпистолярного наследия. Названия их работ говорят сами за себя: монография Ю.В. Бабичевой называлась «Драматургия Л. Андреева эпохи первой русской революции» [7], а статьи В.И. Беззубова 60-х годов позже вошли в книгу «Леонид Андреев и традиции русского реализма» [10]. По этой же причине в коллективном труде «Развитие реализма в русской литературе» (1974) творчество Андреева рассматривалось в кон-

тексте реализма [59], а не в главе «Реализм и символизм». Однако анализ его произведений выявлял не столько следование писателя чеховским принципам изображения, сколько их трансформацию. Поэтому вскоре стало ясно, что Андреева «поместили в чуждую ему систему координат» [25: 110].

Стремясь преодолеть односторонность такого взгляда на творчество Андреева, В.А. Келдыш предложил концепцию, согласно которой художественная система писателя принадлежит «промежуточным» явлениям «двойственной эстетической природы» [32: 211], в которой «синтезировались» принципы отражения действительности, характерные для реализма, символизма и экспрессионизма. При этом ученому в гораздо большей степени, чем его предшественникам, удалось уйти от негативной трактовки модернизма в творчестве Андреева. Именно такой подход к творческому наследию писателя оказался наиболее продуктивным на протяжении следующего двадцатилетия.

Ряд статей 70–80-х годов был посвящен исследованию в творчестве Андреева художественных принципов изображения, типологически сходных с символистскими [20, 29], а также его роли в возникновении экспрессионизма [26, 33, 82] и экзистенциализма [20, 34, 38]. Более обстоятельно начали изучать различные аспекты поэтики и жанрового своеобразия его произведений. Значительные шаги в этом направлении были сделаны Л.А. Иезуитовой [26], Ю.В. Бабичевой [8], В.И. Беззубовым [11], Л. Силард [63, 64, 65], Л.А. Гальцевой [15], В.Я. Гречневым [19], Ю.Н. Чирвой [79], В.Н. Чуваковым [80] и др. Однако ученые так и не пришли к единому мнению о соотношении реалистических и модернистских принципов воссоздания мира и человека в творчестве писателя. Поэтому наиболее распространенным продолжало оставаться представление о реалистическом характере ранней прозы и драматургии Андреева. Наличие экспрессионизма, символизма и экзистенциализма в художественном методе его произведений зрелого периода творчества хотя, за редкими исключениями, и не вызывало сомнений, но их соотношение с реализмом трактовалось по-разному. Поздняя же проза и драматургия Андреева оставались почти не изученными.

Характерной для конца 80-х годов была монография Л.А. Колобаевой [38]. Убедительно обосновав тезис об экзистенциализме Андреева и продемонстрировав тяготение писателя к максимальной степени обобщения, поэтике «морального шока» и т. п.,

исследовательница все же рассматривала творчество писателя в одной главе с произведениями Чехова, Бунина и Куприна, не соотнося его с символизмом, о котором речь шла в следующем разделе книги.

Последнее десятилетие XX века ознаменовалось снятием всех табу в исследовании литературы «серебряного века», в том числе и творчества Андреева. Издание шеститомного собрания сочинений писателя, в которое вошло большинство его художественных произведений и фельетонов 1900-х годов с комментариями и вступительными статьями А.В. Богданова, М.В. Козьменко, А.П. Руднева, Ю.Н. Чирвы, В.Н. Чувакова и др. [1], а также сборников его поздней публицистики, подготовленных и прокомментированных Р. Дэвисом, Б. Хеллманом, И.Г. Андреевой [41, 2], сделало доступным для изучения практически все творческое наследие Андреева.

Передача Ричардом Дэвисом материалов Русского архива в Лидсе (Великобритания) российским андрееведам позволило ИМЛИ РАН начать подготовку полного академического собрания сочинений писателя, что способствовало исследованию черновых вариантов произведений Андреева, прототипов его героев, истории создания его новелл, повестей, романов и драм, а в целом – приоткрытию тайн его творческой лаборатории [40]. Ценный материал для исследователя творчества Андреева содержится в двух библиографических выпусках, подготовленных учеными ИМЛИ РАН [3, 4]. Все это вместе позволило андрееведению сделать новый, весьма значительный шаг вперед в осмыслении художественного мира писателя.

За прошедшее десятилетие ученым удалось значительно продвинуться в изучении различных аспектов поэтики («эстетики диссонансов») Андреева: библейских аллюзий [5, 6, 27, 58, 76] и художественной демонологии [21, 75], роли гротеска [51, 53, 70] и «смехового» начала [18, 28], специфики психологизма и «панпсихизма» в прозе и драматургии [23, 49, 50], танатологии [37], мифопоэтики [55, 61, 72, 73], игрового начала [31, 54, 69, 83] и др. По-новому начали рассматривать роль философии Ницше и Шопенгауэра [13, 52], эстетики и художественной практики писателей-модернистов [49, 53] в становлении миропонимания и творческого метода Андреева, а также его влияние на «новую литературу» XX века [12, 21, 25, 44, 49, 56, 67, 84, 85].

Итоги подобного подхода к изучению творческого наследия писателя были подведены в фундаментальном труде ученых ИМЛИ

«Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» [74]. Однако, наряду с признанием чрезвычайно важной роли новаций Андреева в развитии литературы XX века и типологического сходства его художественной системы с символизмом, экспрессионизмом, экзистенциализмом, здесь (как и в большинстве работ последнего десятилетия) ей по-прежнему отведено «переходное» место между реализмом и модернизмом. Такой ракурс рассмотрения чрезвычайно затрудняет интерпретацию конкретных произведений писателя. Не случайно А.В. Татаринов, автор главы об Андрееве, вынужден неоднократно оговаривать используемую терминологию. Пытаясь обозначить специфику положения художественной системы писателя как «промежуточной» между реализмом и модернизмом термином «неореализм», ученый тут же уточняет: «По сути, это обозначение и подразумевало преобладавшую в андреевском творчестве тех лет <1900-х годов – И.М.> (хотя и далеко не сводившемуся только к ней) экспрессионистическую тенденцию» [74: 287].

В конце концов, ученый вынужден был совершенно отказаться от употребления этого термина применительно к драматургии Андреева 1900-х годов: «Неореализм» Андреева следует решительно отличать от творчества ряда русских «неореалистов» начала XX в., которое приобрело новое качество, но при этом оставалось в русле классической реалистической традиции. Андреев же, ратуя за «упразднение натуралистической видимости при сохранении строго реалистических основ», на самом деле стремился к иному образному языку, во многом, как уже сказано, предвосхищавшему поэтику экспрессионизма. (В дальнейшем – для терминологического различения этих явлений – мы будем избегать понятия «неореализм» по отношению к данному периоду творчества писателя)» [74: 313–314]. Если же учесть признание А. В. Татариновым чрезвычайно важной роли мифопоэтики и образов-символов в прозе Андреева, то и ее трудно считать «неореалистической» или «переходной». Художественный мир писателя вновь оказался в не вполне адекватной ему системе координат.

Результаты изучения творчества Андреева на протяжении всего XX столетия сегодня уже не вписываются в концепцию его «промежуточного» положения между реализмом и модернизмом. Признавая огромное значение опыта реалистической литературы XIX века для становления всей «новой литературы», в том числе и художественного мира Андреева, более продуктивным представляется его рассмотрение как оригинального, но модернистского по своей природе.

Для того чтобы охарактеризовать творчество Андреева подобным образом, необходимо найти новые ракурсы анализа его произведений. В соответствии с представлениями современного литературоведения, исследование художественного мира писателя невозможно без обстоятельного и многовекторного анализа его поэтики [85]. Поскольку речь идет о писателе конца XIX – начала XX века, наиболее продуктивными аспектами такого рассмотрения может быть мифопоэтика, лейтмотивность, интертекстуальность, игровое и «смеховое» начала, жанровая специфика [17, 39, 43, 46, 47, 57, 62, 68, 77].

Последнее, вопреки мнению некоторых современных исследователей [25: 36], все еще остается актуальным. Ведь модернистское (в том числе и экзистенциальное) художественное сознание, отказываясь не от структурирования произведений по параметрам жанра вообще, а лишь от традиционных жанровых форм, и создавало новые, синтезирующие способы жанрообразования разных литературных родов (эпоса, лирики, драмы), видов искусства (литературы, музыки, живописи), литературы и философии, литературы и религии, и др. Поэтому более точная «жанровая рубрикация» произведений Андреева и уяснение степени его новаций в сфере жанротворчества поможет определить роль писателя в становлении «новой литературы» XX столетия.

В основе предлагаемой монографии лежит анализ прозы Андреева, которая не только преобладала в жанровой системе писателя, но и определяла важнейшие координаты и константы его художественного мира. Драматургическое наследие Андреева, обнаруживающее сходные с прозой фундаментальные особенности поэтики, рассматривается в связи с динамикой его художественного мира, функциями и местом в нем. Такой подход позволяет сделать еще один шаг вперед на пути преодоления фрагментарности и нечеткости представлений об андреевском творчестве, охарактеризовать его основные этапы и соотношение с литературой предшествующего периода, рубежа веков и XX столетия.

Поскольку к теме, вынесенной в название этой книги, автор впервые обратился еще в начале 1980-х годов, здесь учтены наблюдения, отраженные в его учебном пособии по спецкурсу «Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод» (Харьков, 1994), а также в последующей серии его статей, посвященных исследованию мифопоэтики, системы мотивов, интертекста, игрового и «смехового» начала в творчестве Андреева. Кроме того, учитывались результаты диссертационных

исследований поэтики Андреева, выполненные А.А. Рубан и А.М. Гомоном на кафедре истории русской литературы ХНУ. Основные положения монографии на разных этапах обсуждались с коллегами по филологическому факультету. Всем им автор благодарен за продуктивные дискуссии и советы.

## Глава I

### Истоки художественного мира Андреева: модификация жанров и интертекст

Свой путь в литературу Андреев, подобно многим другим писателям рубежа веков, начинал как газетчик. Его ранняя проза, прежде всего, представлена фельетонами в газете «Курьер», где он выступал как судебный репортер, а затем фельетонист и заведующий беллетристическим отделом. Дебютировав в 1898 году «пасхальной» новеллой «Баргамот и Гараська», Андреев начал публиковаться в популярных журналах «Русское богатство», «Журнал для всех», «Мир божий», а в 1901 году выпустил свой первый сборник, выдержавший восемь изданий. В него входило десять рассказов и новелл («Большой шлем», «Ангелочек», «Молчание», «Валя», «Рассказ о Сергее Петровиче», «На реке», «Ложь», «У окна», «Жили-были», «В темную даль»). В 1902 году писатель издал второй сборник новеллистики, в котором к названным произведениям добавилось еще шесть («Набат», «Смех», «Петька на даче», «Бездна», «В подвале», «Стена»).

#### *Фельетоны «язвительного Леонида»*

Творчество Андреева-фельетониста 1897–1904 годов, его место и роль в газете охарактеризованы Л. А. Иезуитовой [20: 17–63]. Справедливо полагая, что в фельетонах в более открытом, чем в рассказах и повестях, виде представлены многие принципиальные суждения, отражающие важные аспекты мироощущения Андреева, исследовательница предприняла удачную попытку реконструкции социальных и этико-философских взглядов писателя. При этом она акцентировала внимание на связях Андреева с демократическими, гуманистическими и реалистическими традициями русской общественной мысли и литературной критики XIX века (М.Е. Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского, Н.К. Михайловского и др.). Эстетические же взгляды Андреева, по мнению Л.А. Иезуитовой, не получили в фельетонах систематически полного выражения. С последним трудно согласиться; в уточнении нуждается и предложенная характеристика поэтики фельетонов.

Судя по многочисленным высказываниям Андреева-фельетониста о сущности и задачах искусства, к началу 1900-х годов у него сформировалась своя система философско-эстетических

взглядов, с которыми он и вступал в литературу. По признанию писателя, в семнадцатилетнем возрасте он сделал в своем дневнике запись, в которой «с удивительной правильностью, хотя в выражениях и ребяческих, намечен, тот литературный путь, которым ... шел и поныне иду» [2: II: 576]. Как показывает исследование, Андреев принадлежит к тому типу писателей, которые уже в самом начале творческого пути вырабатывают свои фундаментальные художественные принципы. Несмотря на явно экспериментаторский дух творчества Андреева, эти принципы в дальнейшем, развиваясь и совершенствуясь, все же не претерпели существенных изменений. Не случайно уже первые критики отмечали склонность Андреева к варьированию одних и тех же коллизий, сюжетных ситуаций, мотивов, типов героев и способов их изображения. Одни на этом основании поспешно сделали вывод о недостатке художественного воображения у Андреева, который якобы быстро «исписался» и встал на путь повторений [64]. Другие, более прозорливые, усмотрели в этом своеобразии и необычайную целостность, системность его творчества [4]. Сегодня же можно говорить и о важной роли автоинтертекстуальности [63: 91–102] в его художественном мире.

Фельетоны Андреева в полной мере запечатлели эти свойства. При внимательном чтении в них обнаруживаются все основные проблемы, темы, мотивы и художественные формы их воплощения, получившие затем развитие в его прозе и драматургии, а также вполне осознанное отношение к своему и чужому творчеству. Его, на первый взгляд, фрагментарные высказывания на этот счет на самом деле складываются в некую целостность. Их исследование может дать ключ к истолкованию не только его ранней прозы, но и ко всему творчеству. Поэтому поэтика фельетонов Андреева и запечатленная в них система философско-эстетических взглядов заслуживает специального рассмотрения.

Развивая традиции предшественников (Достоевского, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина и др.), Андреев противопоставлял свои фельетоны современной ему массовой журналистике, которая по его словам, «за пятачок», в угоду читающей публике, либо сочиняла «что-нибудь веселенькое, не лишнее, конечно, дозы поучительности», либо сосредоточивалась на таких утилитарно-прагматических вопросах обывательского существования, как «получка, долги, квартира» («О читателе») [1: VI: 277]. Не уходя от острых злободневных проблем, Андреев стремился отыскать их глубинные корни, обна-

ружить их нравственно-философский смысл, вовлечь читателя в серьезный разговор и тем самым способствовать росту его самосознания. Поэтому в его фельетонах *хроника* текущей действительности оборачивалась *философией* жизни.

Фельетоны Андреева, прежде всего, запечатлели его концепцию мира и человека. Для уяснения особенностей этой концепции и художественной формы ее воплощения обратимся к одному из первых фельетонов – «Сфинксу современности» (1901). Уже его название отражает своеобразие угла зрения, под которым Андреев рассматривал своего «героя времени». Это загадка, которую писатель будет разгадывать всю жизнь, вплоть до последнего романа, где он заставит биться над ней самого Сатану («Дневник Сатаны», 1919).

«Кто он – этот гражданин XX века, этот сфинкс современности?» [1: VI: 176]. Ответ на этот вопрос в духе традиций русской литературы и критики XIX века Андреев начинает искать в эпохе, породившей «гражданина-сфинкса». Она крайне противоречива: «Нет язычников и христиан, но есть и то и другое; нет господ и рабов, но есть и то и другое. Самые противоречивые настроения, самые непримиримые начала, самые враждебные взгляды тесно переплетаются в один сплошной и разноцветный комок – и нельзя коснуться одного, чтобы не затронуть другого» [1: VI: 176]. Такая эпоха порождает человека, отразившего в себе, как в капле, все противоречия своего времени: «Бессильный как в пороке, так и в добродетели, вечно враждующий с тысячью врагов, засевших в его голову и сердце, одной рукой подающей хлеб, другой его отнимающий – он плачет без горя и смеется без радости. На тысячи языков разбился его язык, и сам не знает он, когда лжет и когда говорит правду, – этот несчастный сфинкс современности, тщетно пытающийся разгадать самого себя и гибнущий, не разгадав!» [1: VI: 177].

Характеризуя концепцию человека Андреева и своеобразие художественных форм ее воплощения, Л.А. Иезуитова писала о принципе *диссонанса*, который коренился в мировосприятии и эстетике писателя, стремящегося осознать и изобразить «жизнь в столкновении и борьбе острых противоречий» [20: 23]. Поскольку эти противоречия не просто противоположны, но и неразрывно взаимосвязаны, представляется, что точнее было бы говорить о *гротеске*, то есть о совмещении, казалось бы, несовместимого [46: 11]. Фантастическая действительность начала XX века породила фантомы, для изображения которых подобная художественная

форма была наиболее подходящей. Андреев стал одним из первых писателей рубежа веков, понявших это. Начиная с фельетонов и вплоть до «Дневника Сатаны», гротеск лежал в основе жанровой структуры большинства его произведений.

Фундаментальными способами организации художественного мира Андреева, впервые воплощенными в фельетонах, были также *контраст* и *метаисторический масштаб*. Именно они лежат в основе композиции «Сфинкса современности», где «дисгармоничный сфинкс современности» противопоставляется целостному и гармоничному человеку эпохи «языческого Рима». Тем самым в достаточно выразительном гротесковом портрете современника еще ярче подчеркивались и его специфические черты, и глубинная общечеловеческая суть.

Не менее важную роль Андреев отводил *иронии* и *парадоксу*. Современные исследователи трактуют иронию как способ эмоциональной иносказательной критики, при которой за якобы положительной оценкой скрыта насмешка. Это смех с подтекстом, позволяющий художнику держать дистанцию по отношению к изображаемой действительности [31: 315–316]. Ирония сродни парадоксу – лаконичной, остроумной, неожиданной, нетрадиционной трактовке явления в целях разоблачения его истинной сути [31: 718].

Названные художественные способы и формы изображения позволили Андрееву предельно лаконично выразить довольно сложную концепцию современного мира и человека. Если учесть повышенную ритмичность повествования, создающуюся благодаря повтору и варьированию соотносимых между собой слов, синтаксических конструкций и абзацев, то можно говорить о том, что «Сфинкс современности» является лирической миниатюрой. Среди фельетонов Андреева подобная жанровая структура, так сказать, в «чистом виде» больше не встречается. Однако лирические фрагменты становятся обязательной принадлежностью жанровой композиции большинства его фельетонов и играют в них важную роль формы выражения авторской позиции. Таков лирический фрагмент о пасхальном воскресении Руси в фельетоне «Убогая Русь» (1901); лирические зарисовки, запечатлевшие авторское восприятие Волги, Камы, Жигулей («Волга и Кама», 1902) и др. В той или иной форме и степени лирическое начало присутствует в большинстве фельетонов писателя, а затем становится важнейшим жанрообразующим фактором в его новеллах, повестях, романах и драматургии. Сопряжение же в жанровой структуре фельетонов Андреева



лирики и иронии, контраста, парадокса и гротеска порождало повышенную экспрессивность их повествовательной ткани, являясь эстетическим (а не декларативно-публицистическим) способом воздействия на читателей.

Созданный в «Сфинксе современности» предельно обобщенный образ человека в последующих фельетонах получает развитие и конкретизацию за счет более обстоятельного художественного исследования обозначенных впервые черт и свойств. Так, в фельетонах «Путевые впечатления» и «В переплете из ослиной кожи» (оба – 1901) основным объектом исследования становится отказ современного человека от индивидуальности, приводящий к его обезличиванию и стандартизации образа жизни. И то, и другое рассматривается Андреевым не столько как следствие буржуазных отношений, сколько как проявление абсурдности, лежащей в основе природы человека и всего миропорядка.

В наиболее откровенном виде этот абсурд представлен в фельетоне «Слабый пол» (1901). Его героини, бессмысленно повторяющие одни и те же нелепые поступки, стремясь нанять дачу, похожи на безмозглых марионеток. В движение их приводят «правила», «обычаи», «ритуалы», заведенные такими же, как они, людьми-пустышками. Так, уже в фельетонах появляются *мотивы абсурда, ритуала, марионетки и пустоты*, которые будут варьироваться как в прозе, так и в драматургии писателя: начиная с новелл «Большой шлем» (1899), «Город», «Оригинальный человек» (обе – 1902) до «Сказочек не совсем для детей» (1907–1913) и «Правил добра» (1912), иронических миниатюр для сцены «Любовь к ближнему» (1908), «Кающийся» (1913), «Монумент» (1917) и кончая новеллой-мифом «Чемоданов» (1916), трагедией «Реквием» (1917) и романом-мифом «Дневник Сатаны» (1919).

В обществе, где индивидуальность преследуется как тягчайшее преступление («Тирания мелочей и преступная индивидуальность», 1902), отсутствует уважение к собственной и чужой личности. Причем этим отличаются и власть имущие, и их «рабы». Попав в раз и навсегда проложенную и освященную «правилами» колею, современный обыватель довольно быстро теряет вкус к «живой жизни». Он становится, по определению Андреева, «нейрастеником, инфлуэнтиком или алкоголиком» («Инфлуэнтики, неврастеники и алкоголики», 1900) – не вполне здоровым и не вполне больным. Такие люди «накладывают на жизнь характер какой-то вечной перемежающейся лихорадки, запоя и похмелья,

нелепой пляски без музыки и погребального плача без покойника» [1: VI: 190].

Не удивительно, что созданная такими «сфинксами современности» цивилизация оказывается далекой от истинной культуры и гуманизма. Наиболее абсурдным ее проявлением становятся войны («О китайских головах», 1901), а символом ее прогресса – воздушный шар («Свободный полет», 1901), с которого чистая публика может поплевать на тех, кому подобное удовольствие не по карману. Наиболее обстоятельно эта проблема рассмотрена в фельетоне «Шалости прогресса» (1900). Непосредственным поводом для ее постановки послужило открытие французской выставки, демонстрирующей достижения науки и техники. Однако, с иронией перечислив «великолепные» и «грандиозные» чудеса цивилизации («движущиеся тротуары», «карусель», «сверхъестественной зоркости телескоп» и др.), Андреев выдвигает неожиданный и парадоксальный тезис. Он гласит, что «серединный русский обыватель» не имеет к промышленному и техническому прогрессу «никакого касательства», разве что «от противного»: «И если прогресс и касается меня, то разве так: опирается на меня, чтобы сильнее прыгнуть вверх. И прыгнув – он тем же движением толкает меня назад» [1: VI: 196]. За этим следует не менее иронично-парадоксальное доказательство тезиса.

Такая эпоха, с точки зрения Андреева, порождает вовсе не нищезанского «сверхчеловека», а «нижечеловека» («Актер», 1901). Не способствует появлению «сверхчеловека» и отсутствие исторической памяти у русского обывателя. И все же Андреев считает нравственно недопустимым «переступать» через таких «несовершенных людей», а тем более уничтожать их с помощью войн (позже он напишет об этом в «Красном смехе» и «Дневнике Сатаны»). Рассуждая на эти темы, Андреев-фельетонист не морализаторствует и не обличает буржуазный прогресс. Желаемого эффекта он достигает с помощью иронии и парадокса. И то и другое играет важную роль в преобладающем большинстве его фельетонов.

Наблюдения и выводы о природе «сфинкса современности» касались и противоположных «нижечеловеку» черт и свойств. Л.А. Иезуитова уже отмечала противопоставление «интеллигентному обывателю» «человека из народа», по понятиям Андреева, – «носителя и хранителя духа великой нации» [20: 34]. В этой связи она охарактеризовала образ солнца, являющийся в фельетонах Андреева символом России, образы Волги и Жигулей, служащих

символами нравственного могущества, исполинской силы русского народа и, наконец, образы русской женщины и истинного интеллигента-труженика, творца типа Горького и Шалапина, которых породила Русь.

Если снять обусловленный временем выхода книги Л.А. Иезуитовой некоторый социологизм в трактовке названных образов и связанных с ним проблем, то с предложенными интерпретациями в принципе можно согласиться. Однако следует учитывать, что при всей важности проблемы России и русского национального характера она никогда не занимала в творчестве Андреева такого центрального положения, как, например, у И.А. Бунина. Поэтому в контексте остальных фельетонов названные читаются под несколько иным углом зрения.

Как известно, Андреев неоднократно говорил и писал о том, что его интересует не русский, француз или немец, а «человек вообще» [51: 147, 166]. Он стремился постичь не столько тайны загадочной русской души, сколько, как скажет в его последнем романе-мифе Сатана, суть «настойки человечности». Поэтому в фельетоне «Волга и Кама» (1902) не случайно появляется лирический пассаж о том, как «безлюдье огромных пространств» Жигулей и их «седая тишина, которая копится десятками лет, крепчает, как старое вино», приоткрыли автору-путешественнику одну из сокровенных тайн мироздания: «И не чувствовалось в этой тишине собственного тела, и как-то весело становилось. Весело и чудно. Будто просыпались во мне тысячи жизней, что предшествовали моему рождению, и каждая говорила своим языком; и тут с особой силой ясно стало, что если я и живу недолго, то моя душа – особа весьма преклонных лет. Видали вы пень столетнего дуба, спиленного под корень? От самой сердцевины правильными кругами идут слои – по одному в год. Так и душа. Один лишь верхний ее слой – ваш, а остальные, многочисленные, даны предшествующими вам жизнями» [1: VI: 260].

Так Андреев одним из первых в русской и мировой литературе запечатлел явление *прапамяти*. Позже ее голос будут слышать Саша Погодин и Сатана-Вандергуд в романах-мифах «Сашка Жегулев» (1914) и «Дневник Сатаны» (1919). Приведенный фрагмент и названные произведения заставляют заново поставить проблему специфики *религиозности* Андреева и *космизма* его мироощущения, а затем попытаться решить ее в процессе анализа поэтики его прозы и драматургии.

Еще одной очень важной, до сих пор не решенной проблемой андрееведения, остается вопрос о *пессимизме* писателя и его героев. В фельетонах эта проблема рассматривается, прежде всего, в связи с пессимизмом обывателей-«нижечеловеков», которых Андреев называет «людьми теневой стороны» («Люди теневой стороны», 1901), и в солнечный день выходящими на прогулку с зонтиком и в галошах. Благодаря *интертексту* чеховской прозы (ассоциациям с образом Беликова) Андреев, избегая голой публицистичности, лаконично и выразительно обнажал истоки их пессимизма. По мнению фельетониста, его питают глупость, пошлость и абсурдность жизни обывателей. Такой «мелководный» пессимизм вызывает иронию «язвительного Леонида».

Сложнее было его отношение к пессимизму философов, прежде всего, Шопенгауэра, и современных ему крупных писателей и драматургов. В фельетоне «Три сестры» (1900), описывая потрясение, которое он пережил во время чеховского спектакля, и пытаясь найти ему объяснение, Андреев заставляет читателей следовать за потоком своих мыслей и ощущений. В результате читатели подводятся к неожиданно-парадоксальным выводам: «По-видимому, с пьесой А.П. Чехова произошло крупное недоразумение, и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистической вещью, отрицающей всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливым... Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли хочется, – вот основная *трагическая* <здесь и далее курсив мой, а разрядка цитируемого автора – И.М.> мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стогах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А.П. Чехов – и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом» [1: VI: 323].

Таким образом, Андреев с самого начала различал плоский *пессимизм* «людей теневой стороны» и *трагизм*, порожденный ощущением несовершенства мироздания, но не исключающий способность любить и ценить жизнь. Почти двадцать лет спустя (в 1916 г.) уже зрелый писатель повторит ту же мысль в письме С.С. Голоушеву: «И моя суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшим образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю, переверты-

ваю, переелицовываю, заглядываю ему не только с указанных мест. Но и с ... И ликом мира я восторгаюсь, а от ... его ... отворачиваюсь – вот и вся моя нехитрая механика» [51: 132–133]. А чуть раньше (в 1913 г.) он писал: «Я не только люблю, я влюблен в мир, на кучу навоза я смотрю, краснея, как Блок на свою Незнакомку. Когда я хоть мало-мало здоров, меня очаровывает все сущее, каждый рисуночек, даже грязное пятнышко на покрывале Майи» [51: 95].

Концепция трагического получает развитие в фельетоне Андреева, посвященном постановке драмы Ибсена «Дикая утка» (1900). В основе его композиции лежат принципы контраста и иронии. В роли пессимиста здесь выступает Кот, переживший крах детских и юношеских иллюзий. Этот персонаж гротесково совмещает кошачьи повадки и человеческое поведение. Перед глазами читателя проходят основные этапы его жизни, а затем звучат обобщающие суждения: «Тысячи лет стоит мир, и так изменилась земля в руках человеческих, что сам Творец, ее создавший, теперь не узнал бы ее, а ни счастливее, ни богаче, ни умнее, ни свободнее не стал человек. Потому что все его дни – скорбь. А его труды – беспокойство; даже и ночью сердце его не знает покоя. И это – суета!» [1: VI: 355].

В полемику с Котом-пессимистом вступает фельетонист. Аргументом в пользу позиции последнего становятся ощущения, навеянные спектаклем. Как и в предыдущем случае, это, считающееся пессимистическим, произведение парадоксальным образом порождает оптимистический эффект, вселяя в зрителей бодрость и веру в жизнь: «это – жизнерадостная вещь, быть может, даже против воли того, кто написал ее. Быть может, он хотел ее огорчить, унижить и отнять всякую надежду, но у пессимизма есть своя роковая черта, на которой он невиннейшим образом переходит в оптимизм. Отрицая все, приходишь к вере в приметы, опровергая всю жизнь, являешься ее невольным апологетом. Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении «отца» пессимизма, Шопенгауэра: человек думал так – и жил. Значит, могуча и непобедима жизнь» [1: VI: 335].

В связи с проблемой пессимизма в фельетонах Андреева ставились *вопросы о месте и роли иллюзии, лжи и истины в жизни человека*. Здесь же были намечены подходы к этим проблемам и даны некоторые предварительные ответы на них. По мнению Андреева-фельетониста, «истина» – это одна из «диких уток», выпущенных человечеством. Поэтому любые, претендующие на истин-

ность, идеи, теории и идеалы – не более чем иллюзии: «Мудрейший задал вопрос, что есть истина, – и тысячи немудрых отвечают: «я знаю истину, я знаю истину». Свое умение доказать, что дважды-два – четыре, они считают правом на познание мировой истины» [1: VI: 336].

В то же время «у всякого человека должно быть то, что он мог бы любить, во что он мог бы верить, что осмысливало его жизнь» [1: VI: 336]. С точки зрения автора фельетона, хотя абсолютная истина и не достижима, стремление к ней неискоренимо в человеке. Пути же, ведущие к ней, могут быть правдивыми и ложными: «Правда то, что оправдывает жизнь и углубляет ее, а то, что вредит жизни, – всегда и всюду ложь, хотя бы доказана она была математически» [1: VI: 335].

Окончательного ответа на вопрос «Что есть истина?» в фельетонах нет. «Иван Карамазов русской литературы» будет искать истину всю жизнь, подчинив этому свое творчество, в котором *проблемы цели и смысла человеческого существования станут* центральным. Сама же способность человека, вопреки тяготам жизни и освященному наукой, философией и искусством пессимизму находить в себе силы и волю к жизни и творчеству, порождена у Андреева надеждою на лучшие времена, которую он стремился вселить в читателей.

Именно здесь и пролегла граница между нравственно-философскими концепциями Андреева и декадентов (ранних символистов-«диаволистов»), вроде Ф. Сологуба [22, 28, 49, 65]. Анализ его фельетонов свидетельствует о том, что хотя писатель, как и декаденты, акцентировал внимание на пошлости, глупости, аморализме и абсурде жизни человека, но, в отличие от них, прозревал ее глубинную суть, соотносимую с Любовью, Добром и Красотой, и поэтому не терял веру в Человека и наличие смысла в его Жизни. Концепция мира и человека Андреева была трагичной, но не пессимистичной.

Исходя из этой концепции, Андреев трактовал *роль искусства и художника*. Он рассматривал названные проблемы комплексно, выстраивая систему координат: писатель – литературный критик – читатель («Китайский роман», «О писателе», «Читатели», «О читателе» (все – 1902) и др.). Андреев предложил стереоскопическое изображение писателя с точек зрения критика и читателя, которые резко контрастируют с его (писателя) мироощущением и реальным положением в обществе. Все они грешат односторонностью, и пи-

сатель оказывается то ложно-величавой, идеализированной фигурой, то ничтожеством. Стремясь преодолеть эту односторонность, Андреев создал блестящие образцы литературных портретов, в которых писатель (артист, художник), не утрачивая истинных черт характера, предстает во всем величии своего дарования. Некоторые из них были написаны одновременно с названными фельетонами («Ф.И. Шаляпин», «О П.Д. Боборыкине» (оба – 1902) и др.), другие – уже зрелым мастером («За полгода до смерти», «Смерть Гулливера» (оба – 1911), «Держава Рериха» (1919) и др.).

В фельетонах начала 1900-х годов Андреев характеризует *типы писателей*, которых различает, прежде всего, по *степени дарования*. Это *гении*, проникающие в глубины души человеческой, способные потрясти и воскресить ее (как Л. Толстой); *талантливые*, откликающиеся на острые проблемы современности и способствующие росту самосознания массового читателя (как Боборыкин); *бездарности*, бездумно раскатывающие на «рифмованных строчках» по «унылой, бесплодной и плоской равнине» своих книг (как Сиротин). В предисловии к собранию сочинений Дж. Лондона, вышедшем в 1912 году («О Джеке Лондоне»), Андреев дополнит эту типологию, охарактеризовав *национальные типы* писателей. Основой для их выделения станет *специфика мироощущения и творческой индивидуальности* французов Вольтера и Мопассана, и сопоставляемых с ними англо-саксов Джека Лондона, Байрона, Свифта.

По Андрееву, «англосаксы – раса мужчин по преимуществу... порою безжалостных до жестокости, порою широко и свободно великодушных, но всегда твердых, последовательных и сильных. Им чужды экстаические порывы женственной Франции...» [1: VI: 300]. Исходя из этого тезиса, Андреев говорит об английской литературе как о «мужественной и великой» и характеризует специфику трагического начала, «страха» и «безумия» в ней: «Величайший безумец Англии и мира, Эдгар По – он же и высочайший логик. Он никогда не бьется в истерике ... – перед лицом самого безумия и страха он мужчина, холодный диалектик, надменно-покорный созерцатель собственной гибели...» [1: VI: 300]. По мнению Андреева, француз Мопассан «с его истерической «Орля», страшной только для женщин», явно уступает Э. По, как в сфере смеха француз Вольтер уступает англичанину Свифту. «Посмотрите, как смеется гудоновский Вольтер – умная, злая, ехидная старуха! – и сравните с его смехом беспощадно холодного Свифта:

словно не человек, а сама логика смеется в строгой последовательности своего нотно-логического искусства!» [1: VI: 300]. На таком фоне и Джек Лондон предстает как истинный англичанин – «органический враг бессилия и дряхлости», «хаос подчинивший воле и вопли превративший в песню» [1: VI: 301].

В приведенных суждениях выразилась не только симпатия Андреева к английской литературе (и к Свифту, в частности), но и его представления о *роли писателя*, который призван не стенать, а *преодолевать хаос жизни, заключив его в форму трагедии* с ее катарсисом, или *смеха*, который если и не уничтожает, то *уничтожает ужас и безумие жизни*. Ведь смеха, как известно, не боится только то, что истинно. Такую роль стремился играть и сам Андреев, начавший свой творческий путь с *фельетонов*, в которых он, подобно Свифту, выступал под различными *псевдонимами* и *масками* (Джемса Линча, героев собственных новелл и др.) [20, 42, 43, 55].

Исходя из своей концепции, Андреев предложил трактовку особенностей дарования и значения творчества истинных символистов, стремящихся выразить труднопередаваемые словом нюансы чувств и мыслей человека в многозначных образах-символах («Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1900); талантливых писателей-натуралистов и бездарных беллетристов, потворствующих дурному вкусу читающей публики («О П.Б. Боборыкине», 1902). По Андрееву, писатель должен обладать богатым жизненным опытом, знать жизнь и собственный субъективный мир. В отличие от натуралистов, социальному анализу он предпочитал постижение глубинных тайн человеческой души. Однако погружение в эти глубины должно иметь некие пределы, за которыми психологический анализ превращается в самоцель, затмевает интерес к миру, разрушает личность («Детские журналы», 1902).

Андреев охарактеризовал и разные *типы критиков*. Одни, истинные, в соответствие с предметом исследования создают «художественную критику», способную приблизить читателя к художественному миру писателя. Других же «мало интересует художественность, но зато приводит в движение всякая злоба дня» [1: VI: 296]. По мнению Андреева, последние не могут навредить настоящим художникам, но и пользы от них никакой нет. Сам же он, несомненно, относился к первому типу. Это сближало его с символистами, которые, поставив под сомнение «логические», «рациональные», «рассудочные» способы познания действительности, вынуждены были искать новые пути для проникновения в

суть ее явлений. Таковыми оказались художественные способы и формы, воссоздающие мир во всей его многогранности и многозначности. Как показал еще Д. Максимов, это породило экспансию художественных методов познания в области, традиционно закрепленные за философией, наукой, публицистикой, литературной критикой и литературоведением. Последние истолковывались символистами как «поэзия поэзии», «поэзия мысли, познания» [36: 80–81].

Современные исследователи культуры и искусства XX века вполне аргументировано объясняют подобное взаимопроникновение образных и понятийных способов познания стремлением к преодолению их односторонности, ограниченности и выработке принципиально новой – целостной и стереоскопичной – концепции и картины мира. М. Эпштейн соотносит суть этого явления с универсализмом и синкретизмом древних *мифов*, включавших в себя донаучные, философские, религиозные и образные представления. Современную же форму воплощения подобных разнородных начал он возводит к жанру *эссе*, поскольку именно оно «держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой» [70: 345]. Ученый показал, что в глубине эссе заложена определенная концепция человека, которая и придает связанное единство таким внешним признакам жанра, как небольшой объем, конкретная тема, подчеркнута субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь.

Нетрудно заметить, что «свободная смена познавательных установок» (гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, от отвлеченности к наглядности, от общего к единичному и т. п.), присущая искусству XX века и называемая М. Эпштейном эссеизмом, была характерна и для фельетонов Андреева. Первые же опыты исследования поэтики его фельетонов 1900-х годов [11, 55] обнаружили их художественность и оригинальность, предвещавшие своеобразие его новеллистики и драматургии. В заглавие фельетонов, как правило, вынесена основная проблема или центральный, обобщающий образ-символ (ср.: *фельетоны* «Сфинкс современности» (1900), «Люди теневой стороны», «Убогая Русь», «Дикая утка» (все – 1901), «Тирания мелочей и преступность индивидуальности», «О писателе», «Ф.И. Шаляпин» (все – 1902) и *новеллы* «Большой шлем», «Ангелочек» (обе – 1899), «Прекрасна

жизнь для воскресших», «Молчание» (обе – 1900), «Смех», «Ложь», «Стена» (все – 1901), «Бездна», «Город» (обе – 1902) и др.). Однако, если парадоксальное, новеллистически-неожиданное осмысление этих проблем или образов-символов в рассказах и новеллах осуществляется по мере развития сюжета, то в фельетонах парадокс с самого начала оказывается основным ракурсом рассмотрения событий. Это было уже показано в процессе анализа «Сфинкса современности» и легко может быть продемонстрировано на других примерах.

В фельетоне «Тирания мелочей и преступность индивидуальности» все повествование подчинено доказательству парадоксальной мысли, заявленной в его названии и повторенной в первой фразе: «Самая ужасная тирания – это тирания мелочей...» [1: VI: 168], а «Шалости прогресса», посвященные всемирно известной выставке в Париже, начинаются эпатазирующим заявлением: «Должен признаться, что я совершенно равнодушен к парижской выставке» [1: VI: 196].

Фельетон «Свободный полет» открывает такой ироничский пассаж: «В этом есть что-то особенное. Это не просто свободный полет шара с тремя пассажирами – это знамение времени, это торжество культуры, это символ!

При грохоте и восторге сытой, пьяной и развеселой толпы из сада г. Омона поднимается воздушный шар с тремя представителями трех различных отраслей московской культуры. Неустрашимый аэронавт г. Жильбер, очень известный журналист г. Эр, сотрудник «Московского Листка», и омовская <кафешантанная – И.М.> певица. Имя последней неизвестно, и сам присяжный историкограф сада «Аквариум» г. Эр в своем высокопоучительном описании путешествия называет ее просто «барыня». Для полного комплекта не хватает хотя бы одного околоточного надзирателя. Зато, впрочем, есть коньяк и рябчики» [1: VI: 198].

В отличие от бульварной журналистики начала XX века, которая либо развлекала, либо поучала обывателя, стоя на позициях пошлой мещанской морали, Андреев иронизировал и над тем, и над другим, и над читателями. Последних он эпатазировал не только названиями и «зачинами» своих фельетонов, но и всей последующей системой мотивировок, в основе которых лежал парадокс, гротеск и абсурд. В финале же вместо поучительной морали читатель получал анекдот, демонстрирующий абсурдность жизненных «правил» обывателей.

В фельетоне «Тирания мелочей и преступность индивидуальности» преподносится анекдотическая история мучений героя, которого «однажды озарила блестящая, но ужасная по последствиям идея: чтобы быть человеком, – открыл он, – нужно носить высокие воротнички и ходить на высоких каблуках. И это был несчастный человек, много несчастнее Прометея, Фауста, Гамлета и других великих страдальцев за великое. Ежедневно с раннего утра он начинал жертвовать собой: взлезал на *высокие каблуки* и подпирал голову *крахмальным забором*. И при этом улыбался» [1: VI: 168]. Здесь впервые в прозе Андреева появляется *интертекстуальный* (свифтовский) *мотив высоких каблуков*, который далее в фельетоне реализуется как серия анекдотических сюжетных ситуаций, возникающих из-за высоких каблуков и воротничка. Он восходит к истории о двух враждующих партиях, «известных под названием *тр ем ек сен ов* и *сл ем ек сен ов*, от высоких и низких каблуков на башмаках, при помощи которых они отличаются друг от друга» [53: 46].

Свифт неоднократно обыгрывал этот мотив в своем романе «Путешествия Гулливера». Так, надев *маску* главного секретаря по тайным делам Рельдреселя, он, вроде бы вполне серьезно, а на самом деле с изрядной долей *иронии* поясняет Гулливеру и читателям: «Дело в том, что многие доказывают, будто высокие каблуки всего более согласуются с нашими древними государственными установлениями; но, как бы то ни было, его величество находит, что вся администрация, а равно и все должности, раздаваемые короной, должны находиться только в руках сторонников низких каблуков...» [53: 46]. Далее он развивает этот мотив, обращая внимание Гулливера на то, что «каблуки на башмаках его величества на один д р е р ниже, чем у всех придворных (д р е р равняется четырнадцатой части дюйма)» [53: 46]. Наконец, Рельдресель высказывает опасение, что его императорское высочество, наследник престола, имеет некоторое расположение к высоким каблукам; по крайней мере, не трудно заметить, что один каблук у него выше другого, вследствие чего походка его высочества прихрамывающая» [53: 46].

Следует отметить не только сходство семантики и функций мотива *высоких каблуков* у Свифта и Андреева (выявление абсурдности претензий некоторых представителей рода человеческого на возвеличивание и особую роль в обществе, нелепости их системы ценностей и т. п.), но и особенности его варьирования в андреев-

ском фельетоне. Во-первых, он сопрягается с синонимическим мотивом *высоких воротничков*, что усиливает смеховой эффект; а, во-вторых, у Андреева речь идет не о сильных мира сего, а об обывателях – обыкновенных, «маленьких» людях, пытающихся стать «высшечеловеком», «сверхчеловеком». Нелепость жизненных ориентиров и поведения таких многочисленных «лилипудов» на высоких каблуках и обнажает Андреев. В его фельетоне мотив получает еще больший обобщающий смысл и становится символическим. Позже он, уже как *автоинтертекстуальный*, будет функционировать в «Смерти Гулливера» (1911) как один из атрибутов «нижечеловеков» – ничтожных лилипудов.

Еще на один аспект поэтики андреевских фельетонов обратила внимание Н.Н. Смоголь [55], охарактеризовавшая процесс создания и варьирования Андреевым различных «масок», – авторских имен или псевдонимов. Она объяснила это установкой писателя на постоянное самопознание и самообновление, «на поиск еще не использованных идей, приемов и форм, на преодоление творческой однонаправленности» [55: 49]. В статье приведено чрезвычайно показательное и важное признание Андреева: «Каждую свою вещь я хотел бы писать под новым именем. Мне тяжело зависеть от своего собственного прошлого, от высказанных мыслей, от промелькнувших обещаний – я ничего не хочу обещать» [26: 68]. Представляется, что отмеченная особенность творческой индивидуальности Андреева и поэтики его фельетонов может быть рассмотрена в более широком контексте – как проявление *игрового начала* в его художественном мире [67, 43].

Уже в своем раннем Дневнике (1891–1892 гг.) [3: 49] Андреев условно разделил всех людей на «актеров» и «актеров-зрителей», в той или иной степени играющих различные роли, способствующие самопознанию и познанию жизни. Сам он, безусловно, принадлежал к первой категории. По воспоминаниям К. Чуковского, в быту Андреев был великим мистификатором и артистом: «В том-то и было главное очарование Андреева, что в какую бы игру он ни играл, – *а он всегда играл в какую-нибудь игру*, – он искренне верил в нее и отдавался ей весь без остатка» [68: 42–43]. Вживаясь в очередную роль, он воображал себя то живописцем (и тогда брался за кисть и часами мог говорить о Веласкесе, Дюрере или Врубеле), то его поглощала игра с граммофоном (что отразилось в новелле «Сын человеческий», 1909), то он превращался в моряка (изменял свой внешний облик и отправлялся в плаванье по шхерам) и т. п.

Обладая незаурядным чувством юмора, он был мастер на всевозможные розыгрыши. В то же время его смех зачастую оказывался лишь *маской*, за которой он пытался спрятаться от страха смерти, преследовавшего его всю жизнь. В таких случаях Андреев разыгрывал *роль веселого человека*, а его «веселость была, как и все у Андреева, – чрезмерная» [68: 50].

Уже в фельетонах 1900-х годов писатель, выступавший под *маской* Джеймса Линча, *стилиз* повествование под манеру мышления и высказывания обывателя. В то же время сквозь эту маску периодически проступал лик самого Андреева [20: 17–62]. В 1903 году он принял участие в полемике, вызванной новеллой «Бездна», под маской героя этого произведения – Немовецкого. В 1916 году появится ряд андреевских фельетонов, подписанных именем героя его новеллы «Полет», – Пушкарева. Тогда же Андреев-фельетонист выступит под масками И. Чегодаева и Горация Ч. Брюквы. *Стилизация, пародирование и игра различными масками* станут излюбленными приемами и Андреева-новеллиста, и Андреева-драматурга, начиная с раннего рассказа «Из жизни штабс-капитана Каблукова» (1898), стилизованного под прозу Гаршина и развивавшего фабулу его «Денщика и офицера».

Анализ поэтики фельетонов Андреева позволяет уточнить представления о месте, роли и своеобразии *смеха* в его эстетике и художественном мире. Прежде всего, становится очевидно, что в мировосприятии и творчестве «язвительного Леонида» смеховое начало не вторично, а так же органично и важно, как и трагическое. По свидетельству современников писателя, «все, кто знал Андреева-собеседника, дружно заявляли, что в нем погиб или почти погиб замечательный художник-юморист, который по таланту мог бы, пожалуй, сравниться с самим Гоголем» [9: 13]. Как показывает анализ фельетонов, а также прозы и драматургии Андреева, юморист в нем не погиб, а лишь оказался весьма своеобразным, отличным от Гоголя, Щедрина и других писателей-сатириков XIX века. В его фельетонах, а затем новеллах-анекдотах, «сказочках», экстраваганцах и др. вырабатывалась *поэтика трагического абсурда, иронии и «черного юмора» XX века*.

Особо следует сказать о *концепции смеха*, запечатленной в фельетонах Андреева. По его мнению, источники смеха (как и трагедии) – в самой жизни: «После печального всегда идет что-нибудь смешное» [1: VI: 239]. Искусство, отражая эту жизненную закономерность, тоже чередует и гротесково сопрягает смешное и печаль-

ное: «Так действуют богатые вымыслом драматурги, так поступает иногда и сама жизнь» [1: VI: 239]. Еще один источник смеха в литературе – субъективный мир автора, смотрящего на окружающую его действительность с иронической точки зрения. Именно ирония помогает разоблачать абсурд и бестолочь жизни современного человека, показывать истинный («нижечеловеческий») масштаб его души, сердца, ума и поступков. И тогда то, что «нижечеловеки» называют свободой, оказывается всего лишь жизнью на даче («Безумство храбрых», 1901), якобы цивилизованная европейская дипломатия – варварским истреблением азиатских и африканских народов («О китайских головах», 1901), технический прогресс – новыми способами закабаления большинства человечества («Шалости прогресса», «Свободный полет»; оба – 1901). Ирония фельетониста обнажала суть «общих идей» и «футлярных» истин («Я», 1901). Кроме того, ирония «сняла» дидактический пафос в его произведениях, корни которого, как показал Андреев-фельетонист, уходят в самоуверенность обывателя-«нижечеловека», полагающего, что он владеет истиной и поэтому знает «правила» добра и жизни.

Наконец, в связи с изложенной концепцией мира и человека, искусства и критики в фельетонах Андреева были охарактеризованы *художественные формы и принципы*, которые, с его точки зрения, способны наиболее адекватно изображать жизнь и влиять на нее. Речь идет о специфике и функциях не только *иронии* и *гротеска*, но и *образов-символов*. Это свидетельствует о вполне осознанном использовании названных элементов поэтики в его собственном творчестве (как в фельетонах, так и в художественной прозе и драматургии). Остановимся на этом подробнее.

Имея в виду споры о художественном методе Андреева, прежде всего, следует охарактеризовать его трактовку специфики и функций образов-символов, наиболее полно изложенную в фельетоне, посвященном спектаклю по драме Ибсена («Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1900). По Андрееву, символ – это художественный образ, который пробуждает в душе и сознании читателей и зрителей ассоциации, приближающие их к сокровенным тайнам мироздания и микрокосма человеческой души, невыразимые иными способами. В отличие от символистов-богоискателей (Д. Мережковского, З. Гиппиус) и младосимволистов (Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого и др.), он не вкладывал в символ религиозно-мистический смысл. Хотя следует согласиться с А. Татариновым, полагающим, что под влиянием философии Шопенгауэра, Андреев по-своему мифологи-

зировав «мировую волю», Рок и другие метафизические сущности: «Бог умирает», герои Андреева пытаются изгнать самую память о нем, но на опустевшем «святом месте» появляются странные призраки, духи, души, создающие своеобразный языческий контекст» [58: 292]. Андреевская интерпретация символа близка к его истолкованию «старшими символистами», вроде В. Брюсова, для которого подобный тип образа был «ключом» к «тайнам» бытия и сознания человека (см. его статью «Ключи тайн», 1904). Со всеми символистами Андреева сближало также понимание невыразимости этих тайн «обыкновенными человеческими словами» и поиск адекватных художественных форм и способов их воплощения.

Фельетоны Андреева свидетельствуют о серьезном отношении писателя к символизму, о глубоком осмыслении им коренных проблем, связанных с образами-символами, о его точках соприкосновения с различными течениями символизма и об особой позиции, которую он занимал среди них. Размышляя о взаимоотношениях Андреева с символизмом, Вересаев писал: «Для меня всегда было загадкой, почему Андреев примкнул к «Среде», а не к зародившемуся в то время кружку модернистов (Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Мережковский, Гиппиус и пр.). Думаю, что в большой степени тут играли роль, с одной стороны, близкие личные отношения Андреева с представителями литературного реализма, особенно с Горьким, с другой стороны, – московская пассивность Андреева, заставлявшая его принимать жизнь так, как она сложилась. Однако при случае он резко и определенно проявлял свои симпатии» [51: 151].

О том, что Андреев с самого начала «по характеру своего творчества» был далек от «знаньевцев» писала и Беклемишева: «Леонид Николаевич сам понимал, что литературно он ближе Блоку, Белому и Сологубу, чем Гусеву-Оренбургскому и Чирикову. С первыми его связывал характер его творчества, с последними – личные, дружеские отношения. Одни болели и мучились в символических образах вечными вопросами жизни, другие – жили бытом. Андреев, конечно, ближе к писателям первой группы, но и в литературе, и в жизни писательской он стоял особняком. Это он понимал сам» [51: 258–259].

Многочисленные высказывания Андреева по поводу символизма и реализма, характерные для его зрелого и позднего периодов творчества, свидетельствуют не об отказе писателя от эстетических взглядов, запечатленных в его фельетонах 1900-х годов, а об их углублении. Так, например, в 1907 году он писал Горькому:

«В оценке Блока, Сологуба и прочих «декадентов» я в значительной степени, как ты знаешь, согласен с тобой. Расходясь с тобой (частично) в оценке их таланта (Блока, например, я считаю талантливым весьма), в одном, и самом главном, я подаю тебе руку: все они не демократичны. Их утонченность, культура формы, слишком напоминающая кружевное жабо какого-нибудь дворянчика, чтобы быть демократичной; их смутные поиски, порою барсколенивые, каких-то новых тончайших ощущений, их оторванность от массы с ее вопросами – все это делает их не демократами. И если бы я вздумал издавать журнал или книги для народа, для масс – они были бы последними, кого я мог бы пригласить. Но в такой журнал я не пригласил бы и Андреева Леонида – ибо как он ни демократичен по существу своему, – по форме писаний, по темам своим, по направлению мысли он так же далек от народа, как и они...»

Но если принять другую задачу, ту, которую я хотел поставить и для сборников «Знания», то станет все по-другому. Задача же эта: свободная человеческая мысль, ... вечно ищущая, и как лучшее выражение ее – искусство, литература. С этой стороны и Блок, и Сологуб, и я сам приобретаю иную ценность. Пусть плохо – но они ищут; пусть недостаточно мудро – но они мыслят; пусть они рабы – но рабы, которые жаждут свободы. И литературу они любят, быть может, даже больше, чем мы, – ибо утверждают ее самоцельность, работают над ней неустанно, тормозят ее ежечасно» [30: 291–292].

А в 1913 году Андреев напишет А.В. Амфитеатрову: «Ваш догматический реализм, обязательный для всех времен, племен и народов, считаю началом враждебным не только себе, но и самой вечно развивающейся, творящей форме, как и сути свободной жизни. И может быть, в этом ошибка Ваша, Горького и других, что в момент **п е р е в о р у ж е н и я** всех художественных и умственных сил Вы во что бы то ни стало стремитесь сохранить старые ружья и добрый, старый, дымный порох, который когда-то был так хорош» [51: 261].

Таким образом, фельетоны и переписка Андреева, а также воспоминания современников, свидетельствуют о его *изначальной* склонности к разгадыванию тайн мироздания и глубин человеческой души, о неудовлетворенности «старыми» художественными формами и о вполне осознанном обращении к «новым». Центральное место среди них занимали образы-символы; не менее важными оказались также гротеск, ирония, поэтика абсурда, игровое начало и т. п. Все это заставляет заново поставить вопрос о модернизме и



реализме в творчестве Андреева, в том числе и в ранней прозе, которую все еще принято считать реалистической [58: 289–290].

И еще с одной точки зрения интересны фельетоны Андреева: они могут служить автокомментариями к его художественным произведениям. Зачастую (особенно в ранний период творчества) фельетоны писались одновременно с рассказами, новеллами и повестями, образуя с ними проблемно-тематические «пары». Так, например, фельетоны «Когда мы, живые, едим поросенка», «Убогая Русь», «Мой герой», запечатлевшие отношения Андреева к празднованию Рождества и Пасхи, могут помочь при интерпретации «рождественских» и «пасхальных» новелл («Ангелочек», «Праздник» «На реке» и др.). Фельетон «Люди теневой стороны» способствует пониманию новеллы «Ложь», а фельетон «Убийца» – повести «Мысль» и т.д. Во многих случаях фельетоны 1900-х годов переключаются с более поздними произведениями Андреева. Так, фельетон «О российском интеллигенте» предвосхищает сказку «Правила добра» (1912); фельетон «Свободный полет» коррелирует с новеллой «Полет» (1914) и анекдотом «Триумфатор» (1917), фельетон «Когда мы, живые, едим поросенка» – со сказочкой «Негодяй» (1913) и т.д.

Таким образом, анализ фельетонов позволяет говорить о вполне осознанном отношении к своему и чужому творчеству, то есть о *системе* философско-эстетических взглядов Андреева, которая сложилась к концу 1890-х – началу 1900-х годов, а затем лишь уточнялась и углублялась, не претерпевая принципиальных изменений. Писатель-гуманист, устремленный к постижению сути Жизни Человека, учитывал опыт предшествующей, в том числе и реалистической литературы, но не оставался в ее русле. С самого начала своего творческого пути он стремился создавать «новую литературу», что сближало его с современными ему модернистскими (прежде всего, символистскими) течениями. В то же время, важная роль в его эстетике и раннем творчестве смеховой стихии предвещала многие постсимволистские (предпостмодернистские) явления его поздней прозы и драматургии 1910-х годов. В фельетонах Андреева обнаруживаются также почти все основные проблемы, мотивы и художественные способы их воплощения, получившие затем развитие в его прозе и драматургии. Все это предвещало внутреннюю целостность и оригинальность художественного мира Андреева.

### *Реалистическая традиция или модернистский интертекст?*

Проблемно-тематическая связь ранней прозы Андреева с реалистической литературой XIX века, отмеченная большинством исследователей [5, 6, 8, 12, 18, 19, 20, 58], не вызывает сомнений. Однако не менее важно увидеть новаторство и оригинальность писателя в художественном воплощении и трактовке традиционных коллизий, образов и сюжетных ситуаций. Как показывает исследование, степень новаторства ранних произведений Андреева различна. Наиболее традиционными, на первый взгляд, представляются его лиро-эпические рассказы и новеллы, восходящие к той разновидности малой прозы, которую создали в 1880–90-е годы В. Гаршин, В. Короленко, А. Чехов и Л. Толстой. В ее основе, как правило, лежал так называемый конфликт прозрения, запечатлевший идейно-нравственный или нравственно-психологический кризис героя – среднего интеллигента, «маленького человека» или представителя демократических низов. Эпически изображенный случай, событие или история были в ней не самоценны, а играли роль повода для развития лирического сюжета, воссоздающего процесс их осмысления героем [10, 25, 29, 44, 57, 69]. Именно таковы, на первый взгляд, герои, сюжеты, коллизии и жанровая структура рассматриваемых рассказов и новелл Андреева («Защита», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Что видела галка» (все – 1898), «У окна», «Валя», «Большой шлем», «Молчание» (все – 1899), «Первый гонорар» (1900), «Жили-были» (1901) и др.).

В новелле «Первый гонорар» (1900) «прозрение» переживает начинающий юрист, помощник присяжного поверенного, Толпенников. Проведя по всем правилам свою первую защиту, он внезапно понимает, что оправдал мошенников. Нравственное чувство поднимает в его душе бунт против «грязного, отвратительного и жестокого мира» [2: I: 223]. Эта ситуация заставляет вспомнить прозрение героев Гаршина («Встреча», «Происшествие», «Художники» и др.), Короленко («Яшка», «Ат-Даван», «Мороз» и др.), Чехова («Неприятность», «Скрипка Ротшильда», «Невеста» и др.) и конечно же Л. Толстого («Записки сумасшедшего», «Смерть Ивана Ильича», «Воскресение» и др.).

Так же, как и названные писатели, Андреев, обнаруживая в душе обыкновенного, «среднего» человека глубинные запасы совести, был рад этому открытию. Однако «Первый гонорар» завершается не одним, а двумя новеллистическими переломными мо-

ментами. Вслед за «прозрением» героя следует второй неожиданный поворот в осмыслении случившегося. Новелла завершается весьма характерным пассажем патрона, утешающего «прозревшего» помощника:

«– Но ведь в действительности она виновата?»

В действительности! – нетерпеливо сказал Алексей Семенович. – Откуда мы можем знать, что происходит в действительности? Может быть, там черт знает что, в этой действительности. И нет никакой действительности, а есть очевидность» [2: I: 225].

Так вместо толстовского всеведения и указующего перста возникают грустная ирония и улыбочка «язвительного Леонида». Андреев оказался и более скептическим, чем Гаршин, Короленко и Чехов, которые, оставляя своих героев и читателей «перед вопросом», хоть и не предлагали им «рецепты» лечения перевернувшегося века, но все-таки и не лишали их «посюсторонней» перспективы. Авторская позиция, косвенно выраженная в жанровой структуре «Первого гонорара», заключалась в обнаружении нового, парадоксального взгляда на традиционную ситуацию – в постановке *проблемы призрачности* действительности и самой возможности ее познания. Возникнув в ранней прозе Андреева, она пройдет через все его творчество, породив различные вариации *мотива призрачности* («Призраки» (1904), «Мои записки», «Черные маски» (оба – 1908), «Он (Рассказ неизвестного)» (1913), «Чемоданов» (1916), «Милые призраки», «Реквием» (оба – 1917), «Дневник Сатаны» (1919) и др.). Писатель с самого начала своего творческого пути оказался в русле нравственно-философских и художественных поисков символистов, для которых проблема и мотивы призрачности жизни были стержневыми [16, 28, 49, 65, 66].

Таким образом, возникает вопрос о природе взаимоотношений Андреева с творчеством Гаршина, Чехова, Л. Толстого и других писателей-реалистов XIX века, которых он считал своими учителями. Андреев, видимо, развивал и модифицировал созданные ими жанровые формы, но при этом не столько следовал их художественным принципам, сколько вполне осознанно вводил в свою новеллистику хорошо известным читателям *интертекст* их произведений. Это позволяло ему, оставаясь предельно лаконичным, вступать в полемику с предшественниками.

Особую роль в жизни и творчестве Андреева играл Л. Толстой: «Учителем своим признаю Толстого. Толстой прошел надо мною и остался во мне. Выше Толстого я никого не знаю, каждое его про-

изведение считаю образцом искусства и мерилom художественности. Я знаю, что Толстой не признает во мне писателя...» [2: VI: 669]. Эти исповедально искренние и горькие слова в полной мере обнаруживают свою неординарность, если учесть, что они были сказаны в 1908 году известным и вполне сложившимся художником, написавшим такие оригинальные, откровенно модернистские произведения, как «Красный смех» (1904), «Иуда Искариот», «Жизнь человека» (оба – 1907), «Проклятие зверя», «Царь Голод», «Черные маски» (все – 1908) и т. п.

Не менее интересен и тот факт, что Л. Толстой, считавший своим последователем А. Куприна, более пристально следил за творческой судьбой Андреева. Как показал еще В.И. Безубов, последний был «наиболее читаемый» и «разбираемый»: в яснополянской библиотеке находились почти все значительные произведения Андреева, начиная с его первого сборника рассказов 1901 года и вплоть до 1910 года, с пометами и оценками Толстого. Ученый привел и многочисленные свидетельства близких Льву Николаевичу людей (Н. Гусева, В. Булгакова, А. Гольденвейзера, Д. Маковицкого и др.), подтверждающие исключительный интерес Толстого к творчеству младшего современника. Так, например, Н. Гусев отмечал: «За два года пребывания моего в Ясной Поляне я не видел, чтобы каким-либо современным русским писателем Лев Николаевич интересовался больше, чем Леонидом Андреевым. Всякое его новое произведение, если только доходило до Ясной Поляны, непременно прочитывалось с особым интересом» [8: 15]. Иногда Толстой выставлял произведениям Андреева высокие оценки (рассказам «Валя», «Жили-были», «Большой шлем», «Рассказ о Сергее Петровиче» и др.), но чаще отзывался о них неодобрительно. Поэтому уже современники задавались вопросом: чем же искупались недостатки Андреева в глазах Толстого и почему «не отнимали у него интереса к писателю» [8: 15].

Размышляя об обозначенных аспектах проблемы «Толстой и Андреев», советские литературоведы пришли к следующим заключениям. Признания Андреева в «ученичестве» истолковывались как аргумент, подтверждающий генетическую и типологическую связь его прозы (особенно ранней) с реализмом [8, 20, 27]. Неординарный же интерес Толстого к творчеству Андреева объясняли «общей направленностью интересов» обоих писателей [8: 16] – общностью большого круга проблем, которые они ставили в своих произведениях. Со вторым выводом в принципе можно согласить-

ся (хотя он нуждается в уточнении и конкретизации), первый же представляется небесспорным. Ведь и негативные оценки Толстого большинства произведений Андреева (особенно их художественной формы), и непредвзятое исследование андреевского творческого наследия, осуществленное в последнее десятилетие, свидетельствуют о доминировании в нем нереалистических (модернистских) тенденций [71].

Таким образом, сегодня обозначенная проблема требует решения с позиций современной науки о литературе. Продуктивным ракурсом ее рассмотрения, как уже говорилось, представляется интертекстуальный. Речь должна идти не просто о сосредоточенности обоих писателей на одном и том же круге «проклятых вопросов» (смысле и цели жизни, жизни и смерти, вере и бунте и т. п.), а о важной роли толстовского интертекста в произведениях Андреева. Кроме того, следует учитывать парадоксальные процессы, происходившие в восприятии читателей прозы Толстого и Андреева, позволяющие поставить вопрос и об андреевском интертексте в позднем творчестве Толстого.

Уже В.А. Беззубов, исследуя раннюю прозу Андреева, выделил рассказы, которые, с его точки зрения, были написаны не просто в духе реализма и гуманизма XIX века, а под непосредственным влиянием прозы Толстого. К ним он отнес рассказы «Баргамот и Гараська» (1898), «Из жизни штабс-капитана Каблукова» (1898), «Защита» (1898), «Ангелочек» (1899), «На реке» (1900), «В подвале» (1901) и др. В то же время ученый сообщал, что за «Баргамота и Гараську» Толстой поставил оценку «2», за «Каблукова» – «1», за «Ангелочка» – «0». Что стоит за всем этим?

Исследование названных произведений обнаруживает присутствие во всех них толстовского интертекста. В их основе лежит коллизия воскресения обыкновенного, среднего человека, хорошо знакомая по поздней прозе Толстого – от «Смерти Ивана Ильича» (1886) до романа «Воскресение» (1899). На таком фоне сюжеты и герои андреевских рассказов выглядят вполне «толстовскими»: и богатый купец Кошеверов, перед смертью открывший бессмысленность прожитой жизни («Жили-были»); и «барин» Алексей Степанович в экстремальной ситуации – во время наводнения («На реке»); и студент Сергей Петрович, прозревающий бессмысленность своего существования («Рассказ о Сергее Петровиче»); и штабс-капитан Каблуков, в котором просыпается человечность, и др. В то же время, «толстовские» они лишь по типу и

не имеют прямых и единственных предтекстов. Даже в сюжете и персонажах наиболее «толстовского» рассказа «Из жизни штабс-капитана Каблукова» угадываются взаимоотношения то ли капитана Михайлова и его денщика Никиты («Севастопольские рассказы»), то ли работника Никиты и «прозревающего» перед смертью его хозяина Брехунова («Хозяин и работник»). Но и в этом случае прямого и единственного толстовского предтекста нет, так как произведение Андреева ориентировано и на гаршинский рассказ «Денщик и офицер».

Андреевские герои сопрягают черты гаршинских и толстовских персонажей и поэтому приобретают более обобщенный и условный характер. Рассказ Андреева по сути является стилизацией «под Гаршина» (показывающей героев «Денщика и офицера» двадцать лет спустя), которая включает в себя толстовский интертекст [42]. Видимо, именно такая, откровенно «литературная», «игровая» природа андреевского произведения, воспринимавшаяся Толстым как искусственная, сделанная, а потому нежизненная, побудила его очень низко оценить рассказ. Пометка «фальшь», как уже говорилось, стоит на полях и многих других произведений Андреева. Так уже в ранней прозе Андреева Толстой уловил «начало ложного рода» [18: 17], но именно в таком направлении и пошел молодой писатель. Однако неизменно на всех этапах этого пути в сознании и, видимо, в подсознании Андреева всегда присутствовал художественный мир Толстого – важнейшая интертекстуальная составляющая большинства его произведений. Это, в свою очередь, вызывало соответствующие ассоциации у читателей.

В сознании читателей «Первого гонорара» (1900) и «Христиан» (1906) сразу же возникает история суда над Катюшей Масловой из романа «Воскресение» (1899). Новеллы «Ложь» (1901), «Бездна», «В тумане» (обе – 1902) неизбежно вызывают ассоциации с «Крейцеровой сонатой» (1891), а «Рассказ о семи повешенных» (1908) перекликается с «Божеским и человеческим» (1906). В памяти читателей новелл «Город» (1902) и «Проклятие зверя» (1908) оживают урбанистические пейзажи из «Воскресения» и других поздних произведений Толстого. Этот сопоставительный ряд легко продолжить, поскольку, несмотря на отсутствие прямых предтекстов, толстовский компонент присутствует во многих рассказах, новеллах и повестях Андреева.

Для объяснения этого феномена стоит вспомнить особенности обращения Андреева с такими, несомненно авторитетными образ-

цами, как евангельские истории. Как будет показано в следующей главе, писатель мастерски стилизовал под них свои новеллы, повести и романы («Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906), «Иуда Искариот» (1907), «Сашка Жегулев» (1911), «Воскресение всех мертвых» (1914) и др.), однако, по сути, воссозданные герои и сюжетные ситуации имели очень мало общего со своими «прототипами». В итоге художественный мир Евангелия легко угадывался читателями, выполняя функции интертекста, и, в то же время, андреевские произведения были принципиально оригинальны. Достаточно напомнить, что Бен-Товита и его истории в Евангелии не было; андреевская интерпретация истории Елеазара зиждется на фабуле, отсутствующей в каноническом тексте; картина второго пришествия в «Воскресении всех мертвых» совершенно не похожа на «первоисточник» и т. п.

Учитывая сказанное, с большой степенью уверенности можно предположить, что подобную роль в творчестве Андреева играл и художественный мир Толстого. Речь, правда, должна идти не о стилизации под Толстого, а о возникновении в произведениях Андреева «образа» толстовского мира в его самых общих, но принципиально важных координатах. В нем присутствовали толстовские типы коллизий, сюжетов и персонажей: герои, ищущие смысл жизни, добро и истину в экстремальных ситуациях, чаще всего на пороге смерти. При этом художественные принципы, способы и формы воссоздания этого «образа» в прозе Андреева резко отличались от толстовских. С самого начала своего творческого пути Андреев тяготел к парадоксальному заострению (вплоть до шаржа) и интеграции, обобщению всех предтекстов. Это подтверждает и анализ «судебных историй» Андреева («Защита» (1898), «Первый гонимый» (1900), «Христиане» (1906)), обнаруживающий интертекст «Смерти Ивана Ильича» (1886), «Воскресения» (1899) и др.

Уже в первой из поздних повестей Толстого судебное ведомство, к которому принадлежал и главный герой, предстало в весьма неприглядном виде. Повесть начинается сценой в здании судебных учреждений, во время которой сослуживцы Ивана Ильича узнают о его смерти: «услышав о смерти Ивана Ильича, первая мысль каждого из господ, собравшихся в кабинете, была о том, какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения самих членов или их знакомых» [59: 55]. Неискренность и эгоистическая сосредоточенность на собственных интересах проявляется и в их поведении во время визита в дом покойного. Эти же свойства, как

выясняется из дальнейшего повествования, были присущи и Ивану Ильичу, который в частной жизни и на службе (в том числе в «новых судебных учреждениях») «очень быстро усвоил прием отстранения от себя всех обязательств, не касающихся службы, и облегчения всякого самого сложного дела в такую форму, при которой бы дело только внешним образом отражалось на бумаге и при котором исключалось совершенно его личное воззрение и, главное, соблюдалась бы вся требуемая формальность» [59: 65].

О том, чем для подследственных оборачивались такие принципы чиновников, Толстой десять лет спустя показал в ставшей хрестоматийно известной истории суда над Катюшей Масловой. В романе «Воскресение» блестяще выписано и поведение судейских, озабоченных только своими личными проблемами. При этом и история Катюши, и история Ивана Ильича у Толстого представляла как «самая простая и обыкновенная, и самая ужасная» [59: 62].

Учитывая сказанное Толстым, а также собственный опыт юриста и хроникера, Андреев воспроизвел подобную историю в новелле «Защита. История одного дня» (1898). В ней рассказано о суде над проституткой «Ганькой-Белоручкой», которую обвинили в ограблении и убийстве купца, на самом деле ею не совершенными. Благодаря обвинительной речи абсолютно равнодушного к судьбе Тани прокурора, остававшегося исключительно «на почве фактов, и только фактов» [2: I: 166], артистически блестящему ведению следствия «баловнем судьбы», «смелым» и «бойким», любующимся своей ролью Померанцевым, а также плохому физическому и психологическому состоянию защитника Колосова (измученного бессонной ночью, мыслями о долгах, неурядицах с женой и т. п.), женщина была осуждена на десять лет каторги. Колосов, искренне переживает по поводу произошедшего и просит у Тани прощения.

Если бы не тот факт, что новелла Андреева была написана и опубликована до появления в печати романа «Воскресение», то она выглядела бы кратким пересказом толстовского сюжета. Именно так она и воспринимается современными читателями, которые познакомились с прозой Андреева гораздо позже, чем с толстовской. Но и зная историю создания новеллы Андреева, невозможно не заметить охарактеризованный выше толстовский интертекст и не увидеть, как Андреев по-своему развил мотивы повести «Смерть Ивана Ильича», усилив акцент на мотивах *маски и роли*.

Уже Иван Ильич был представлен Толстым как играющий разные роли: на службе «чрезвычайно сдержанного» и «даже строго-

го», а в обществе «остроумного» и «игривого» человека, еще одну роль он играл в семье и т. п. Особое удовольствие ему доставлял успех его публичных речей в суде. Именно этот мотив *театральности* акцентирован у Андреева. Судебный процесс представлен как «драма», Таня как «настоящая героиня драмы», а ее поведение воспринимается присутствующими в зале суда «зрителями» как хорошее или плохое «ведение роли» [2: I: 64], так же воспринимаются и все выступления прокурора, судьи и защитника.

Еще больше этот мотив развит в новеллах «Первый гонорар» и «Христиане». В первой из них представлена сцена суда над женой действительного статского советника Пелагеей фон Брезе, которую «патрон», предварительно подготовив все материалы, поручил защищать своему молодому помощнику Толпенникову. Искренне поверив в доводы патрона в пользу невиновности этой дамы, дебиант выиграл дело, но потом понял, что ввел всех в заблуждение и расстроился. И сцена суда, где Толпенников предстал в «нелепо комичном одеянии» (в чужом кургузом фраке), вызывавшем улыбку публики, и метаморфозы образа госпожи фон Брезе (вроде бы честная, почтенная, седовласая дама в прошлом оказалась рыжеволосой мошенницей, кухаркой Палашкой), и шутовская роль, разыгранная самим фон Брезе перед наивным защитником, – все это превращало процедуру правосудия в фарс, нечто далекое от реальности, призрачное. Поэтому у Толпенникова, которому «хотелось отбиваться от этих призраков руками» [2: I: 223], и возникает вопрос об истинности, действительности произошедшего.

Забегая вперед, несколько слов скажем о новелле «Христиане». Л.А. Иезуитова убедительно доказала, что это произведение, благодаря многоплановости его художественной структуры, семантически емко и многозначно. На первом плане оказывается *судебный репортаж*, имеющий документальную основу и написанный в духе Андреева-хроникера, а на втором – *пародия* на Религиозно-философские собрания, где богоискатели во главе с Д. Мережковским обсуждали *проблемы философии веры*, в том числе и Л. Толстого. В итоге же, «Сочиняя современный рассказ о «квазихристианах», Андреев написал своего рода *бытийную притчу*» [21: 224]. Говоря о пародийности «Христиан», Л.А. Иезуитова отметила и наличие *театрального* начала. Этот мотив требует более пристального внимания.

В «Христианах» степень фарсовости изображаемого судебного процесса, обнажающего абсурдность миропорядка, еще выше, чем

в «Защите» и «Первом гонораре». Написанная в 1906 году вполне сложившимся мастером, эта новелла вся построена на развитии мотива *театральности*. Уже в первом абзаце, выполняющем функции «зачина», заявлены все его основные вариации. Повествователь сообщает, что «в здании суда было тепло, оживленно и весело»; перед посетителями, «как в театре, разыгрывались драмы, – они так и назывались «судебные драмы», – и приятно видеть было публику, ... и играть самому. Весело было в буфете...» [2: II: 175]. Эти и подобные вариации мотива театральнойности проходят через всю новеллу, переводя ситуацию серьезного судебного разбирательства в смеховой план. Суть же происходящего в том, что одна из свидетельниц (проститутка Караулова) отказывается признать себя христианкой и принять присягу. Диалог между ней и судейскими также носит фарсовый характер. Стремясь уговорить свидетельницу и перебрав все аргументы, один из чиновников договаривается до того, что «Можно быть разбойником или грабителем и в то же время считаться христианином...» [2: II: 178]. В итоге «получалось что-то нелепое. В публике говор становился громче... Не то падал престиж суда, не то просто становилось весело» [2: II: 182], «вместо плавного, отчетливого постукивания судебного аппарата получалась нелепая бестолковщина» [2: II: 184].

В атмосфере такой «бестолковщины» утрачивают силу казавшиеся бесспорными истины и ориентиры: товарищ прокурора оказывается «странно похожим на обвиняемого» [2: II: 181], председатель – на старичка, недавно посетившего Караулову в публичном доме, купец из публики – на еще одного посетителя-мошенника, пытавшегося не заплатить за визит, и т. п. В итоге судьи, подсудимые, свидетели и публика, постоянно меняясь «ролями», превращают процесс в балаган или «сумасшедший дом какой-то» [2: II: 184]. В подтверждение последнего очень странно ведет себя защитник: «Из состояния задумчивости защитник выходит очень медленно, по частям: сперва упали бессильно руки, потом слегка приоткрылись глаза, потом медленно приподнялась голова, и только тогда, словно против его воли, из уст выпали проникновенные слова:

– Господа судьи и господа присяжные заседатели!

И дальше он говорит совсем необыкновенно: то шепчет, но так, что все слышат, то громко кричит, то снова задумывается и остолбенело, как в каталепсии, смотрит на кого-нибудь из присяжных заседателей, пока тот не замигает и не отведет глаз» [2: II: 187].

От такого изображения процедуры суда и судей один шаг до

фигуры «мудрого судьи» из абсурдистской сказочки «Храбрый волк» (1907), который «чтобы легче было думать, стал на голову вверх ногами. Он говорил, что, когда он так стоит, у него все мысли от ног притекают в голову. Оттого и лысый-то он был, что всегда на голове стоял и все волосы на голове повытер» [2: IV: 68]. В результате он, как известно, вынес решение о необходимости пришить волку отрубленный городовым хвост и для верности приколоть его еще и английской булавкой.

Таким образом, предельно заостряя и доводя до мыслимого предела «простые и трагические» толстовские истории, Андреев преобразовывал их в траги-фарс. Вместо реалистической сатиры возникала модернистская ироническая или абсурдистская проза XX века, в которой чрезвычайно важную роль играл толстовский интертекст. В других случаях (о которых пойдет речь в следующих главах) Андреев переводил толстовскую ситуацию из социально-психологического в экзистенциальный план и сосредоточивался на художественном исследовании роли подсознательных импульсов в поведении человека (как, например, в новеллах «Бездна» и «В тумане»), или роли в его жизни сверхличных сил – Рока, Судьбы, («Город», «Губернатор» и т. п.). Во всех этих случаях то, что в произведениях Толстого было выразительной или даже символической деталью (например, туман в пейзаже, следующем после сцены совращения Катюши в «Воскресении»), у Андреева становится развивающимся мотивом, составляющим основу рассказа или повести, потеснившим роль фабулы и эпического сюжета («В тумане»).

Художественный мир Андреева довольно быстро обнаружил свою оригинальность и стал настолько узнаваем, популярен и значим в литературе начала XX века, что, в свою очередь, начал служить интертекстом для произведений современников, в том числе и Толстого. В.А. Келдыш в свое время обратил внимание на то, что изображение Толстым предощущения приближающейся смерти (например, в «Смерти Ивана Ильича») даже в словесном выражении предвещало «андреевский комплекс» [27: 218]. Соглашаясь с этим, следует добавить, что для читателей начала XX века толстовское определение ужаса смерти из повести «Записки сумасшедшего» («ужас красный, белый, квадратный» [59: 48]), впервые опубликованной в 1912 году, уже воспринималось как андреевский интертекст. В этой связи весьма симптоматичен и известный факт публикации в 1908 году несколькими газетами сообщения, что Толстой пишет повесть «Отец Сергей», в которой якобы подражает Андрееву [8: 28].

Независимо от намерений Толстого, читатели «Отца Сергия» (опубликован в 1911 г.) вполне могли обнаруживать его интертекстуальную связь с «Жизнью Василия Фивейского» 1903), а читатели толстовского «Дьявола» (опубликован в 1911 г.) – интертекст не только «Крейцеровой сонаты», но и андреевских новелл «Бездна» и «В тумане», широко и бурно обсуждавшихся в печати после их публикации в 1902 году. В итоге для читателей художественные миры Толстого и Андреева часто как бы просвечивали друг сквозь друга, создавая дополнительную смысловую глубину. Так Андреев, помимо воли Толстого, который не признавал в нем писателя, говоря словами «ученика», навсегда остался в «учителе». Все сказанное заставляет внести коррективы в представления о влиянии Толстого на развитие литературы «серебряного века» (в том числе и модернистской) и на начало творческого пути Андреева.

Отмеченные особенности поэтики и авторской позиции характерны и для большинства других ранних рассказов и новелл Андреева. Так, мотив *призрачности* жизни звучит в новелле «Валя», вызывающей, благодаря интертексту, ассоциации с «Ночью» (1888) Короленко. В обоих произведениях лирический сюжет воссоздает богатое фантазией мировосприятие детей, которые интуитивно чувствуют присутствие в природе каких-то могущественных, влияющих на человеческую жизнь сил. Однако если у Короленко тайны мироздания приоткрываются детям в ситуации экстремальной, но вполне естественной (в момент рождения младшей сестренки), то у Андреева ребенок соприкасается с ними в противоположных обстоятельствах, когда он должен сделать выбор между приемной и родной матерями.

В судьбе Валиной родной матери просматривается некоторое сходство с трагедией Анны Карениной. И хотя не ее, а тетю мальчика зовут Настасья Филипповна, в сознании читателя толстовский интертекст сопрягался с интертекстом Достоевского (романа «Идиот»). Благодаря этому образ матери при «пунктирном» его воссоздании приобретал внутреннюю емкость. Это страстная грешница, брошенная любовником, спасающаяся от одиночества и потому пожелавшая вернуть себе сына.

Валя должен выбирать между «хорошей» тетей и «грешной» мамой. В этой ситуации включается *подсознание*, «выбрасывающее» во время вечерних игр и снов тот кошмар, который обрушился на мальчика: «Но чаще являлись перед Валею злые, ужасные люди-чудовища. В темную ночь они летали куда-то на своих

крыльях, и воздух свистел над их головой, и глаза их горели, как красные угли. А там их окружали другие такие же чудовища, и тут творилось что-то таинственное, страшное... Все это были проявления одной загадочной и безумно злой силы, желающей погубить человека, гневные и таинственные призраки...» [2: I: 128]. Этот *гротесково-многоликий ужас* имел еще одну ипостась: «И все это злое, страшное принимало образ той женщины, которая приходила за Вале́й... это лицо жило в его памяти. Оно было такое длинное, худое, желтое, как у мертвой головы, и улыбалось хитрою, приторною улыбкою... Когда эта женщина возьмет Вале́ю, он умрет» [2: I: 128].

Пред нами результаты той ремифологизации действительности, которые одним из первых на рубеже XIX и XX веков попытался объяснить Д.Н. Овсяннико-Куликовский. По мнению ученого, просвещенное человечество давно утратило веру в реальность таких существ, обладавших неограниченной властью над жизнью людей, как Рок или Судьба. Однако «чуть ли не у каждого из нас в критические моменты жизни шевелится в душе смутная идея судьбы и смутный страх неведомых предназначений. Стоит только дать этому пустому слову и этому суеверному чувству выражение в образе – и получится рецидив мифа и настроений с ним связанных» [48: 159].

Для создания неомифологических образов, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, нужно проделать путь, обратный тому, который прошло человечество, освобождаясь от мифологического мировосприятия. Наука преодолевала миф с помощью абстрагирования, отодвигая «мифический образ, источник страха, подальше от человека», поднимая «его высоко над миром человеческим», отнимая «у него образ и подобие человеческое» и растворяя «его в безличности стихии, в абстракции космического закона» [48: 161]. Реалистическое искусство, напротив, сливало мифическое с человеческим, стирало границы между ними, «так чтобы в мифическом образе человек узнавал себя самого – миф и его страхи растворяются и исчезают в стихии человеческой» [48: 161]. Чтобы воскресить миф, «нужно держаться среднего пути – между космическим и человеческим, между абстрактным и конкретным и создавать образы не очень далекие от человека и не совсем близкие к нему» [48: 161].

Размышляя о причинах очередного возрождения такого нереалистического («нереального») типа творчества в конце XIX – начале XX века в виде декадентства и символизма (в широком смысле

этого термина), Овсяннико-Куликовский справедливо усматривал их также в дискредитации общественных и эстетических идеалов 60–70-х годов XIX века и выдвигении на первый план «сложных метафизических проблем» [47: 215–216]. Это подтверждали сами символисты: от Д. Мережковского («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893) до Ф. Сологуба («Искусство наших дней», 1915) и А. Белого («На перевале. III. Кризис культуры», 1920). Этот феномен обстоятельно охарактеризован и современными учеными: от Д. Максимова [36] и З.Г. Минц [40] до Е.В. Ермиловой [16], Л.А. Колобаевой [28], А. Ханзена-Леве [65, 66] и Аврил Пайман [49]. В итоге стало ясно, что неомифологизм был одной из фундаментальных основ не только символизма, но и всей «новой литературы» начала XX века. Он играл важную роль в мировосприятии и творчестве постсимволистов 1910-х годов (акмеистов Н. Гумилева и О. Мандельштама, футуристов В. Хлебникова и В. Маяковского и др.) и 1920–30-х годов (от М. Цветаевой до М. Булгакова и А. Платонова). Причем, в творчестве каждого из них мифопоэтика имела свою специфику [50]. В таком контексте ранняя проза Андреева выглядит хотя и своеобразным, но вполне закономерным для возникающего тогда модернизма явлением.

Возвращаясь к новелле «Вале́я», отметим еще несколько моментов. Как и в предыдущих произведениях Андреева, развитие сюжета венчается двумя новеллистическими финалами. Первый – завершение суда в пользу приемных родителей – после нарастания тревоги и ужаса у Вале́и и читателей резко «снимает» ощущение приближающейся трагедии. Тем сильнее обрушивается она на героев и читателей после второго – противоположного – решения суда. Эмоционально-экспрессивное звучание новеллы, благодаря такой жанровой композиции, значительно усиливается. Однако, пожалуй, еще большей неожиданностью становится реакция ребенка на ужасную новость. У Вале́и нашлись душевные силы не только для того, чтобы уйти с «грешной» мамой, но и пожалеть несчастную женщину.

Такой, казалось бы, традиционно-мелодраматический финал только на первый взгляд выглядит оптимистичным. Хотя для Андреева, как всегда, важно обнаружить в человеке запасы человечности, он не скрывает последствия разыгравшейся драмы. Совершенно очевидно, что с момента, когда Вале́я переступит порог жилища матери, для него начнется жизнь, полная лишений и трагизма, в кото-

рой царят силы, приоткрывшиеся ему во время кошмаров. Эта новелла по поэтике и воплощенному в ней мироощущению гораздо ближе «детской» прозе декадента-символиста Ф. Сологуба (ср.: «Червяк» (1896), «Задор» (1897), «Земле земное» (1898) и т. п.), чем Короленко или Чехова. Не случайно позже, в 1910-х годах, Андреева и Ф. Сологуба будут связывать и близкие дружеские отношения.

Еще один ракурс проблемы *призрачности жизни* представлен в рассказе Андреева «У окна» (1899). Исследователями уже неоднократно отмечалось сходство его главного героя – коллежского регистратора Андрея Николаевича по кличке Сусли-Мысли – с Беликовым из «Человека в футляре». И, действительно, чеховский ин-тертекст очевиден в новелле Андреева и играет важную роль. Оба героя – «футлярные» люди, боящиеся сложной, непонятной и потому страшной «живой жизни». Как правило, истоки футлярности и того, и другого усматривают в антигуманной социальной системе, порождением которой они являются. Этот аспект осмысления проблемы, конечно, присутствует не только у Чехова, но и его последователя. Однако уже у Чехова «отчуждение» героя от действительности объясняется и биологическими факторами, влияющими на мировосприятие и поведение определенного типа личности. Не случайно рассказ о Беликове предварен историей Мавры, которая много лет просидела за печкой и выходила на улицу только по ночам.

Андреев сделал следующий шаг в художественном исследовании такого типа личности. Не отмечая социальные причины, он более обстоятельно рассматривает внутренний мир – *сферу сознания и подсознания* – своего «футлярного» героя. Ведущую роль в рассказе играет *лирическая сюжетная линия*. Она воссоздает мысли, чувства и переживания Андрея Николаевича, вспоминающего основные этапы своей жизни и попытку расширить «окно» в большой мир, благодаря женитьбе на Наташе. Как и Беликов, он не решился на это и, хотя и не умер, навсегда отказался разрушить железный круг предопределенности своей Судьбы. При всем отличии Суслей-Мыслей от героя-рассказчика повести Андреева «Мои записки» (1908), именно он и подобные ему персонажи ранней прозы писателя стоят у истоков формулы «железной решетки».

Подобно Чехову Андреев выносит в название своей новеллы центральный образ-символ (ср.: образы-символы «футляра» и «окна»). Но, как показывает исследование, у Андреева этот образ-

символ, во-первых, играет более важную структурообразующую и концептуальную роль, а, во-вторых, перерастает в образ-миф. Мифологические значения образа окна обстоятельно охарактеризованы В.Н. Топоровым [60]. Среди них и актуальное для художественного мира Андреева обозначение границы между малым пространством человеческого быта и безграничными просторами вселенского бытия. В такой функции образ окна будет выступать во многих более поздних не только прозаических, но и драматургических произведениях Андреева («Савва» (1906), «Жизнь Человека» (1907), «Мои записки» (1908), «Он (Рассказ неизвестного)», «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын» (все – 1913) и др.). Сусли-Мысли как раз и пытается спрятаться в своей комнатке-гробу не от социума, а от этих бесконечных, таинственных (и потому страшных) просторов. Он одержим экзистенциальным, метафизическим ужасом Бытия.

Для художественного исследования подсознательных импульсов героя (как и в новелле «Валя») Андреев прибегает к *гротесково-символическим снам и видениям*, передающим это ужас. Таков его сон о погоне, в котором Сусли-Мысли, как и в жизни, пытается убежать не только от преследующей его враждебной действительности, но и от Судьбы. Это новый, по сравнению с прозой Чехова, сугубо андреевский мотив, который станет ведущим в его зрелом творчестве. Больше всего Андрей Николаевич боялся такого орудия Судьбы, как Случай: «Андрей Николаевич стал говорить о том, какая это странная и ужасная вещь жизнь, в которой так много всего неожиданного и непонятного. Живут люди и умирают и не знают о том, что завтра умрут. Шел чиновник в погребок за пивом, а на него сзади карета наехала и задавила, и вместо пива к ожидавшим приятелям принесли еще не остывший труп» [2: I: 114].

Поскольку воспоминания о собственной жизни и похожее на сон пребывание на службе связаны с неприятными эмоциями, Сусли-Мысли (как и герои рассказа Сологуба «Свет и тени», 1894) пытается противопоставить им такие же, но приятные грезы. Если для сологубовского Володи и его мамы их источником становится созерцание теней на стене, то для героя Андреева – наблюдение за богатыми обитателями дома, расположенного напротив его окна. Так человек, спасаясь от ужасающей его жизни, оказывается во власти миражей, фантомов, призраков, им же самим порожденных (ср.: «Черный монах» Чехова). Но если для Сологуба это вполне логичный и единственный выход из положения, то для Андреева –



проблема, требующая разрешения. Он будет решать ее на протяжении всего творческого пути, но особенно остро поставит в повестях «Призраки» (1904) и «Он (Рассказ неизвестного)» (1913).

К сказанному о поэтике новеллы «У окна» следует добавить несколько слов о природе и функциях мотивов *покривившегося домика, стены, угла, стука ставни, бездны, ужаса* и контрастных им мотивов *вечнозеленой жизни, смеха, праздника* и др. Развитие, варьирование и взаимодействие этих *мифопоэтических* мотивов, вместе с центральным мотивом *окна* образуют *имплицитный сюжет (подтекст)*, переводящий фабулу на философский (*экзистенциальный*) уровень осмысления [52]. Таким образом, и эта новелла Андреева органичнее вписывается в контекст не столько реалистической, сколько символистской прозы рубежа веков. Кроме того, она предваряет проблематику и поэтический строй литературы экзистенциализма XX столетия [17].

Экзистенциальный характер носит одиночество не только Суслей-Мыслей, но и героини с символическим именем Вера в рассказе Андреева «Молчание» (1900). В его название вынесен еще один, основной образ-символ, играющий важную роль в развитии конфликта произведения. Именно *молчание* выступает в роли *стены*, разделяющей самых родных людей – отца, мать и дочь. Все попытки родителей пробить эту «стену» оказались тщетными. Дочь же, не вынеся муки безысходного одиночества (а она единственная в полной мере поняла, что «стена» непреодолима), предпочла добровольно уйти из жизни. После этого эстафета молчания переходит к потрясенной матери, вдруг осознавшей невыразимость пережитого ужаса и горя. И лишь отец тщетно пытается разгадать тайну, невысказанную дочерью.

В рассказе Андреева нематериальная сущность как бы материализуется, олицетворяется в гротесково-символическом образе, превращающемся в неомифологический. *Молчание* вступает в противоборство с волей человека, преследует его и доводит до изнеможения. Оно преследует героя в комнате дочери, жены, во всем доме, а затем и на кладбище: «*Молчание* гонит. Оно поднимается от зеленых могил; им дышат угрюмые серые кресты; тонкими, удушающими струями оно выходит из всех пор земли, насыщенной трупами. Все быстрее становятся шаги о. Игнатия. Оглушенный, он кружится по одним и тем же дорожкам, перескакивает могилы, натывается на решетки, цепляется руками за колючие жестяные венки, и рвется в ключья мягкая материя» [2: I: 205]. Та-

кие картины, оказывающие очень сильное эмоциональное воздействие на читателя, свидетельствуют о зарождении в ранней прозе Андреева *экспрессионизма*.

Образ-символ молчания взаимодействует в рассказе с не менее символическим именем героини. Если же вспомнить, что речь идет не просто об отце, потерявшем дочь, но и о священнике, потерявшем Веру, то вся коллизия обнаруживает еще одно значение, запечатленное в подтексте. Это рассказ об утрате современным человеком веры, оборачивающейся для него трагедией. Молчащий Отец небесный, оставивший своих детей в одиночестве, обрек их на вечные муки поиска Истины. Такой акцент в трактовке коллизии сближает ранний рассказ Андреева с поэзией и прозой декадентов (ср.: «Пустая чаша», «Старость» Д. Мережковского; «Бессилие», «Крик», «Молитва» З. Гиппиус; «Червяк», «Земле земное» и другие «детские» рассказы Ф. Сологуба). Подобное сопряжение проблемы *экзистенциального одиночества человека* с проблемой *возможностей и границ человеческого познания* будет характерно и для зрелой прозы Андреева, где *бogoоставленность* человека окажется источником его слепоты, безумия, неумения различать истинное бытие и мнимое, прозрачное.

О том, что имя героини рассказа «Молчание» и связанная с ней коллизия имеют символическое значение, говорит и предшествующее ему в Полном собрании сочинений 1913 года произведение – «*Прекрасна жизнь для воскресших*» (1900). Это лирическая миниатюра, действующими лицами которой являются аллегорические персонажи – «любовь к людям и сестра ее, вера в них» [2: I: 193], талант, зарытый в землю, и шаловливые надежды. В отличие от «Молчания» здесь высказана надежда на возможность их воскресения. Однако следующий за лирической миниатюрой рассказ значительно корректировал такой оптимистический взгляд на проблему. Так, с самого начала малая проза Андреева обнаружила тяготение к *циклизации* и той степени системности, которая станет фундаментальной отличительной особенностью не только его зрелой прозы и драматургии, но и русской литературы рубежа веков в целом.

Попыткой представить разные точки зрения на проблему смысла и цели жизни в пределах одного произведения стал рассказ Андреева «*Жили-были*» (1901). Поскольку он достаточно хорошо исследован [8, 20], отметим лишь обусловленную таким авторским подходом *полифоничность* его жанровой структуры, учитываю-

щей опыт романов Достоевского и адогматичность прозы Чехова. Кроме того, место этого рассказа в художественной системе Андреева определяется в связи с выдвинутым во главу угла (как и у декадентов) проблемы *смерти*. Однако в отличие от декадентов, Андреев не абсолютизирует ее спасительного значения для человека, которого она освобождает от мучительной жизни (ср.: «Жало смерти» (1903) Сологуба). В «Жили-были», как и в более поздних произведениях Андреева («Елеазар» (1906), «Губернатор» (1906), «Жизнь Человека» (1907), «Рассказ о семи повешенных» (1908), «Анатэма» (1909) и др.), смерть позволяет отчетливее увидеть смысл жизни, в которой гротесково соединяются ужас и радость бытия.

Таким образом, даже, казалось бы, самые традиционные ранние рассказы и новеллы Андреева, обнаруживают не столько генетическую связь, сколько принципиальные различия с реалистической прозой XIX века. Развивая гаршинско-чеховскую лиро-эпическую разновидность малой прозы, Андреев, как и символисты, гораздо большее значение придавал образам-символам. Причем их структура с самого начала обуславливалась синтезом олицетворения и гротеска, и поэтому символические образы в рассказах и новеллах Андреева, как и у символистов, перерастали в неомифологические и создавали соответствующий подтекст. В итоге, еще больше, чем в его фельетонах, бытовые истории обнажали вечные, «проклятые» проблемы Жизни Человека, интерпретация которых свидетельствовала о рождении экзистенциализма.

Степень обобщения, заложенная в образной структуре ранней прозы Андреева, возрастала также благодаря введению в них интертекста произведений предшественников и современников. Поэтому его проза с самого начала отличалась гораздо большей, чем у писателей-реалистов, «литературностью», что также сближало ее с модернизмом.

#### *Преображение «календарной» прозы*

Еще большую степень новаторства обнаруживают такие, казалось бы, традиционные для русской реалистической литературы жанры, как «рождественские» («святочные») и «пасхальные» рассказы (а точнее – новеллы), преобладающие в ранней прозе Андреева. Они писались для соответствующих праздничных номеров «Курьера», «Московского вестника», «Журнала для всех» и служили «мостиком» между фельетонами и собственно художественной

прозой молодого писателя. Так же, как и в фельетонах, написанных по случаю Рождества и Пасхи, в этих новеллах нашли отражение события и впечатления орловского периода жизни Андреева. В отличие же от фельетонов, где «история из жизни» служила «иллюстрацией» для обрамляющих ее лирико-публицистических или иронических авторских пассажей, в «рождественских» и «пасхальных» новеллах акценты меняются. На первый план выходит «случай», а авторские рассуждения редуцируются, хотя и не исчезают совсем, как не исчезает и лирический или иронический пафос повествования.

Как показала Л.А. Иезуитова, в соответствии с канонами жанра в этих произведениях Андреева «событие, случай, пасхальная или рождественская история ... способствует выявлению, высвечиванию человеческого, естественного начала в одних и бесчеловечного – в других» [20: 66]. В то же время, учитывая традиции Достоевского, Гл. Успенского, Л. Толстого, Чехова, Андреев трансформировал жанровые каноны. Сентиментальный пафос вытеснялся ироническим, а идиллические концовки – трагическим крахом надежд и безысходностью. Подобное истолкование новаторства его «рождественских» и «пасхальных» рассказов характерно и для других исследователей [12, 15].

В принципе верная трактовка направления развития жанров «рождественского» и «пасхального» рассказов Андреевым все-таки требует уточнений. Прежде всего, обращает на себя внимание усиление в них новеллистического начала и обусловленного им экспрессивно-эмоционального воздействия на читателя. С точки зрения современной науки, новелла отличается от рассказа большей степенью жанровой структурированности, концентрацией различных ассоциаций, напряженным развитием действия с ярко выраженной кульминацией в виде поворотного пункта и с неожиданным финалом, заставляющим переосмыслить изображенную коллизию [39]. Поэтому рассматриваемые произведения точнее называть не рассказами, а новеллами.

Кроме того, в одних из них доминирует идиллично-лирический пафос, а в других трагико-иронический, что вряд ли можно объяснить только степенью их традиционности в первом случае и новаторства во втором. Видимо, это связано со стремлением писателя рассмотреть центральные для всех «рождественских» и «пасхальных» новелл проблемы (добра и зла, справедливости и несправедливости, способности человека к «воскресению» и т. п.) под раз-

ными углами зрения. Названные произведения складываются в некий свертхтекст, в пределах которого каждое из них запечатлевает какой-либо ракурс «рождественско-пасхальной» проблематики, авторская же позиция уясняется лишь в результате анализа соотношения всех произведений в цикле.

«Рождественские» и «пасхальные» новеллы Андреева расширяют свое жанровое содержание за счет философского уровня осмысления традиционных для них нравственно-психологических и социальных проблем. Важнейшим способом достижения многозначности их жанровой структуры в еще большей мере, чем в уже рассмотренных рассказах и новеллах, становится образ-символ, перерастающий в образ-миф и порождающий подтекст. Поскольку проблема символа является ключевой для истолкования своеобразия поэтики Андреева, его жанровой системы и художественного метода, то остановимся на ней подробнее.

Важная роль символических образов в художественной системе Андреева общеизвестна, однако ученые до сих пор расходятся в их оценке. Прежде всего, это касается «итогового» характера его символов, в чем одни видят достоинство, а другие идейно-художественный изъян прозы писателя. Так, например, А.А. Ачатова, выражая мнение большинства андреевцев 1960–70-х годов, считала, что в ряде произведений Андреева («Ложь», «Смех», «Ангелочек», «Мысль» и т. п.) «образы-символы служат и с к л ю ч и т е л ь н о заранее заданной, «головной» идее автора, и поэтому оказываются «расплывчатыми», «многоликими» и недостаточно впечатляющими» [5: 216]. С ее точки зрения, символический образ входит в произведения Андреева как уже готовый результат оставшегося за его пределами решения проблем. Отсюда вытекал вывод о недостатке художественности и психологизма в прозе Андреева, тоже широко распространенный в науке того времени.

В.И. Беззубов же относил «итоговость» символов Андреева к специфике его творческой манеры, обусловленной уровнем развития литературы начала XX века. По мнению исследователя, такие образы-символы Андреева, как «стена», «бездна», «тьма» и др., вбирают все значения, в которых они появлялись у Достоевского, Чехова, Горького и в философской литературе той поры, то есть являются «итоговыми» по отношению к предшествующей традиции и современной ему творческой мысли [8: 89–107].

Сегодня подобный подход к проблеме специфики андреевских образов-символов представляется более продуктивным. Исходным основанием для ее решения должны служить современные пред-

ставление не только о *символе* как об иноказательном образе, имеющем в отличие от аллегии, олицетворения, эмблемы, бесконечное множество значений [31: 976–978; 32], но и важной роли *интертекстуальности* и *мифопоэтики* в литературе «серебряного века» и особенно в произведениях символистов. Начинать же разговор об особенностях образов-символов у Андреева представляется целесообразным с уяснения идейно-художественного опыта, сложившегося у его предшественников, в частности у Гаршина, которого он считал своим учителем.

Как правило, Гаршин использовал вполне традиционные по содержанию и по структуре символы: тиканье карманных часов, символизирующее гибельность одиночества («Ночь»), колокольный звон, символизирующий жизнь «большого мира» («Ночь»), звезды, являющиеся символом вечности мироздания («Ночь», «Красный цветок»), скелет в мундире – символ войны («Четыре дня») и т. п. Все эти образы приобретают символический смысл в потрясенном сознании героев в момент прозрения ими глубинной сути жизни, ее истинного «лика» – бесчеловечности войны, чудовищной силы социального гнета или вселенского зла. Являясь индивидуально-субъективными, психологически и характерологически обусловленными, образы-символы Гаршина все-таки не выходят за рамки изначально заданного традицией смысла, а лишь обретают некоторые специфические оттенки значения. Поэтому их художественная структура остается традиционно статичной, неизменной на протяжении всего сюжетно-композиционного развития произведений.

Исключение составляют образы-символы, созданные самим Гаршиным. Это образ «глухаря» – символ крайней степени социального угнетения и унижения человека («Художники») и образ красного цветка – символ вселенского зла («Красный цветок»). Новым в них было не только содержание, но и художественная структура, в которой отчетливо проявились черты динамизма. Образ «глухаря» сначала возникает как образ конкретного рабочего, затем как его живописный портрет на полотне Рябинина, вобравший в себя уже типические черты «глухарей» и, наконец, как гротесковый образ во сне Рябинина, совместивший ипостаси избиваемого «глухаря» и самого героя, почувствовавшего и осознавшего личную ответственность за судьбы униженных и оскорбленных. Другими словами, Гаршин изобразил *процесс* формирования символа в сознании художника, отражающий осмысление Рябининым

одной из самых насущных социально-нравственных проблем современности.

Подобный процесс воспроизведен Гаршиным и в «Красном цветке» [44]. Писатель показал, как алые цветки мака в сознании безумца обретают свойства бога зла Аримана. В отличие от образа «глухаря», осложненного чертами гротеска только на последнем этапе своего развития, образ красного цветка сразу олицетворяется и становится динамично-действенным. Безумцу начинает казаться, что у цветка появляются щупальца, похожие на змей, по которым изливается зло, что они опутывают его и пропитывают злом тело. И все же в структуре преобладает статика, так как после обретения красным цветком символического значения, ни это значение, ни образ в целом не развиваются. Динамичный, складывающийся на протяжении всего повествования, «многоликий» символический образ, вынесенный в название произведения, появился и в рассказе Короленко «Мороз».

То, что у Гаршина и Короленко было исключением, у Андреева сразу же становится правилом. Хотя в «рождественских» и «пасхальных» новеллах Андреев обращается к вполне традиционным по содержанию символам – образу ангела («Ангелочек»), звону колокола («Гостинец»), наводнению-потопу («На реке»), – их структура, место в композиции и роль в идейно-художественной концепции произведений отличны от традиционных. Примером может служить «рождественская» новелла «Ангелочек» (1899). Образ-символ, вынесенный в его заглавие, в основе своей предметен, а вещественная фактура «предмета» имеет сюжетное значение – восковой ангелочек тает. Как и у Гаршина, символический смысл предмет приобретает в субъективном восприятии героев, переживающих нравственно-психологический кризис и размышляющих о своей жизни. Для отца он становится символом утраченной любви, счастья и жизни, а для сына – воплощает «все добро, сияющее над миром, все глубокое горе и надежду тоскующей о Боге души» [2: I: 166].

В отличие от образов-символов Гаршина, образ ангелочка многозначнее. Его значения сообразны возрасту, жизненному опыту, психологии каждого из героев, а внутреннее развитие символических значений в новелле запечатлевает неодинаковый процесс постижения героями сути бытия. Если у героев Гаршина, как правило, этот процесс протекал по законам логики, а символ запечатлевал результаты познания, то герои Андреева оказываются перед про-

блемой ограниченности логического мышления и затрудненности выражения его итогов с помощью слов. Эта важная для самого автора проблема, как уже говорилось, будет лежать в основе многих его произведений, вплоть до «Дневника Сатаны». Но уже в ранний период творчества Андреев, как и символисты, делал ставку на внесловное выражение интуитивно постигаемой сути вещей.

В этом смысле очень показательны два момента: потенции превращения предметного образа в образ-символ заложены в первоначальном его описании, и здесь же намечен характер символического восприятия-обобщения. Описывая ангелочка, повествователь оговаривается, что «лежала на нем печать иного чувства, не передаваемого словами, не определяемого мыслью и доступного для понимания лишь такому же чувству» [2: I: 162]. Опора на чувство и интуицию как путь понимания сути вещей и явлений, не передаваемых словами и не определяемых мыслью, делает символ с его всевозможными нюансами значений наиболее подходящей формой воплощения такого процесса познания. Кроме того, иносказание, заложенное в символическом образе, будило и резко активизировало сотворчество читателей, втягивало их в размышление над поставленными вопросами.

Уже в этой ранней «рождественской» новелле Андреева один символический образ вызвал к жизни другой – нечто среднее между более поздними образами *стены* и *бездны*, разделяющих людей и исчезающих под влиянием ангелочка. И хотя этот образ *бездонной пропасти* пока еще не развит до такой степени, как образ *ангелочка*, символическая насыщенность повествования все же увеличивается, а вся вполне конкретная житейская ситуация перерастает свои рамки, оборачиваясь бытийственной стороной – от символического названия до символического финала.

Лирико-идиллический пафос, набирающий силу по мере того, как созерцание ангелочка оживляло души Сашки и его отца, «сливало воедино сердца и уничтожало бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым» [2: I: 167], разрешается первым переломным моментом в развитии сюжета – «прозрением» героев. Однако, резко нарушая жанровые каноны «рождественского» рассказа, Андреев завершает «Ангелочек» вторым поворотным пунктом, заставляющим заново переосмыслить все прочитанное. В финале резко, новеллистически-неожиданно точка зрения героев сменяется точкой зрения повествователя, что влечет за собой изменение пафоса

и тона повествования, которое становится эмоционально нейтральным: «Вот ангелочек встрепенулся, словно для полета, и упал с мягким стуком на горячие плиты. Любопытный прусак пробежал, обжигаясь, вокруг бесформенного слитка, взобрался на стрекозиное крылышко и, дернув усиками, побежал дальше» [2: I: 168]. В контексте новеллы такая нейтральность оборачивается горькой иронией.

«Прозаический» финал возвращает к началу произведения, которое по закону новеллистического жанра имеет обрамляющую композицию. Наступившее хмурое утро ничем не отличается от всех предыдущих, когда Сашке «хотелось перестать делать то, что называется жизнью» [2: I: 157]. Жизненный круг замкнулся, противостояние человека Судьбе и на этот раз закончилось крахом надежды на то, что из него можно когда-нибудь вырваться, а заодно навсегда преодолеть «стену», «бездну» между людьми. В таком контексте сентиментальные нотки, сквозящие в названии новеллы, тоже уступают место иронии. Полет не состоялся ни для Ангелочка, ни для уверовавших в него Сашки и его отца. Ангелочек оказался не Ангелом-спасителем, а призраком, фантомом, растаявшим при свете дня. Он лишь поманил за собой ввысь, к Отцу небесному, посеял надежду, крах которой, видимо, сделает жизнь Сашки и его отца еще более безысходно-трагической. Жанровые каноны «рождественской» новеллы позволили Андрееву обнаружить глубинные ресурсы человечности в искаленном жизнью ребенке и горьком пьянице, а нарушение канонов со всей ясностью обнажило богооставленность и того, и другого.

Таким образом, изображение детей, «маленького человека» и героев из демократических низов в «Ангелочке» и других «рождественских» и «пасхальных» новеллах Андреева, вопреки мнению ученых, не сводится к традиционной для этих жанров и русской реалистической литературы в целом трактовке их как «естественных» людей, носителей нравственного начала, естественной точки зрения на мир, наконец, как нравственного мерила степени преступности, неустроенности и несправедливости этого мира [20: 67]. У Андреева, как и у декадентов, образы детей и других «меньших братьев» трактуются как *символы одиночества, сиротства человека и человечества*, оставленных Отцом небесным и, по словам Сологуба, отданных во власть «дебелой бабищи жизни», которая из матери превратилась в мачеху.

Прочитанные под таким углом зрения «рождественские» и

«пасхальные» новеллы, как и уже охарактеризованные рассказы и новеллы о детях и одиноких «маленьких» людях, обнаруживают гораздо большую степень многозначности и философичности, чем это принято думать. Становится ясно, что ранняя проза Андреева гораздо глубже укоренена в литературном процессе рубежа веков и имеет больше типологического сходства с нереалистическими течениями того времени (как в художественных способах и формах изображения, так и в трактовке современного мира и человека), чем это казалось до сих пор. Особенно отчетливо проявляют такое сходство «рождественские» и «пасхальные» новеллы, тяготеющие к трагическому полюсу цикла. Подтверждением тому служит «пасхальная» новелла «Город» (1902). Говоря об этом жанре, исследователи, как правило, ее не упоминают, видимо, потому, что произведение даже отдаленно не напоминает традиционные пасхальные истории. Между тем сюжетно-фабульную основу «Города» составляет ряд событий, происходящих на Пасху.

Чиновник коммерческого банка Петров и некто «другой, без имени и фамилии» [2: I: 376], много лет подряд встречались «на Пасху, когда оба делали визит в один и тот же дом господ Василевских» [2: I: 376]. Учитывая опыт Гаршина («Очень коротенький роман») и Чехова («Ионыч»), создавших «романическую» малую прозу, Андреев тоже воссоздает серию сюжетных ситуаций (пасхальных визитов героев), что позволяет ему запечатлеть не эпизод, а судьбу персонажей. То же, как он это делает, выводит конкретную историю на очень высокий уровень обобщения, повествующий о Жизни Человека.

В этой, пожалуй, самой «антипасхальной» новелле Андреева вся жанровая структура многозначно-символична. Масштабность героев достигается благодаря безымянности одного из них и по сути такой же безымянности другого, носящего самую распространенную в России фамилию. Андреев, вслед за Гаршиным (ср. с его рядовым Ивановым в военном цикле), Чеховым (ср. с его драмой «Иванов» и др.), Л. Толстым (ср. со «Смертью Ивана Ильича»), доводит тенденцию до логического предела. О том, что это не было случайностью, свидетельствуют его более поздние произведения («Жизнь Человека», «Чемоданов», «Реквием», «Дневник Сатаны» и др.) и его известное признание о стремлении представлять «человека вообще», без «материального наряда», «в его духовной сущности» [8: 87].

Оба героя «Города» не только *безымянны*, но и одинаково *без-*

лики. Отличительной особенностью Петрова была лишь сутулость, которая как-то выделяла его среди толпы посетителей дома Василевских, и «когда они забывали его фамилию, то называли просто «горбатенький»» [2: I: 377]. В остальном же оба героя, как и все другие посетители, были подобны манекенам, одетым в одинаковые фраки и складные цилиндры. Причем их облик, гротесково совмещавший живое и неживое, свидетельствовал о преобладании последнего: «когда хотел вспомнить его лицо, то ему представлялись только фрак, белый жилет и улыбка, и так как лицо совсем не вспоминалось, то выходило, будто улыбаются фрак и жилет» [2: I: 379].

Жизнь героев тоже была предельно унифицирована и сводилась к ритуалу посещения службы в будни и нанесения визитов по праздникам. Этот ритм иногда нарушался болезнями, которые были тоже обезличивающе-общими (см. об этом его фельетон «Инфлуэнтики, неврастеники и алкоголики»). Герои жили в одинаковых домах, ходили по одним и тем же улицам одного и того же города и т. п. Такая похожесть, на первый взгляд, должна была бы сближать обитателей города. На самом же деле остатки не до конца вытравленной индивидуальности порождали у человека подсознательное ощущение гибельности всеобщей стандартизации, страх перед городом, стремление спрятаться от него и, наконец, одиночество.

Как всегда, в название произведения Андреев вынес центральный образ-символ, который становится здесь (как и во многих более поздних новеллах и повестях) еще одним главным действующим лицом. Ведь Петрову и его безымянному приятелю, а следовательно, и Человеку вообще противостоит именно Город. В основе новеллы лежит конфликт между Человеком и Городом, образ которого тоже предельно обобщен. Создавая его, Андреев, как и большинство писателей рубежа веков, опирался на весь так называемый «петербургский текст» русской литературы XIX века [34, 61]. Именно он и был основным, *обобщенным предтекстом* новеллы «Город». В то же время, в ней довольно легко обнаруживался *интертекст* произведений Достоевского и особенно Гоголя.

Как показали исследователи, петербургскому тексту в литературе предшествовали фольклорные легенды о создании города на «гиблом месте» Петром-Антихристом. Поэтому образ Петербурга и сопряженные с ним коллизии в литературных произведениях, в том числе и гоголевских, изначально были предрасположены к мифологизированному воссозданию действительности. В «Петер-

бургских повестях» Гоголя сквозь социальные контрасты и бестолочь быта просвечивают хаос и зло бытия, которые и являются источником абсурда и трагизма в жизни «маленького» человека, превращенного в марионетку и обреченного на существование в «ненастоящей», маскарадно-театральной действительности [37, 38]. Эти дьявольские силы могут сыграть с человеком злую шутку («Нос»), погубить его душу («Портрет») и рассудок («Записки сумасшедшего»), отобрать жизнь («Шинель»).

Олицетворением дьявольских сил в «Петербургских повестях» являются не только и не столько отдельные персонажи, сколько город в целом. Поэтому при всем разнообразии коллизий гоголевским героям противостоит именно Петербург. Не случайно объединенные в цикл повести получили название «Петербургские», а первая из них, выполняющая кодирующую функцию зачина в цикле – «Невский проспект», который был символом Петербурга. Эти названия и содержание первого произведения были призваны подчеркнуть не столько место действия, сколько особую, центральную, роль образа города во всех последующих повестях.

Анализ поэтики «Города» свидетельствует о том, что Андреев, в отличие от современных ему писателей-реалистов и подобно символистам [40], акцентирует внимание не на конкретно-исторических и социальных атрибутах гоголевского образа Петербурга, а на его глубинной, мифологизированной основе. При этом он доводит заложенные в гоголевском образе тенденции до предела, добываясь более высокой степени обобщения, чем у предшественника. Теряя последние рудименты конкретности, Петербург оборачивается просто Городом, что отразилось и в названии новеллы.

Повествование в новелле «Город» ведется в 3-м лице, но в основном в аспекте героя, запечатлевая его субъективное восприятие города как «равнодушно-жестокого» и «непобедимого», обрекающего человека на безысходное одиночество, тоску и ужас приближающейся смерти. Для воссоздания такого мироощущения Андреев, как и Гоголь, обратился к гротеску, гиперболе, контрасту и демонологии. В то же время, ощущение хаоса и зла бытия Андреев передает не с помощью гоголевской фантастики (ср.: «Портрет», «Нос», «Шинель»), а благодаря созданию нового типа динамичных, антропоморфных символов, превращающихся в неомифологические образы и образующих (как и в произведениях символистов) глубокий, неомифологический уровень осмысления коллизий.

Это достигается благодаря олицетворению, гиперболизации и гротесковому сопряжению реальных черт урбанистического пейзажа и признаков мифологического чудовища: «Колоссальной тяжестью своих каменных раздутых домов он давил землю, на которой стоял, и улицы между домами были узкие, кривые и глубокие, как трещины в скале. И казалось, что все они охвачены паническим страхом и от центра стараются выбежать на открытое поле, но не могут найти дороги, и путаются, и клубятся, как змеи, и перерезают друг друга, и в безнадежном отчаянии устремляются назад ... и идущему человеку становилось страшно: будто он замер неподвижно на одном месте, а дома идут мимо него бесконечной и грозной вереницей» [2: I: 377–378].

Соединение олицетворения, гиперболы и гротеска становится способом воплощения ужаса и смятения одинокого человека перед враждебным и непонятным ему миром. В итоге образ города приобретает символично-мифологическое значение миропорядка в целом. Жизнь же человеческая оказывается ограниченной городом и кладбищем. И хотя герою кажется, что где-то за ними есть «широкое, свободное поле, где легко дышит под солнцем свободная земля» [2: I: 378], подсознательно он ощущает, что «как бы скоро он ни бежал, его будут провожать по сторонам все дома, дома, и он успеет задохнуться, прежде чем выбежать за город» [2: I: 378].

Спасение от Города, ужаса и одиночества Петров ищет в любви. Сначала ради любви к даме, живущей на даче, он стал носить красный галстук и фабричные усы, а затем, отвергнутый ею, бросился к проститутке, перед которой спьяну встал на колени и просил ее руки. Однако в отличие от Сонечки из романа «Преступление и наказание», эта «незнакомая дама» «приняла его за сумасшедшего и начала визжать от страха» [2: I: 379]. Включая в свою новеллу интертекст Достоевского, Андреев иронически переосмысляет его, ибо в современном ему мире человеку уже *совершенно некуда пойти*. Степень отчужденности человека от человека и от мира возросла и достигла своего апогея.

Повесть о безрезультатных попытках Человека противостоять Городу завершается описанием наступления этого Дракона, пожирающего людей, на поле («где широко расстилалась поле, неудержимо протягиваются новые улицы» [2: I: 382]) и появлением нового, седьмого по счету, кладбища. В этой «антипасхальной», неомифологической новелле, Андреев опирался на опыт и интертекст литературы реализма XIX века. В то же время, он развивал

поэтику гротеска, гиперболы, контраста, символа, характерную для западноевропейского романтизма и символизма (Э. По, Бодлера и др.), а также русского символизма (Сологуба, Брюсова и др.) [28]. В итоге писатель выработывал концепцию мира и человека, а также художественные способы и принципы ее изображения, предвещавшие экспрессионизм и экзистенциализм. И в этом он не просто развивал существующие тенденции литературы рубежа веков, но и был первооткрывателем. Символистско-экспрессионистическая урбанистическая лирика Блока (цикл «Пляски смерти», 1912 и т. п.) и футуристически-экспрессионистическая поэзия Маяковского («Ночь», 1912; «Из улицы в улицу», 1913; «Адище города», 1913 и т. п.) будут созданы лишь десять лет спустя. Тогда же появится и первый манифест экспрессионизма.

В творчестве же самого Андреева охарактеризованные особенности поэтики и образа Города, в частности, получают развитие в его новелле «Проклятие зверя» (1908). Там писатель передаст повествование герою-рассказчику, а лирический сюжет «потока сознания» запечатлит потрясенное человеческое сознание и процесс подчинения человеческой индивидуальности воле зловещего Города, а также попытку героя-рассказчика противостоять абсолютному нивелированию и гибели его личности. Однако единственная опора для такого противостояния – любовь, преодолевающая экзистенциальное одиночество человека и, в то же время, утверждающая его уникальность и неповторимость, тоже оказывается весьма хрупкой и незащищенной перед ликом всемогущего Города. Это становится совершенно очевидно, если вспомнить, что новелла имеет автобиографическую основу и написана вскоре после смерти любимой жены Андреева – Александры Велигорской. Степень экспрессивности образа Города и всей идейно-художественной структуры «Проклятия зверя» так велика, что позволяет говорить не о зарождении экспрессионизма (как в новелле «Город»), а о доминировании этого художественного метода.

Отмечая точки сближения «календарной» прозы Андреева с символизмом (с декадентством, в том числе) и другими нереалистическими направлениями рубежа веков, все же следует помнить, что каждая из его трагических «рождественских» и «пасхальных» новелл вписывалась в контекст цикла и представляла лишь один из ракурсов воссозданной в нем картины мира. У цикла, кроме трагического, был еще один полюс, к которому тяготели произведения с более оптимистическим нравственно-философским взглядом на

мир. Правда, как показывает анализ, и их вряд ли можно считать традиционно-реалистическими. Речь идет о «пасхальных» новеллах Андреева «На реке», «Праздник» (обе – 1900), «Весной» (1902), «Весенние обещания» (1903). Лежащий в их основе конфликт «человек и враждебный ему мир (Рок, Судьба, Стена)» разрешается несколько иначе, чем в уже охарактеризованных произведениях.

Видимо, это было связано с тем, что, как свидетельствуют фельетоны Андреева, он не любил Рождество (см.: «Когда мы, живые, едим поросенка», «Убогая Русь», «Мой герой»), которое для большинства обитателей деревенской России было сопряжено с холодом и голодом. Пасха же, совпадающая с приходом весны, а значит тепла и надежды на выживание и лучшее будущее, была, по Андрееву, символом воскресения «убогой Руси». Может быть, поэтому «пасхальных» новелл у него больше, чем «рождественских», а весенние «обещания» казались ему не такими призрачными, как рождественские.

Так, герой новеллы «На реке», машинист Алексей Степанович, подобно Сашке, его отцу и героям «Города», переживает тоску экзистенциального одиночества. Поводом для обострения, а затем и разрешения его внутреннего кризиса стало наводнение накануне Пасхи. Хронотоп – залитая водой слобода – помимо своего прямого значения приобретает символическое, а затем и неомифологическое: «Противоположного берега не было совсем. Вода вливалась в улицы и переулки слободы, от которой оставались одни крыши, словно самые дома ушли под землю» [2: I: 172]. Это картины *потопа*, предвещающего конец рода человеческого.

Однако сопряжение пространственно-временной модели *потопа* с хронотопом *Пасхи* открывает возможность для *спасения* и *воскресения* в расширительном, символическом-мифологическом значении этих слов. Именно так, новеллистически-неожиданно для самого героя, разрешается его внутренний конфликт, развивавшийся в форме лирического сюжета, параллельного эпической сюжетной линии, воссоздающей самоотверженное участие Алексея Степановича в спасении жителей слободы от наводнения. «Стена» между ним и людьми, «большим божьим, миром», в конце концов, была сломлена. Потрясение возрождающейся души героя Андреев передает с помощью *образа-символа пасхального звона* и мотива *полета*: «А звуки все лились. Они падали с неба и поднимались со дна реки, бились, как испуганные голуби, о высокую черную на-

сыпь и *летели* ввысь, свободные, легкие, торжествующие. И Алексею Степановичу чудилось, что душа его такой же *звук*, и было страшно, что не выдержит тело *свободного полета*» [2: I: 181].

Как и в «Ангелочке» и «Городе», в новелле «На реке» повествование ведется в третьем лице, но преимущественно в аспекте героя, поэтому степень его субъективности высока. Однако характер и образное воплощение этой субъективности несколько иные, чем в предыдущих произведениях. В новелле «На реке» отсутствует гротесково-экспрессионистическая образность. Лирический сюжет, пейзаж, интерьер, портрет импрессионистичны. Таково, например, восприятие героем ночного пейзажа: «Постепенно тьма начала двигаться перед глазами и сбираться в черные пятна, похожие на провалы в темно-сером полотне. Вот темною полосой вытянулась ракета; за нею черным пятном встал барак, в котором находится потухший паровик; дальше, как туча с причудливыми краями, расплывался высокий четырехэтажный корпус мельницы. Одно окно, под крышей, слабо светилось, и прямо под ним, в самом низу, смутно колебалось и двигалось на одном месте светлое пятно» [2: I: 169].

В «пасхальной» новелле «Праздник» сходная коллизия разыгрывается в душе юноши – Коли Качерина, перед которым впервые встали вопросы о смысле и цели жизни человека. Лирический сюжет воссоздает развитие настроения героя: от ожидания праздника и приезда друга, которые помогут найти ответы на эти «проклятые вопросы», к отчаянию одиночества и, наконец, к новеллистически-неожиданному перелому в мировосприятии. Еще большую, чем в предыдущей новелле, роль играет здесь лирический пейзаж, передающий внутреннее состояние героя на всех этапах развития его коллизии.

Перелом в мироощущении Коли происходит во время его подъема на колокольню, с которой ему открываются новые горизонты. Дисгармоничный гротесково-экспрессионистический хронотоп города сменяется космическим, приоткрывающим юноше гармонию мироздания: «И здесь был праздник, но другой, чем внизу – кроткий, торжественный и нежный, как ласка весеннего воздуха. Он не мучил Качерина, не дразнил его своим ярким блеском и шумным весельем, а входил в его грудь, ласковый и тихий, и что-то теплое переливалось в сердце» [2: I: 190]. Окончательно же стена одиночества рухнула во время службы в бедной церквушке при виде молящейся юной девушки. Любовь и гармония победили одиночество и



хаос в душе героя: «Наступил праздник и для Качерина» [2: I: 192].

Последняя фраза возвращает читателя к названию и началу произведения, создавая новеллистическое обрамление. Гармоничская жанровая форма усиливает разрешающий эффект, «снимает» «проклятые вопросы» на эстетическом уровне. Этому способствует и художественный метод, лежащий в основе новеллы. Как и в предыдущем произведении, здесь преобладает не экспрессионизм, воссоздающий с помощью поэтики морального шока внутреннее состояние отчужденной, остро реагирующей на враждебность дисгармоничного мира личности, а импрессионизм, тяготеющий к созерцательности и передаче красоты мира, воплощенной в гармоничных художественных формах [31: 296–302; 31: 1222–1227].

Сходны жанровая структура и художественный метод «пасхальных» новелл «Весной» и «Весенние обещания». В первой из них перед стеной непонимания жизни оказался юноша Павел: «крылатая душа трепетала и билась, как в клетке, и непонятна и враждебна была вся эта красота мира, которая зовет куда-то, но не говорит куда» [2: I: 369]. Подобно персонажам декадентской прозы (ср.: «Земле земное» (1898), «Красота» (1899), «Жало смерти» (1903) Сологуба), единственным выходом из этого мучительного состояния Павел считает смерть, самоубийство.

Однако именно смерть отца, который неожиданно скончался у него на глазах, и горе матери, младших братьев и сестры, а также проснувшееся в нем чувство ответственности за них, не только разрушили прежние представления о смерти-избавительнице, но и открыли смысл жизни вечной и прекрасной природы и человека, как ее органической частицы. Импрессионистический лирический пейзаж, передающий мироощущение «воскресшего» юноши, возвращает к названию новеллы, придавая ей завершенность и гармоничность: «Павел пошел в сад и долго ходил по его тенистым дорожкам и с изумлением глядел по сторонам. Ему казалось, что долго, очень долго он лежал в тесном и узком гробу, не дышал, не видел солнца и не знал всей этой пышной, расточительной красоты... Казалось, что можно было слышать траву и обонять душистое знойное жужжание, так все, запах, звук и краска, неразрывно сливались в одну дивную гармонию творчества и жизни» [2: I: 375]. Произведение, начинавшееся как история о самоубийстве, новеллистически-неожиданно завершилось жизнеутверждающим возгласом героя: «Я буду жить» [2: I: 376].

В «пасхальной» новелле «Весенние обещания» внутреннюю

коллизии переживает уже пожилой человек – кузнец Меркулов. Не способный осмыслить и выразить в слове то, что происходит в его душе под влиянием весенней возрождающейся природы, герой обращается к языку музыки. Его колокольный звон стал воплем измученной души: «Все мучительней и больше становились человеческие вопли покорного колокола... Будто разбудить он хотел кого-то, кто находится в неведомой голубой дали и спит непробудно, и не слышит, как плачет и стонет земля» [2: I: 479].

Ответом на эту своеобразную молитву-бунт явилась музыка колоколов, «сочиненная» звонарем Семеном, которая открыла Меркулову красоту и гармонию жизни и мироздания: «Ясным, как небо, весельем дышали гармоничные звуки ... И так говорили они, веселые колокола: – Взгляни на прекрасную землю: радостна она, как молодая мать, и ликует под солнцем рожденное ею. Над далеким полем проносятся в вышине наши голоса, и в небе им отвечает жаворонок, а на земле блестящие ручьи... Ты слышишь, как растет зеленая трава и лопаются весенние почки? Вот правда жизни» [2: I: 481]. Настойчивые попытки Андреева выразить в музыке невыразимое словами типологически сходны с теми задачами, которые на рубеже веков решали символисты, в первую очередь, К.Д. Бальмонт (ср.: «Воспоминание о вечере в Амстердаме», «Я – изысканность русской медлительной речи», «Мои песнопенья» и т. п.).

В отличие от предыдущих «пасхальных» новелл Андреева в «Весенних обещаниях» второй поворотной пункт в развитии сюжета неожиданно разрушает все то, что с таким трудом взрастила в душе героя Пасха. Меркулов вернулся в ад своего семейства и свободы: «К вечеру Меркулов был пьян, подрался с зятем Тараской, и их обоих отправили в участок» [2: I: 485]. Эта новелла, открыв глубины человечности в «униженном и оскорбленном» герое, в то же время вскрыла огромную силу и власть над человеком «страшного мира». В этом «Весенние обещания» оказались близки к «рождественским» и «пасхальным» новеллам Андреева, тяготеющим к трагическому полюсу цикла. Весь спектр возможных ракурсов и разрешений лежащего в его основе конфликта был исчерпан.

Таким образом, Андреев не столько следовал жанровым канонам «рождественских» и «пасхальных» рассказов, сколько существенно их трансформировал. Изменения были обусловлены новыми ракурсами изображения традиционных коллизий, сюжетных ситуаций и героев. На первый план выдвигался не социально-психологический, а философско-экзистенциальный уровень их

осмысления. Наиболее адекватными художественными формами и способами их изображения стали образы-символы, перерастающие в образы-мифы, интертекст, подтекст, новеллистичность, экспрессионистическая и импрессионистическая поэтика.

Вопреки существующим представлениям, все названные средства художественной выразительности вовсе не иллюстрировали априорные «общие идеи» автора. Гротесково-динамичные или свето-цветовые и музыкальные символические и неомифологические образы запечатлевали *процесс* внутреннего кризиса героев, осмысляющих свое место в мире. Эти образы лежали в основе лирического сюжета, развивающегося параллельно с эпически воссозданной «рождественской» или «пасхальной» историей или случаем. В новеллах, тяготевших к трагическому полносу цикла, доминировала экспрессионистическая поэтика «морального шока», а в противоположных им – импрессионистическая. В обоих случаях Андреев выступал не как приверженец реалистической традиции, а как писатель, идущий в ногу с «новым искусством». В то же время, запечатленная в цикле концепция мира и человека обнаруживает не только точки соприкосновения с символистско-декадентской, но и оригинальность авторской позиции, обусловленную трагическим, а не пессимистическим, как у декадентов, мировосприятием Андреева.

Все это позволяет уточнить результаты обстоятельного исследования путей развития «календарной» прозы в русской литературе конца XIX – начала XX века, осуществленного Хенриком Бараном [7]. По его мнению, в 1890-х годах «рождественские» и «пасхальные» рассказы становятся достоянием массовой беллетристики и поэтому резко снижают свой эстетический уровень. Создается впечатление исчерпанности жанра, возникают многочисленные пародии, в которых высмеиваются присущие ему повествовательные и композиционные штампы. Новый этап в развитии «календарной» прозы, с точки зрения Х. Барана, наступает после 1905 года, благодаря изменившейся политической ситуации (в том числе, смягчению цензуры) и расцвету модернизма в 1900-х годах. Первое создавало условия для «широкого использования календарной словесности для нужд политики» [7: 293]. Второе же способствовало обновлению проблематики и поэтики по нескольким направлениям: благодаря обращению к древнерусской культуре, прежде всего, к греко-славянским апокрифам (в прозе Ремизова), к фольклорной

традиции, особенно к сказкам (в рассказах Сологуба и Ремизова), к историческим анекдотам (в произведениях Брюсова, Ауслендера и др.), к психологии в текстах с «фантастическим сюжетом» (Брюсова, Сологуба, Чулкова и др.). Наконец, благодаря созданию текстов, в которых сознательно обыгрывались жанровые особенности «календарной» литературы, разрушая пасхальные и святочные каноны (в произведениях Ремизова и др.).

Как видим, вне сферы внимания ученого осталась «календарная» проза не только Андреева, но и Горького. Между тем, как показывает исследование [45], именно они начали разрушение реалистических канонов и трансформацию в духе модернизма. Горький и Андреев стояли у истоков тех новых разновидностей «рождественских» и «пасхальных» рассказов, в основе которых лежало пародирование традиционных канонов и введение фантастики (у Андреева – мифопоэтики), выполняющей функцию обнажения глубин подсознания героев. Поэтому следует уточнить и время возникновения «календарной» прозы в духе модернизма. Произведения Горького («О мальчике и девочке, которые не замерзли», 1894; «На плотях», «Извозчик» (оба – 1895); «Наваждение», «Рождественские рассказы» (оба – 1896) и др. появились в печати уже в 1894 – 1896 годах, а Андреева («Баргамот и Гараська», «Ангелочек», «На реке» и др.) в 1898 – 1899-х гг. Рассматриваемые же Х. Бараном рассказы Брюсова («За себя и другую», «Ее решение»), Сологуба («Красногубая гостья»), Чулкова («Убийство панны Марии») гораздо позже – в основном 1907–1911-х годах. Правда, брюсовский рассказ «В зеркале» датируется 1902-м годом, а к «рождественским» рассказам Сологуба можно было бы добавить и «Елкича», опубликованного в 1906 году. Но в любом случае приоритет Андреева (как и Горького) очевиден, что свидетельствует о более значительной роли писателя в развитии «новой» русской литературы, чем это принято думать.

#### *Лиризация, игра, экспрессионизм и бездны подсознания*

Еще одна разновидность ранней прозы Андреева представлена его лирическими новеллами «Смех» и «Ложь» (обе – 1901), образующими дилогию, которая, в свою очередь, тяготеет к «рождественско-пасхальному» циклу. В отличие от всех охарактеризованных произведений, в этих новеллах лирическое начало играет не просто важную, а основную роль. Чеховский тип повествования от третьего

лица, но в аспекте героя, в котором субъективное и объективное начала если и не уравновешивали, то корректировали друг друга, сменился здесь *субъективным*, предельно эмоционально-экспрессивным лирическим монологом героя-рассказчика. Как и в «рождественских» новеллах, в «Смехе» поводом для нравственно-психологического кризиса героя стали события, связанные с Рождеством, – ожидание возлюбленной, а затем встреча с ней на маскараде. Однако, в отличие от предшествующих «рождественских» новелл, описание события здесь абсолютно вытеснено его переживанием.

В основе новеллы лежит лирический сюжет, воссоздающий процесс развития мысли, чувства, настроения влюбленного героя-рассказчика. Структура его образа тоже характерна для лирического персонажа: он безымян, лишен биографии и портрета, который заменен *маской*. «Внешний» человек полностью вытеснен «внутренним». При этом в образе преобладает не индивидуально-неповторимое, а общечеловеческое. Это образ влюбленного человека, а в финале – просто Человека.

Этапы развития лирического сюжета воссоздает смену настроения героя-рассказчика: от радостного предощущения счастья до полного отчаяния. Причем если в первой главе это настроение представлено как интимно-личное, то в третьей, повторяясь в ином, символическом, контексте, приобретает общечеловеческое значение. Характерное для Андреева стремление к обобщению достигнуто здесь благодаря *лирическому* способу изображения, сюжетной ситуации *маскарада* и связанному с ней образу-символу *маски*.

Как и «Ангелочек», эта новелла может быть названа «антирождественской», так как главное условие жанра здесь тоже нарушено: слияния двух душ и сердец так и не произошло. В новеллистически неожиданном финале, возвращающем к названию произведения, признание героя-рассказчика в любви вызывает не ответное чувство, а *смех*. Стена между людьми не только не рухнула, но еще больше укрепилась.

Как всегда у Андреева, в название вынесен основной образ-символ, лежащий в основе конфликта и развития сюжета. В первых двух главках *смеховое начало* представлено в форме *иронии*, окрашивающей все повествование и заставляющей смотреть на сюжет (то есть на переживания героя) именно с этой точки зрения. Но уже в конце второй главки смех как бы материализуется, олицетворяется в образе *маски*: «Это была, если можно так выразиться, отвлеченная физиономия... Она смотрела на вас прямо и спокой-

но – и неудержимый хохот овладевал вами» [2: 1: 266]. Таким образом, в этой новелле *смеховое* начало сопрягается с *игровым*. Ведь студент, собирающийся вечером на маскараде объясниться в любви своей избраннице, выступает как *сценарист*, а затем и как *актер*. Он выбирает маску, которая, вызывая неостановимый смех, приносит ему успех у публики. Однако этот успех, как уже говорилось, оборачивается трагической неудачей. Герой не учел силу маски и законов маскарада, которые и продиктовали такой финал.

Благодаря *интертексту*, вызывающему ассоциации с предшествующей литературой («Маскарадом» Лермонтова, «Человеком, который смеется» Гюго и т. п. [41]), образ маски приобретает обобщающе-символическое значение, переводящее анекдотическую ситуацию в разряд человеческой трагедии. Но все же трагический финал полностью не «снимает» ироническое звучание новеллы, а окрашивает ее в «черные» тона. Такая трагическая ирония – предтеча «черного юмора» «Сказочек не совсем для детей» (1913) и «Моих анекдотов» (1915) Андреева. В контексте «рождественских» и «пасхальных» новелл «Смех» занимает место, так сказать, смехового варианта осмысления центральных для цикла и всей ранней прозы коллизий и проблем. Такое соотношение «серьезной» и «смеховой» прозы (и драматургии) с самого начала становится фундаментальным свойством художественного мира Андреева.

Подобное явление будет характерно и для символизма. Так, З.Г. Минц, писала: «Именно множественность точек зрения на мир (воплощенная, в частности, в символе) более всего приближает к истине о нем. Для романтизма плюрализм, романтическая ирония синонимичны субъективизму или скепсису – для символиста именно они ближе всего подводят к миру сущностей. Одновременная тождественность и нетождественность явления самому себе, «вечное возвращение» Единого во все новых облициях, глубинная «соответственность» различного, противоположного, наконец, понимание наиболее совершенного бытия как «синтеза» и «положительного всеединства» (Вл. Соловьев) – все это подводило символистов к представлению об изображении высшей истины как об ... отражении, объединяющем все возможные точки зрения на мир» [40: 91].

Так, в частности, А. Блок, начиная с лирической драмы «Балаганчик» (1906), неоднократно предпринимал попытку остранный, ироничного взгляда на свое собственное мироощущение, а также эстетически-философские концепции своих собратьев по сим-

волизму – «мистиков». Вообще образы-маски, подобные героям комедии dell' arte (Пьеро, Арлекина, Коломбины), сюжетные ситуации маскарада будут широко распространены не только в поэзии и драме, но и в прозе символизма (см.: «Мелкий бес» (1907) Сологуба, «Петербург» (1914) Белого и др.). Это еще одна точка пересечения Андреева с символистами. В то же время смеховое начало и воплощенная с его помощью концепция мира у них все-таки разнятся, так как вписаны в контекст разных художественных миров [22: 27–60].

Жанровая структура новеллы «Ложь», фабульно продолжающая «Смех», аналогична уже охарактеризованной. Основные способы создания персонажей и сюжета в ней тоже лирические. Так же, как в первой новелле дилогии, в основе жанровой структуры «Лжи» лежит образ-символ, вынесенный в заглавие. Ее конфликт напоминает коллизию «Красного цветка» Гаршина. Если там все зло мира, по мнению безумца, сосредоточилось в трех цветках мака, то здесь в представлении потрясенного героя вместелицем вселенской лжи стала любимая женщина, изменившая ему. Но именно сходство коллизий помогает отчетливее увидеть отличие символического образа Андреева от гаршинского.

Как уже говорилось, в структуре образа красного цветка статика все же преобладала над динамикой. У Андреева же образ лжи складывается постепенно и отражает процесс решения героем основной проблемы новеллы – «что есть ложь?». Вынесенное в заглавие слово появляется в первых же строчках новеллы: «Ты лжешь! Я знаю, ты лжешь!» [2: I: 268]. Затем оно сохраняется на протяжении всего повествования в качестве *лейтмотива*. В отличие от новелл Гаршина здесь символом становится не предметный образ, а, как обычно у Андреева, отвлеченное понятие. Чтобы уяснить суть явления, обозначаемого этим понятием, герой, размышляя, включает его в разные контексты, где оно раскрывает свои многочисленные грани, как бы обрастая различными значениями.

Первоначальным образным воплощением лжи становится в новелле олицетворение, возникающее на пересечении эмоционально-психологической реакции героя на само явление лжи и экспрессивного восприятия слова «ложь»: «Это ядовитое слово ложь шипело, как маленькая змейка» [2: I: 268]. Затем образ лжи-змеи разрастается за счет развития образного потенциала, олицетворяющего понятие живого, но отвратительного и опасного существа: «Ложь... Опять оно, шипя, выползло из всех углов и обвивалось

вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей» [2: I: 275]. Набирая силу и могущество, завоевывая душу героя и весь мир, образ лжи-змеи приобретает неомифологическое, универсальное значение. Теперь в нем воплощены все проявления зла, несправедливости и ужаса, царящих в мире: «Но ложь осталась. Она бессмертна. Я чувствую ее в каждом атоме воздуха, и, когда я дышу, она с шипением входит в мою грудь и рвет ее, рвет!» [2: I: 276].

Значение этого образа еще больше расширяется за счет включения его в контекст других символических и неомифологических мотивов – *тьмы, бездны, стены, смеха*, каждый из которых варьируется подобно основному символу и постоянно взаимодействует с ним. Мотив смеха, кроме того, служит связующим звеном с первой новеллой дилогии, что также способствует увеличению его семантической емкости. В итоге в сознании читателей складывается представление о душевном состоянии героя и об атмосфере, господствующей в мире, которое синтезирует суть всех названных образов и мотивов, а потому не поддается однозначному словесному выражению. Герой-рассказчик этой лирической новеллы как бы непосредственно передает свое настроение читателю, а автор не только воспроизводит психологическое состояние героя, но и резко активизирует эмоционально-экспрессивное воздействие произведения, что вновь свидетельствует о зарождении в ранней прозе Андреева экспрессионизма.

Регулярные и многочисленные повторы и вариации символических образов, превращающихся в мотивы, выполняют жанрово-композиционную функцию. Создавая ритм, они внутренне упорядочивают и внешне завершают каждую главу, похожую на стихотворную строфу, и произведение в целом. Следует, однако, отметить, что входящие в новеллу мотивы лжи, смеха, тьмы, бездны и др., несмотря на структурную сложность, пока еще не очень богаты содержательно, так как включенные в контекст лирической миниатюры и дилогии экспрессионистического типа, а также ранней прозы в целом, они имеют лишь самое общее значение. Их оригинальная андреевская семантика только начинает обозначаться и вполне проявится в его зрелом творчестве, где названные мотивы будут служить автоинтертекстом.

Следующий шаг в этом направлении был сделан в дилогии, включающей в себя новеллы «Бездна» и «В тумане» (обе – 1902). Эти широко и даже скандально известные произведения Андреева

довольно обстоятельно охарактеризованы исследователями [8, 12, 13, 20]. Изучена бурная полемика, последовавшая после публикации «Бездны»: участие в ней М. Горького, поддержавшего антимещанскую направленность новеллы, с одной стороны, и Л. Толстого и его жены, осудивших безнравственность произведения, с другой. Прокомментирована реакция Андреева, выступившего с объяснительным письмом, написанным от лица героя «Бездны» – студента Немовецкого. Известна и его реплика в письме к А. Измайлову по поводу реакции Л. Толстого: «Напрасно это он, – «Бездна» – родная дочь его «Крейцеровой сонаты», хоть и побочная» [12: 132]. Отмечено, что современники восприняли новеллу «В тумане» как продолжение размышлений Андреева над тем же кругом проблем, что и в «Бездне»: пола, животного начала в человеке, загадок его психики и т. п. В силу того, что во второй новелле более широко был представлен социальный фон, вроде бы объясняющий внутреннюю коллизию главного героя, критики (даже Л. Толстой) более благосклонно отнеслись к этому произведению.

Современные андреееды предложили интерпретацию различных аспектов авторской концепции и поэтики обеих новелл и их сопоставительный анализ. При этом, как правило, акцентировалась андреевская тенденция к «сгущению ужаса» обыденной жизни за счет парадоксальности и исключительности изображаемых событий. В «Бездне» – двойного насилия над юной девушкой Зиночкой (сначала пьяной компанией, а затем и влюбленным в нее Немовецким) во время вечерней прогулки за городом, а в новелле «В тумане» – убийства проститутки Павлом (юношей с помыслами о чистой любви) и следующего за этим его самоубийства. Отмечалась и важная роль символических деталей, переносящих акцент с уголовно-бытовых ситуаций на осмысление «кардинальных проблем неблагополучия человеческого бытия» [12: 139]. Однако обе новеллы истолковывались преимущественно в рамках реалистической традиции (Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и др.).

Исключение составляет статья Риты Джулиани, рассмотревшей «Бездну» в связи с новым типом психологизма Андреева, предвещавшего его «панпсихизм» в драмах 1910-х годов. Она сделала ряд очень интересных наблюдений над хронотопом, который «превращается в психологическую эманацию», преобразующую пейзаж и предопределяющую участь героев; особенностями символики света и цвета (отказ Андреева от реалистической многокрасочности в пользу контрастных, плакатных красок и избытка «золота» в духе

стиля модерн картин Климта); важной ролью «ключевых слов» (*рука, тело, глаза, тьма, бездна, ужас*) и др. В итоге исследовательница пришла к выводу об отказе Андреева от объяснения глубинных импульсов человеческого поведения в силу их умонепостигаемости. Вместо этого писатель стремился лишь подготовить читателей к метаморфозам своих героев, оказавшихся во власти *бездны подсознания*. Все это приводит автора статьи к выводу о том, что андреевский психологизм не вписывался в рамки традиционной реалистической «диалектики души».

Соглашаясь с таким суждением, следует напомнить, что речь идет о произведениях Андреева, написанных в 1902 году. Новеллы «Бездна» и «В тумане» еще раз обнаружили нереалистический (модернистский) характер его ранней прозы. Об этом же свидетельствует и *мотивная организация* обеих новелл. То, что Джулиани называет *ключевыми словами*, по сути, является мотивами, лежащими в основе развития эксплицированных *лирических сюжетов* и имплицитно присутствующего *подтекста*. Именно мотивы (их варьирование, динамика и взаимодействие) становятся основной формой воплощения коллизий в рассматриваемых новеллах.

В «Бездне» – это мотивы *света и тьмы, дня и ночи, чистоты и грязи, духовности и телесности, радости и ужаса, тишины (безгласности) и крика, разума и подсознания, действительности и призрачности* и др. Мотив же *бездны* оказывается не только концептуальным, но и стержневым в композиции произведения. В новелле «В тумане», как это ни парадоксально, при, казалось бы, более подробно выписанном эпическом («достоевско-толстовско-чеховском», интертекстуальном) сюжете, вовсе не он, а мотивы *тумана, призрачности, сумрачности, грязной желтизны, черноты, тьмы* несут на себе основной груз структуро- и смыслообразования. Являясь атрибутами мироздания («призрачный день, задыхавшийся в желтом тумане», «желтый сумрак настойчиво ползет в окна, разливается по комнате и так ясно ощутим, как будто его можно осязать пальцами» и т. п. [2: I: 435–436]) и микрокосма («он почувствовал грязь, которая обволакивает его и проникает насквозь», «так же грязны и мысли его, и кажется, что если бы вскрыть его череп и достать оттуда мозг, он был бы грязный, как тряпка» и т. п. [2: I: 451]), *туман* в восприятии героя олицетворяется и мифологизируется. Павел тщетно пытается противопоставить ему свою «светлую» и «чистую» любовь к Кате, остатки своей

воли и «светлого» разума. Но ни этот «свет», ни книги (например, «История цивилизации» Бокля) не в состоянии развеять *туман* и понять себя, другого, жизнь. Люди «испокон веков хотят устроить свою жизнь и не могут», потому что в жизни «все непонятно и совершается с жестокой необходимостью» [2: I: 436–437]. Туман разъединяет сына с отцом («было очень тяжело и неприятно видеть, что близкий человек становится далеким и чужим» [2: I: 441]) и с возлюбленной («сквозь *туман* слабо просвечивали окна <дома Кати – И.М.>, и в их мутном взгляде была дикая и злая насмешка» [2: I: 461]). *Туман подсознания* толкает его к проститутке и, в конце концов, к трагическому финалу. «В ту ночь, до самого рассвета, задыхался в *свинцовом тумане* холодный город. Безлюдны и молчаливы были его глубокие улицы, и в саду, опустошенном осенью, тихо умирали на сломанных стеблях одинокие, печальные цветы» [2: I: 469] – эта финальная фраза, варьирующая первый абзац новеллы, возвращает читателя к ее началу и названию. И становится окончательно ясно, что этот финал был предрешен. Лейтмотив *тумана* и композиционно, и концептуально замкнул произведение.

Таким образом, анализ поэтики обеих диалогий еще отчетливее обнаруживает истоки и своеобразие художественных форм воплощения новеллистического начала в ранней прозе Андреева. Идейно-эмоциональное, новеллистическое напряжение создавалось в ней за счет *мотивной организации, лирико-экспрессионистических* способов изображения, а также *игрового и смехового* начал, передающих кризисные состояния личности, пытающейся осмыслить суть окружающего мира и свое место в нем. При всем разнообразии форм воплощения названных особенностей поэтики, их сопряжение останется важнейшим атрибутом художественного мира Андреева на всех последующих этапах его развития.

#### *Новелла-анекдот: возвращение к истокам*

*Смеховое* и *игровое* начало, в той или иной степени присущее жанровой структуре большинства ранних произведений Андреева, в новелле «Большой шлем» (1899) приобрело оригинальную, *парадоксально-анекдотическую*, форму выражения. К тому же в «Большом шлеме» очень важную и своеобразную роль играет *интертекст* русской литературы XIX века, как романтической (В. Одоевского, М. Лермонтова и др.), так и реалистической («Пиковая дама» Пушкина, «Игрока» Достоевского, «Смерти Ивана

Ильича» Л. Толстого, «Ионыча» Чехова и др.). Как всегда, Андреев не только учитывал опыт предшественников, но и вступал с ними в полемику, предлагая свой угол зрения на ситуацию и связанные с ней проблемы. Чтобы показать это, необходим небольшой экскурс в историю осмысления карточной игры русскими писателями.

Прежде всего, следует сказать о ракурсе изображения и осмысления *ситуации карточной игры*, предложенном романтиками. Как показал Ю.М. Лотман, «карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX века черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи» [35: 391]. В произведениях Одоевского, Лермонтова и других романтиков «пontiрующийся играет не с другим человеком, а со Случаем... азартная игра – модель борьбы человека с Неизвестными факторами... с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая» [35: 395–396].

Чрезвычайно важную роль в осмыслении рассматриваемой ситуации сыграл Пушкин. В его повести «Пиковая дама» *мотив карт* приобрел такую многозначность, которая обусловила возможность его противоположных истолкований в различных литературных традициях XIX века [35: 389–415]. К 1880-м годам мотив карточной игры, добавив к пушкинской полисемантике новые нюансы значений, накопил огромный образный и нравственно-философский потенциал в истолковании мира, переводящий его в разряд неомифологических. В то же время именно этот потенциал приходил в противоречие со все более выхолащенной, «футлярной», «неживой» жизнью России конца XIX века. Поэтому в 1884 году в творчестве Антоши Чехонте не случайно возникает пародия на жанр «фантастической повести» в духе «Пиковой дамы», где мотив карточной игры доводится до абсурда.

Фабула чеховской миниатюры «Винт» анекдотична: вице-губернатор Пересолин, возвращаясь из театра, видит свет в окнах правления и заходит посмотреть, в чем дело. Его глазам открывается удивительная картина: подчиненные играют в винт картами, на которых наклеены фотографии городских чиновников разных рангов и их жен. Удивленный начальник садится играть в карты, увлекается и играет до утра. Развитие фабулы представлено как пародия на «фантастическую повесть», атрибуты которой (ночь, атмосфера ожидания таинственных, ужасных событий и т. п.) преподносится в откровенно ироническом ракурсе. Чехов-абсурдист, вызывая необходимые ассоциации с пушкинской «фантастической

повестью» и соответствующим контекстом литературы XIX века, показывал, как далеко зашел процесс автоматизации и обесмысливания жизни. Этот процесс опошлил, лишил роковой силы и карты, и тайну, и даже призраков. Казалось, он раз и навсегда исключил из жизни Случай и кардинальные перемены в судьбах «игроков», поэтому мотив карточной игры и вернулся к своему истоку – анекдоту. Но пятнадцать лет спустя Андреев написал новеллу, в которой анекдотическое осмысление мотива *карточной игры* хотя и оказалось основным, вновь сопрягалось с трагическим звучанием мотивов *Рока* и *Смерти*.

В отличие от Пушкина и Достоевского, подобно Л. Толстому и Чехову, у Андреева регулярная игра в винт четырех приятелей предстает не как захватывающая страсть, а как некий *имитирующий* и даже *пародирующий ее ритуал*, так как «в денежном отношении игра была ничтожна» [2: 1: 148]. Так же ничтожны были и страстишки игроков. Их игра служила «футляр», в котором они прятались от «дряхлого мира» [2: I: 150]. В таком пародийно-ироничном контексте смерть одного из игроков (Масленникова), не пережившего радостное предчувствие «крупного» выигрыша, выглядит не просто новеллистически неожиданной, а анекдотичной. Андреев взглянул на ситуацию картежной игры, традиционно чреватой трагедией (обнаженной, как у Пушкина и Достоевского, или скрывающейся под маской обыденности, как у Толстого), под ироническим углом зрения, выявившим ничтожность обывателей и бессмысленность их жизни. *Анекдотичность, ироничность, пародийность* жанровой структуры «Большого шлема» были по-андреевски оригинальны, но новизна в разработке традиционной темы ими не исчерпывалась.

Важную функцию в новелле Андреева выполняло *театрально-игровое начало*, позволившее в анекдотической фабуле открыть не меньшую, а может быть и большую, глубину трагедийности, чем у предшественников. Во всяком случае, это был оригинальный взгляд на истоки трагизма в жизни современного человека. Герои Андреева пытаются спрятаться от жизни с ее нешуточными проблемами, заместив их псевдотревогами и псевдострастями *спектакля*. Их регулярные собрания напоминают *сценическое действие*, разыгрываемое по одному и тому же, сочиненному ими *сценарию*. Однако в финале новеллы неожиданно для игроков и читателей оказывается, что настоящим сценаристом был неумолимый Рок, посмеявшийся над маленькими самоуверенными людьми.

Именно он с помощью карт (неожиданно выпавшего «большого шлема») убивает Масленникова и заставляет ужаснуться разверзнувшейся бездне небытия всех остальных игроков. Мотив игры имеет здесь и еще один нюанс: игра в винт (а на самом деле – в жизнь, с жизнью и смертью) подсознательно воспринималась игроками как процесс, не имеющий конечной цели (то есть как вечный). Рок же обнаружил тщетность подобных надежд. Как скажет герой последнего романа Андреева Сатана-Вандергуд, неожиданно разбившуюся куклу утащили и выбросили в ящик.

Такой ракурс изображения возникал также благодаря *образам-символам*, переводящим ситуацию и лежащий в ее основе конфликт на философско-экзистенциальный уровень осмысления. Как уже отмечалось, отличительной чертой жанровой поэтики прозы Андреева с самого начала было вынесение основного символического (неомифологического) образа в заглавие произведения, а затем варьирование и развитие его в сюжете. В «Большом шлеме» основная символическая ситуация – желанное и роковое для героя стечение карт – тоже стало названием новеллы, а затем получило сюжетно-композиционное развитие. Новелла интересна тем, что в ней предельно обнажен механизм неомифологизации вещи: «Карты давно уже потеряли в их < героев – И.М. > глазах значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью» [2: I: 151].

Итак, карты сначала были «оживлены» героями, а затем преобразились для них в посланцев инобытия – неомифологические существа. Художественным отражением этого процесса в сознании героев становится цепочка превращений предметного образа (карт), приобретающего черты олицетворения и символа, в своеобразные персонифицированные образы-персонажи, которые обладают собственным бытием, активно воздействующим на партнеров: «Случалось, что карты капризничали, и Яков Иванович не знал, куда деваться от пик, а Евпраксия Васильевна радовалась червям, назначала большие игры и ремизилась. И тогда карты как будто смеялись» [2: I: 152]. В конце концов, именно карты, выполняющая волю Судьбы (Рока), стали непосредственными «убийцами» Николая Дмитриевича.

В таком контексте анекдотический конфликт новеллы прочитывается как философская коллизия «Человек и Судьба (Рок)», имеющая трагическое разрешение. Именно такой конфликт станет

центральным во всей последующей прозе и драматургии Андреева. Но, как видим, он лежит уже в основе его ранних, далеко не традиционно-реалистических произведений. Степень новизны жанровой структуры «Большого шлема» становится еще более очевидной при сопоставлении новеллы Андреева с соответствующим фрагментом символистского романа-мифа Сологуба «Мелкий бес», который писался с 1892 по 1902 год и был опубликован в 1907 году.

Так же, как в «Большом шлеме» и других ранних произведениях Андреева, персонажи «Мелкого беса» завершают собой типологические ряды русской литературы XIX века. Главный герой – Передонов, гротесково соединяет в себе черты и свойства «маленького» человека (гоголевского Акакия Акакиевича, Голядкина из «Двойника» Достоевского и т. п.), «лишнего» человека (от пушкинского Онегина, тургеневского Рудина до Степана Трофимовича Верховенского из «Бесов» Достоевского), буржуазного типа личности, восходящего к образу Германа из «Пиковой дамы» и получившего иное воплощение в гоголевском Чичикове и т. д. В итоге образ Передонова перерастает границы социально-психологического типа и обнаруживает общечеловеческое значение (особенно в сопоставлении с его библейским прототипом – Каином).

«Мелкий бес» – это «новый миф» о современном «страшном мире», обрекающем человека на страх, ужас и безумие [22: 35–50]. Непонятный и потому страшный мир, в котором Передонов отвоевывает свое «место под солнцем», сводит на нет все его усилия. Надежды на протекцию старой графини (ср.: «Пиковая дама»), которая может подарить ему это место, если он женится на Варваре, сменяется в душе героя предчувствием обмана и приводит его к сумасшествию, а затем к преступлению – убийству соперника Володина. Процесс разрушения сознания героя под влиянием враждебной действительности в романе Сологуба представлен различными способами, в том числе и в форме восприятия карт. Потрясенное сознание Передонова оживляет карты и придает им символично-мистический смысл: «Везде перед глазами Передонова ходили карточные фигуры, как живые короли, крали, хлапы. Ходили даже мелкие карты. Это – люди со светлыми пуговицами: гимназисты, городовые. Туз – толстый, с выпяченным пузом, почти одно только пузо. Иногда карты обращались в людей знакомых. Смешивались живые люди и эти странные оборотни» [56: 218].

Подобно героям Андреева, Передонов принимает вызов карт и вступает с ними в мнимую борьбу присущими его натуре способами.

По вечерам он «писал доносы не только на людей, но и на карточных дам» [56: 217]. «Иногда Передонов брал карты и со свирепым лицом раскалывал перочинным ножиком головы карточным фигурам» [56: 218]. И все же мир оборотней, в котором царит Недотыкомка, побеждает, а Передонов сходит с ума. Выхода из хаотического, страшного мира Сологуб не нашел.

Очевидное типологическое сходство новеллы Андреева с романом Сологуба не исключает их отличия. У Андреева мистическое начало сведено к минимуму, трагизм и ужас частично «снимается» иронией и анекдотизмом, а главное, контекстом его прозы этого периода. Как было показано, концепция мира и человека Андреева не сводилась к пессимистической трактовке вселилия дьявольского, бесовского, абсурдно-хаотичного начала в жизни человека. Так, идя параллельными путями с декадентами, Андреев все же имел свою колею.

#### *«Стена»: символ и «новый миф»*

Важную роль во всех охарактеризованных жанровых разновидностях ранней прозы Андреева играли образы-символы, перерастающие в образы-мифы и выводящие социально-психологические и бытовые коллизии на более высокий, философский (онтологический и экзистенциальный), уровень обобщения. Не удивительно, что, в конце концов, появились и произведения, в жанровой структуре которых символическое и неомифологическое начала стали доминировать. Одним из первых произведений Андреева такого типа стала «Стена» (1901). Значение центрального образа-символа, вынесенного в заглавие, и связанный с ним круг проблем довольно обстоятельно рассмотрен в работах современных исследователей [5, 6, 8, 12, 20, 58]. Однако анализ специфики его интертекстуальности и неомифологичности позволяет уточнить и углубить интерпретацию «Стены».

Прежде всего, следует отметить, что в заглавном образе-символе Андреев синтезировал не только значения, существовавшие в художественной и философской литературе, но и образно-семантический потенциал, накопленный в его ранней прозе, где этот образ играл очень важную роль (см.: «Ангелочек», «У окна» и др.). Другими словами, важную роль в его возникновении играл не только *интертекст*, но и *автоинтертекст* [63]. Кроме того, писа-



тель как бы материализовал и делал зримыми все значения образа-символа, превращая его в неомифологический. Такой эффект достигался благодаря олицетворению отвлеченного образа (стена уподобляется то убийце, то змее), который затем в процессе развития сюжета приобретал черты гротеска: стена лжива, она смеется над людьми, проникает в их души и т. п. В итоге возникает образ, предваряющий многие неомифологические сущности в более поздней прозе писателя: «каменная змея, упитанная кровью и человеческими мозгами» [2: I: 327].

В конфликт со стеной вступают прокаженные, которые олицетворяют определенные, взаимоисключающие друг друга, социально-психологические и философско-идеологические свойства человека (стремление к свободе, к познанию смысла жизни, к любви и, в то же время, бессилие, безволие, антропофагию), складывающиеся в емкий гротесковый образ всего человечества. Образы стены и прокаженных оказываются структурно однородными, поэтому возникает возможность непосредственного изображения их конфликта. В произведении Андреева конфликт между Человеком (Человечеством) и Стеной лежит в основе развития эпического сюжета, а не является лишь предметом размышлений героев, как это было у предшественников писателя (например, у героя «Записок из подполья» Достоевского).

Сюжет развивается в предельно обобщенном хронотопе. Действие происходит на Земле под темным ночным небом: стена «как толстая сытая змея, спадала в пропасть, поднималась на горы, а голову и хвост прятала за горизонтом»; «черная земля» незаметно переходила в «буро-черное» и «темно-синее» небо; «сдавленная землей и небом, задыхалась черная ночь» [2: I: 322-323]. Видимо, не без влияния этого и других произведений Андреева М.К. Чюрленис чуть позже напишет «Сонату ужа», «Симфонию похорон», «Жертву» и многие другие картины. Образ ночи в «Стене» тоже персонифицирован и гротесков: она уподоблена фантастическому чудовищу, которое хохочет сатанинским смехом, рычит и мигает огненными глазами-звездами, озерающими бездонные земные пропасти.

Все это вызывает в памяти читателей картины мироздания (двойной бездны), запечатленные в «ночной» лирике Ф.И. Тютчева, – звездное небо, горные вершины и земные бездны, его философскую трактовку ночи, хаоса и т. п. Тютчевский интертекст придает и без того емким гротесковым образам ночи, стены, прокаженных

символическое, а затем и неомифологическое значение, а коллизии в целом – философский смысл. Но очевидны и отличия концепций и поэтики произведений Тютчева и Андреева. Если ночь, лежащая в основе тютчевской модели мира, хотя бы на время скрывалась под «благодатным покровом» дня, дающем исцеление болящей душе человека (см.: «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла» и др.), то у Андреева ночь бессменна и вездесуща: «У нас не было времени, и не было ни вчера, ни сегодня, ни завтра. Ночь никогда не уходила от нас» [2: I: 324]. Кроме того, тютчевская картина мира, его «двойная бездна», у Андреева рассечена по вертикали стеной: «Как и небо, рассекала она < стена – И.М. > землю» [2: I: 323]. В этом образе как бы материализовался тютчевский Рок, не имевший в его поэзии пластического воплощения.

В сюжете «Стены» своеобразно отразилась коллизия стихотворения Тютчева «Два голоса», диалогическая структура которого запечатлела процесс размышления-спора поэта о смысле жизни и об исходе борьбы человека с Роком. В этом стихотворении, как и в «Стене», местом действия является Земля («Над вами светила молчат в вышине / Под вами могилы – молчат и оне» [62: 105]). Поэт не дает однозначного ответа, их, как известно, два: «борьба безнадежна» и «боритесь, о храбрые други»; «Для них нет победы, для них есть конец» и «Пускай олимпийцы завистливым оком / Глядят на борьбу непреклонных сердец / Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком, / Тот вырвал из рук их победный венец» [62: 185]. Андреев учитывает оба тютчевских вывода: прокаженные неизбежно погибают перед стеной, но, «умирая каждую секунду», они «были бессмертны, как боги» [2: I: 329].

На фоне идейно-художественного сходства обоих произведений отчетливо проявляется отличие высокого стиля Тютчева от гротесково-экспрессионистической живописи Андреева, который доводит до предела и как бы материализует тот потенциал, который был заключен в образах поэта. Если у Тютчева Земля, небо и ночь величественны и безучастны к борьбе человека с Роком, то у Андреева они зловеще-безобразны и агрессивны. Позже в «Красном смехе» писатель персонифицирует и тютчевские «могилы», которые из немых свидетелей борьбы человека с Роком превратятся в одну из ипостасей враждебной человечеству силы. В финале повести восставшие из могил мертвецы заполнят всю планету, вытеснят героя из его последнего убежища и из жизни.

Все сказанное не позволяет, как это обычно делают, относить

«Стену» к жанру аллегории. Аллегория всегда двупланова, причем художественная образность первого плана не самоценна, а лишь иллюстрирует отвлеченно-морализаторскую идею, которая является в ней основной. Поскольку автору известна истина, которую он пропагандирует, аллегория всегда дидактична. «Стена» имеет иную жанровую структуру. Первый (образный) план произведения ни в коем случае нельзя считать случайной иллюстрацией к изначально известной автору истине. Образы Андреева невозможно заменить другими, не разрушив идеи, содержания произведения. Более того, их художественная выразительность достигает такой силы, что можно говорить об экспрессионистичности метода, с помощью которого они созданы. Образы ночи, стены и прокаженных, а также сюжетная ситуация, конечно, иносказательны, но не двусмысленны, как аллегория, а многозначны, как символ и миф. Автор не знает исхода борьбы и не владеет истиной, а лишь страстно стремится к ней и вовлекает в этот процесс читателя.

«Новый миф» Андреева, подобно древним мифологическим текстам (например, Евангелию), притчеобразен. С традиционной притчей «Стену» роднит символическая, а не аллегорическая основа, ориентация на постижение идеи путем эмоционально-эстетического переживания, а не абстрактно-логического умозаключения (как в аллeгории), в проецировании обобщенной философско-психологической коллизии на современную социальную практику читателя и т. п. Новым же в «Стене» является ее антидидактизм, характерный для притч, созданных в конце XIX века (см.: «Юноша спросил у мудреца» Гаршина, «Сказание о Флоре» и «Тени» Короленко, «Пари», «Рассказ старшего садовника» Чехова). Исключения составляли дидактические притчи Л. Толстого, с которыми названные писатели вступали в полемику.

\* \* \*

Сказанное о ранней прозе Андреева позволяет уточнить представления о специфике ее жанровой системы и лежащего в ее основе художественного метода, а также о ее соотношении с традициями реализма XIX века, с одной стороны, и с предшествующими и современными писателю нереалистическими течениями, – с другой. Его ранняя проза отличается гораздо большим, чем принято думать, жанровым разнообразием и включает в себя лиро-эпические рассказы и новеллы, «рождественские» и «пасхальные» новеллы, лирические новеллы, новеллы-анекдоты и «новый миф».

Все они тяготеют к циклизации, поэтому заключенный в них смысл в полной мере обнаруживается лишь в контексте циклов и всего написанного им в первый период творчества. С самого начала Андреев стремился взглянуть на поставленные проблемы под разными углами зрения – трагическим, смеховым, игровым. Писатель избегал однозначных, облегченных ответов на вечные «проклятые вопросы» жизни человека. Его произведения вовсе не иллюстрировали априорные идеи, а были направлены на поиск истины, которая так и не далась молодому художнику.

Стремлением к стереоскопическому изображению действительности объясняется и многозначность структуры всех охарактеризованных разновидностей ранней прозы Андреева. Это достигалось благодаря важной роли образов-символов нового типа, приобретающих неомифологическое значение и образующих соответствующий подтекст. Дисгармонию мира и мироощущения современного человека писатель запечатлел в гротесковых динамичных образах, повышающих экспрессивность его лиро-эпической прозы. Более гармоничные моменты жизни человека получили отражение в импрессионистических художественных формах. Таким образом, ранняя андреевская проза обнаруживает типологическое сходство с символизмом, который, как известно, интегрировался то с импрессионизмом (как в поэзии К. Бальмонта и др.), то с экспрессионизмом (как в лирике А. Блока).

Произведения Андреева включали широкий и разнообразный интертекст – от мифологии до романтической и реалистической литературы XIX века. В этом тоже проявилась характерная для искусства рубежа веков тенденция – стремление к внутренней емкости, «итоговости», синтетизму и, одновременно, лаконизму художественных форм. Судя по всему, в ранней прозе Андреева выкристаллизовались все основные темы, проблемы, типы героев, мотивы, сюжетные ситуации и ракурсы их изображения, которые, варьируясь, будут развиваться в зрелом и позднем творчестве писателя.

## Глава II Многомерность: космизм, полифония, совмещение несовместимого

В 1900-х годах в прозе писателя начинает формироваться, а затем и преобладать повесть. Первой пробой пера в этом жанре стал (несмотря на его название) «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), а затем последовали «Мысль» (1902), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Красный смех», «Призраки» (обе – 1904), «Губернатор» (1905), «Иуда Искариот» (1907), «Рассказ о семи повешенных», «Мои записки» (обе – 1908), «Он (Рассказ неизвестного)» (1913).

Повести Андреева, как и его ранняя новеллистика, имели лиро-эпическую, неомифологическую и интертекстуальную основу, способствующую воссозданию глубины души и интеллекта человека. Они углубляли начатое в малой прозе художественное исследование личности на уровне подсознания. Кроме того, формирование повести было связано со сменой типа героя: вместо «маленького» человека на первый план вышел «средний» интеллигент с более высоким уровнем самосознания. Для художественного исследования такого типа личности понадобилась более сложная жанровая структура, в основе которой лежал сюжет «потока сознания».

В это же время появляется первая драма Андреева «К звездам» (1905) и начинается плодотворное развитие его драматургической системы. С 1905 по 1911 год он написал 10 драматических произведений различных жанров – это «Савва» (1906), «Жизнь Человека» (1907), «Царь-Голод», «Дни нашей жизни», «Любовь к ближнему», «Черные маски» (все – 1908), «Анатэма», «Анфиса» (обе – 1909), «Gaudeamus» (1910), «Океан» (1911). Все они выросли на основе опыта Андреева-прозаика и, в свою очередь, оказали влияние на его прозу 1900-х годов.

### *Повести «потока сознания» и новеллы-анекдоты: две стороны одной медали*

Первым этапом на пути создания «повести потока сознания» стал «Рассказ о Сергее Петровиче». Развивая новации новеллистики Достоевского («Сон смешного человека», «Кроткая»), Гаршина («Ночь») и своей собственной, Андреев воссоздает не только кульминационный момент внутреннего кризиса героя, но и процесс его созревания. Потому резко увеличивается предыстория, фиксирующая не столько этапы жизни Сергея Петровича, сколько

моменты овладения им идеи «сверхчеловека», а затем принятия решения о самоубийстве. Правда, Андреев пока не доверяет повествование самому герою, как это будет в «Мысли» и «Красном смехе». Подобно его малой прозе, повествование здесь ведется от третьего лица, но в аспекте сознания героя. Видимо, это было связано и с косноязычием Сергея Петровича, затруднявшимся в формулировании своих мыслей и ощущений.

Глубинной причиной развития внутренней коллизии героя была его неудовлетворенность своей жизнью и собой, которая на первых порах скорее ощущалась, чем осознавалась. Непосредственным же поводом для того, чтобы это ощущение стало предметом осмысления, явилось его знакомство с книгой Ницше: «Когда Сергей Петрович прочел часть „Так сказал Заратустра“, ему показалось, что в ночи его жизни взошло солнце» [2: I: 231]. Так впервые в творчестве Андреева предметом художественного исследования стала философия Ницше, к которой он неоднократно будет обращаться вплоть до «Дневника Сатаны».

С точки зрения постановки проблемы ницшеанства, «Рассказ о Сергее Петровиче» довольно убедительно охарактеризован Л.А. Иезуитовой, В.А. Келдышем, Л.А. Колобаевой, Т. Волождиной, А.В. Татариновым и др. [11, 25, 30, 32, 62]. Возражение вызывает лишь трактовка самоубийства героя не только как отчаяния и бунта, но и как торжества победителя. Для уточнения такой интерпретации необходимо учитывать специфику жанрово-поэтической структуры произведения.

Как и в новеллах Андреева, в основе лирического сюжета «Рассказа о Сергее Петровиче» лежит варьирование и развитие нескольких мотивов и образов-символов – носителей основной темы произведения. Прежде всего, это ключевая фраза, выполняющая кодирующую роль зачина [34: 255–265], впервые прозвучавшая в начале первой главы повести: «В учении Ницше Сергея Петровича больше всего поразила идея сверхчеловека и все то, что говорил Ницше о сильных, свободных и смелых духом» [2: I: 226]. Андреев сразу же задает угол зрения, под которым лаконично излагается история жизни и самохарактеристика личности Сергея Петровича. И то, и другое, контрастируя с типом и судьбой сверхчеловека, сразу же выявляет свою суть. *Варьирование этой ключевой фразы, связанных с ней мотивов и принцип контраста лежат в основе всех последующих главок и повести в целом.*

Так, в первой главке, осветив все повествование под необходимым углом зрения, вариация этой фразы завершает ее, создавая кольцевое обрамление: «И помог понять это Ницше, которого ему открыл тот же Новиков» [2: I: 231]. Вариации фразы-мотива обрамляют и вторую главку, внутри которой предстают еще одной ипостасью, впервые появившейся в первой главке. Там вариация мотива звучит так: «Афоризмы <из Ницше – И.М.> много теряли, становились слишком просты, понятны, и в их таинственной глубине как будто просвечивало дно: когда же Сергей Петрович смотрел на готические очертания немецких букв, то в каждой фразе, помимо прямого его смысла, он видел что-то непередаваемое словами, и прозрачная глубина темнела и становилась бездною» [2: I: 226]. Во второй главке мотив приобрел такую модификацию: «Он видел перед собою только мысли, облеченные в строгую и мистическую форму готических букв, и это отрешение мыслей от мозга, их создавшего, от всего земного, сопровождавшего их рождение, создало им божественность и вечность» [2: I: 232].

Мистически-божественные мысли Ницше «зажгли» и «взорвали» Сергея Петровича: «спокойное созерцание фактов и тупая тоска мирящегося с ними» [2: I: 233] (то есть со своей ординарной личностью и жизнью) сменились лихорадочной работой самосознания. Нечто подобное десять лет спустя произойдет с героями символистского романа-мифа А. Белого «Петербург» (1914). «Сардинница» (бомба), не причинив Николаю Аполлоновичу Аблеухову и его близким физического вреда, «взорвет» их изнутри, заставив коренным образом изменить свое мировоззрение и образ жизни. О подобном «взрыве» мечтает и Магнус в «Дневнике Сатаны».

Как и в малой прозе Андреева, нематериальный феномен (мысль), «материализуется» субъективным восприятием героя, стремящимся представить непредставимое и уяснить его суть. Абстрактное понятие заменяется живописным эквивалентом, олицетворяется, мифологизируется и становится действующим лицом произведения, вступающим в конфликт с героем. Мысли, заимствованные из «умных книг», представлялись Сергею Петровичу чем-то «чужим, посторонним, точно это была не живая мысль, а попавшая в голову книга, коловшая мозг своими углами. Особенное сходство с книгой придавало то обстоятельство, что всегда рядом с мыслью стояла ясная и отчетливая страница, на которой он ее прочел. Те же мысли, при которых не показывались страницы и которые Сергей Петрович считал поэтому своими, были самые

простые, обыкновенные, не умные, и совершенно походили на тысячи других мыслей на земле, как и лицо его походило на тысячи других лиц» [2: I: 228].

Чужая мысль-идея олицетворилась в мифологизированном образе «*видения*, *миража* <призрака – И.М.> сверхчеловека», своя же мысль «там, где он искал истины, ставила готовые формулы, понятия, фразы» [2: I: 234–235]. «Чужие» мысли, обнаружив мистическое всеисилие, сначала взяли верх над «своими» мыслями Сергея Петровича, а затем овладели всем его существом. Так в «Рассказе о Сергее Петровиче» Андреев сделал еще один шаг вперед в поисках художественных форм для воплощения процессов, протекающих не только в сфере сознания, имеющих логическую последовательность и адекватное словесное выражение, но и в подсознании, не поддающихся упорядочению и передаче «обыкновенными человеческими словами». Такими формами, кроме олицетворенных и мифологизированных образов-символов, стали *видения* героя, которые, варьируясь и развиваясь, тоже легли в основу лирического сюжета «потока сознания»: «Сергей Петрович видел свою жизнь так ясно и отчетливо, точно она была нарисована или рассказана другим человеком. Это не были мысли строго последовательные и выраженные словами, – это были *видения*» [2: I: 235].

Развиваясь, варьируясь, принимая форму то одного, то другого олицетворения или видения, образ мысли, совместив несовместимое, превратился в гротесковый динамичный символ, а затем в мифологему, обозначающие роковую власть над судьбой человека. Лежащая в основе развития лирического сюжета смена видений запечатлела изменения в представлениях героя о себе и действительности. Сначала жизнь представлялась Сергею Петровичу как «длинный и узкий серый коридор, лишенный воздуха и света» [2: I: 233]. Затем «под яркими лучами» учения Ницше он, «прозрев», открыл смысл своей жизни в исполнении функций «полезного материала» для рынка, статистики, истории, прогресса и т.п. Герой впервые поднимает бунт против такой, уготованной ему «природой и людьми», роли в мироздании. Причем этот «душевный мятеж» тоже протекает в форме видения: «Сергей Петрович представлял себе книги, которые пишутся о нем или таких, как он. Он *ясно видел* печатные страницы, много печатных страниц, и свое имя на них» [2: I: 237].

Наконец, лихорадочная и наряженная внутренняя работа на смену внесловесных подсознательных видений родила четко

сформулированную мысль: « – Я не хочу быть немым материалом для счастья других: я сам хочу быть счастливым, сильным и свободным, и имею на это право» [2: I: 238]. Первый этап «прозрения» Сергея Петровича завершился. Но в отличие от малой прозы Андреева, он стал началом следующего, еще более напряженного, этапа работы самосознания, запечатленного лирическим сюжетом. Обозрев свои мысли, подобно «хозяину, который сознал свое разорение и в последний раз обходит свое имение, подводя печальные итоги, подводил свои итоги и Сергей Петрович, и они были так же печальны» [2: I: 239].

Убедившись в том, что он, ординарный человек, никогда не станет сверхчеловеком, но не приняв философию пессимизма Гартмана, которая, по его мнению, «создана для утешения и обмана людей, которые лишены всего, что имеют другие» [2: I: 239], Сергей Петрович решился на очередной и более страшный бунт против фатальной предопределенности его судьбы – на самоубийство. Подчеркнем, что он, в гораздо большей степени, чем герои Достоевского, бунтует не столько против несправедливого социального устройства, сколько против обделившей его природы и законов мироздания. Свою зависимость от них герой Андреева, как и прежде, представляет в форме видения: «Сергей Петрович чувствовал себя слабым, робким и управляемым чьей-то чужой волей, как паровоз, которого только катастрофа может свести с рельсов, проложенных неизвестными руками» [2: I: 240].

Этот интертекстуальный образ *паровоза* восходит к *видению* Рябинина в новелле Гаршина «Художники»: «как локомотиву с открытой паропроводной трубой предстоит одно из двух: катиться по рельсам до тех пор, пока не истощится пар, или, соскочив с них, превратиться из стройного железно-медного чудовища в грудку обломков, так и мне... Я на рельсах; они плотно обхватывают мои колеса, а если я сойду с них, что тогда?» [14: 93].

Вызывая ассоциации с образом Гаршина и интертекстуально включая его в свою повесть, Андреев, в то же время, существенно меняет акценты. В видении Сергея Петровича усиливается мистическое начало, подчеркивается зависимость героя от Судьбы, Рока. Кроме того, паровоз, катящийся по проложенной колее, является лишь одной из нескольких символических ипостасей жизни Сергея Петровича. Андреев множит эти ипостаси и сопрягает их в гротесковый образ-символ. Еще одним его ликом становится *образ клетки*, который год спустя вновь появится в новелле «Ложь», а

затем *лейтмотивом* пройдет через многие произведения Андреева («Проклятие зверя», «Мои записки» и др.): «Жизнь показалась ему узкой клеткою, и часты и толсты были ее железные прутья, и только один незапертый выход имела она» [2: I: 243].

Начался последний, предсмертный, период жизни Сергея Петровича. На этом этапе развития лирического сюжета «мучительная и долгая работа» его мысли производила «впечатление яркого и страшного сна» [2: I: 245]. Его сознание, не выдержав такого напряжения, разрушилось, и герой оказался во власти безумной мысли: «Если жизнь не удастся тебе..., знай, что удастся смерть» [2: I: 244]. «Чужая» мысль разрушила «свою» и окончательно завладела человеком. Героя начинают преследовать *видения* смерти. Сначала она представилась ему «в виде неподвижных ступней ног в белых нитяных носках» [2: I: 247]; затем в виде странных бедных похорон; наконец, мысль о смерти «стала удивительно острой, точной и светлой, как нож, который наточили» [2: I: 248], и развернула перед героем *видение* его похорон: «черную, кривую пасть могилы, твердый и тесный гроб, позеленевшие пуговицы мундира и процесс разложения трупа. И похоже было, что это не Сергей Петрович думает, а чья-то гигантская рука быстро проволочивает перед ним самое жизнь и смерть в их непередаваемых красках» [2: I: 248].

В последние часы своей жизни Сергей Петрович вступил в отчаянную борьбу с «чужой», безумной мыслью о смерти. Описание первой попытки его самоубийства, вызывающее ассоциации не столько с новеллами Достоевского («Сон смешного человека») и Гаршина («Ночь»), сколько со сценой самоубийства Шатова в романе «Бесы», призвано обнажить противоестественность для человека известного ницшеанского тезиса о смерти и самой сути его философии. Человеческая природа бунтует против такой идеи и временно выходит победительницей. Это первый новеллистический переломный момент в развитии сюжета. Однако за ним, как у Гаршина и в малой прозе самого Андреева, следует еще один. Пережив жгучий стыд за свою «трусость», Сергей Петрович все же выпивает яд и умирает.

Очень важно понять авторское отношение к произошедшему. У Андреева не вызывает сомнений благотворное влияние учения Ницше в качестве стимула для преодоления «сна» самосознания и жизни, утверждения индивидуальности, становления личности, с одной стороны, и преодоления иллюзий относительно окружающе-

го мира, с другой. Но последняя главка, воссоздающая предсмертные муки человека, свидетельствует и о серьезных изъянах теории Ницше. Во-первых, парадоксалист Андреев показывает, что «Ницше, который так любил сильных», «делается проповедником для нищих духом и слабым» [2: I: 238]. Писатель объяснил этот парадокс тем, что «более храбрости требуется для жизни, нежели для смерти» [2: I: 246]. Важны и комментарии повествователя к самоощущениям Сергея Петровича перед самоубийством: «То, что испытывал Сергей Петрович, было похоже на горделивый и беспорядочный бред мании величия» [2: I: 251].

Все это не позволяет истолковывать смерть героя как победу. Исследовав влияние учения Ницше на обыкновенного, «среднего» человека, Андреев обнаружил не только его привлекательные, но и очень опасные стороны. Кроме того, следует согласиться с Т. Волождиной, полагающей, что Андреев открыл и показал в человеке новый, трансцендентный, аспект, который, по его мнению, не был учтен Ницше [11: 34]. Художественной формой такого исследования и авторской позиции стала жанровая структура «переходного» типа, синтезировавшая как черты лиро-эпической новеллистики Андреева и его предшественников, так и новые свойства, свидетельствующие о начале формирования в его прозе повести «потока сознания».

В следующей за «Рассказом о Сергее Петровиче» (октябрь 1900) «рождественской» новелле «В темную даль» (декабрь 1900) Андреев предпринял попытку художественного исследования противоположного Сергею Петровичу типа личности, претендующей на роль сверхчеловека. Образ главного героя этой новеллы (революционера Николая) явился итоговым по отношению к типологическому ряду русской реалистической литературы XIX века, берущего начало от тургеневского нигилиста Базарова. Он не только сконцентрировал в себе черты этого типа, но и, доведя заложенные в нем потенциальные возможности до логического предела, обнаружил новые свойства: высокомерие, неподвластность совести, демонизм и хищность. Этому способствовали и ассоциации с образами сына орла – Ларры из «Старухи Изергиль», Сокола из «Песни о Соколе» (оба – 1895) и другими героями ранних рассказов Горького, которые также служили предтекстами андреевской новеллы.

Об этом, прежде всего, свидетельствует портрет Николая: «Было в нем что-то странное, не поддающееся определению. Высокий ростом, гордым поворотом головы, пронзительным взглядом чер-

ных глаз из-под крутых, выпуклых бровей, он *напоминал молодого орла*. Дикостью и свободой веяло от его прихотливо разметавшихся волос; трепетной грацией хищника, выпускающего когти, дышали все его движения, уверенные, легкие, бесшумные; и руки без колебаний находили и брали то, что им нужно... И говорил он повелительно просто, видимо, не обдумывая своих слов, точно это были не ошибающиеся, невольно лгущие звуки человеческой речи, а *непосредственно звучала сама мысль*. Чувство раскаяния не могло иметь места в душе такого человека» [2: I: 253–254].

Еще отчетливее новые качества проявились в поведении героя. Базаров, провозгласивший отрицание существующих социально-политических порядков, морали, религии, искусства и любви, на деле не «разрушал устои», страстно влюбился в Одинцову, был нежно привязан к родителям, ради которых перед смертью оказался способен на «смягчение» своих взглядов. Николай же не только на словах, но и на деле вступил в «схватку» с общественным устройством, переступил через общепринятые и общечеловеческие нормы. Его уход из дома в рождественскую ночь в определенном смысле «убивает» всех родных и близких ему людей.

Сюжет «рождественской» новеллы, воссоздав момент торжества любви и единения сердец («Николай рванулся к отцу, увлекая за собой Ниночку. И все трое, сбившиеся в один живой плачущий комок, обнажившие свои сердца, потрясенные, они на миг стали одним великим существом с единым сердцем и единой душой» [2: I: 262]), новеллистически неожиданно завершился «антирождественским» финалом: «Присутствие человека, который ни в чем не разделял мыслей и чувств окружающих его людей, мрачным кошмаром нависло над всеми и *отнимало у праздника* не только его *радостный характер*, но и самый *смысл*» [2: I: 260–261]. Домочадцы, интуитивно ощущая демоническую природу личности Николая, смертельно боятся его: «Тревога росла и переходила в суеверный страх, ледяной волной прокатывавшийся по дому» [2: I: 260]. Ужас испытывают даже вещи: «И если бы все эти дорогие вещи могли чувствовать и говорить, они сказали бы, что *умирают от страха*, когда он приближается или берет одну из них в руки и рассматривает с странным любопытством... как будто прикосновение его руки отнимало у изящной статуэтки всю ее ценность, и после его ухода она стала пустой и ни на что не нужной» [2: I: 257–258].

Таким образом, тип русского нигилиста-сверхчеловека в новелле Андреева был представлен, так сказать, извне: в восприятии окру-

жающих, в поступках, жестах, внешнем виде и т. п. Обстоятельное художественное исследование внутреннего мира незаурядной, сильной личности, претендующей на роль сверхчеловека, писатель предпринял в повести «Мысль» (1902).

В работах В.И. Беззубова, Т. Вологдиной, М.Я. Ермаковой, Л.А. Иезуитовой, Е.А. Михеичевой, О.Н. Осмоловского, А.В. Татарнинова [9, 11, 24, 25, 41, 49, 62] охарактеризованы истоки и мотивы идеологического убийства доктором Керженцевым своего единственного друга – литератора Савелова, тип личности идеолога-экспериментатора, его сходство и отличие от «предшественников» (Раскольникова из «Преступления и наказания» и других героев Достоевского), своеобразии постановки и решения Андреевым проблемы сверхчеловека в этом произведении.

Ученые показали, что тип русского нищанца, представленный в образе Керженцева, сформировался в процессе отчуждения неординарной, сильной, честной личности от лживой, лицемерной, мелкоэгоистической буржуазной цивилизации. Убийство Савелова стало очередным экспериментом, призванным окончательно укрепить веру Керженцева в свою исключительность. Этому предшествовали кража денег у приятелей-студентов и кощунственное любовное свидание рядом с гробом отца. Однако эксперимент оказался неудачным. Обожествляемая Керженцевым Мысль, начав с талантливой имитации безумия, которое должно было оградить преступника от наказания, видимо, на самом деле «вывихнулась». Героя, неподсудного совести (которой у «сверхчеловека» Керженцева, в отличие от Раскольникова и других героев-идеологов Достоевского, нет), неожиданно для него самого настигает иная расплата за содеянное. Он теряет веру в свою божественную Мысль, делающую его сверхчеловеком, а, следовательно, и в свое избранничество.

По достоинству оценивая актуальность и новизну поставленной в «Мысли» проблемы сверхчеловека и гуманизм авторской позиции, ученые не обратили внимание на новаторство ее художественной формы. Не случайно все они называют это произведение рассказом. Между тем анализ его жанровой поэтики способствует уяснению роли Андреева в развитии русской прозы XX века. В «Мысли» в еще большей степени, чем в «Рассказе о Сергее Петровиче», писатель стремился воссоздать психологический, интеллектуальный и подсознательный процессы во всей их первозданности, хаотичности и полноте. Конечно, эти хаотичность и полнота относительны, так как произведение создано по законам художествен-

ного творчества, обязательными этапами которого являются отбор и организация жизненных фактов, но и то, и другое направлено здесь на создание иллюзии необработанности материала.

Как и «Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль» разделена на несколько главок. Однако в отличие от первой андреевской повести «потока сознания», в «Мысли» повествование, за исключением зачина и финала, передано герою-рассказчику, а главы представлены в форме страничек из акта его самоэкспертизы. Обращает на себя внимание тот факт, что повествование запечатлело не только поток мыслей и переживаний Керженцева, воссоздающий этапы его отчуждения от мира, овладения им идеи сверхчеловека, созревания замысла убийства приятеля, а затем разрушения мысли, но и самоанализ этого процесса. Стремление к логическому упорядочиванию материала, на первый взгляд, противоречит законам организации повести «потока сознания». Но на самом деле, здесь оно становится еще одним ракурсом изображения процесса саморазрушения мысли и личности героя-рассказчика.

Таким образом, усложняется не только структура повествования, но и лирического сюжета, передающего развитие внутренней коллизии доктора Керженцева. Но так же, как и в «Рассказе о Сергее Петровиче», в основе этого лирического сюжета «потока сознания» лежит динамичный образ-символ, вынесенный здесь (как и в новеллистике Андреева) в заглавие. В то же время, образ Мысли имеет более сложное, чем в новеллах и предыдущей повести, строение. Сначала, как и в них, происходит олицетворение абстрактного понятия (мысль уподобляется змее), затем, как и в «Рассказе о Сергее Петровиче», этот образ становится гротесковым (*змея-рапира*). Однако на этом его развитие не прекращается: дальнейшие метаморфозы образа отражают этапы внутреннего состояния героя-рассказчика, играя важную жанрово-композиционную (прежде всего – сюжетную) роль в повести.

Мысль предстает то в образе гибкой и послушной змеи-рапиры, жалящей врагов, то уподобляется Керженцевым пьяной змее-рапире, распавшейся на тысячу змей, вышедших из повиновения и разящих своего бывшего хозяина: «кажется, будто не одна, а тысячи змей вьются, и жалят, и пожирают сами себя... Единая мысль разбилась на тысячу мыслей, и каждая из них была сильна, и все они были враждебны. Они кружились в диком танце, а музыку им был чудовищный голос, гулкий, как труба, и несся он откуда-то из неведомой глубины. Это была бежавшая мысль, самая

страшная из змей, ибо она пряталась во мраке. Из головы, где я крепко держал ее, она ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину» [2: I: 409].

Образ Мысли усложняется и обогащается также за счет сопоставления внутреннего мира героя-рассказчика с *домом*, в котором он прежде считал себя хозяином, а потом оказалось, что помимо его комнаты есть много других, принадлежащих (как и весь дом) загадочным существам. Из господина человек превратился в раба, зависящего от таинственной непознанной силы. Это одна из вариаций важнейшего символа Андреева – *Бездны*. Образ дома, в котором сначала царил Разум, и который затем был завоеван враждебными ему силами, видимо, восходит к стихотворению Родерика Ашера «Заколдованный чертог» («Падение дома Ашероу» Э. По), в котором есть такие строки:

И видят путники в долине:  
Сквозь окна льется красный свет  
И чудища кружатся ныне  
Под музыку, где лада нет;  
А в своде врат поблекших вьется  
Нечистых череда,  
Хохочут – но не улыбнется  
Никто и никогда [50: 193].

Андреев интертекстуально включил в свою повесть этот образ-символ и воплощенный в нем нравственно-психологический и философский смысл, обогатив новым содержанием. Очевидная подчиненность Мысли Бездне подсознания («она <мысль – И.М.> кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог увидеть ее, ни поймать» [2: I: 410]), а не Разуму человека, заставляет Керженцева придавать ей мистическое значение. Мысль становится знаком, символом всего таинственного, призрачного, непознанного в душе человека: «Я был тверд на земле, и крепко стояли на ней мои ноги, – а теперь я брошен в пустоту бесконечного пространства... Безумное одиночество, когда я не знаю, кто я, одинокий, когда моими устами, моей мыслью, моим голосом говорят неведомые о н и » [2: I: 418]. Следующей вариацией этого образа-символа станет образ *Замка души человека*, о котором философствует герой-парадоксалист повести «Мои записки» (1908) и который будет воссоздан в драме «Черные маски» (1908).

В «Мысли» продолжается развенчание претензий сверхчеловека на всемогущество. У человекобога обнаруживается непобедимый соперник – его второе, подсознательное, враждебное ему Я. Самообожествление человека, поклонение себе «единственному» оборачивается для него абсолютным, гораздо более страшным, чем внешнее, внутренним (экзистенциальным) одиночеством, противным самой природе человека, даже если он почувствовал себя богочеловеком. Если в ранней прозе речь шла о богооставленности «маленького» человека, то здесь Андреев впервые поставил проблему богоотступничества сильной личности. Писатель показал, что и то, и другое оборачивается для человека трагедией. Таким образом, Андреев вступал в диалог и полемику не только с предшествующей реалистической литературой и, прежде всего, с Достоевским (о чем пишут ученые), но и с современной ему декадентско-символистской лирикой и прозой (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба и др.). Дальнейшее художественное исследование проблемы богоотступничества и самообожествления человека будет продолжено в повести «Жизнь Василия Фивейского».

Для уяснения степени новаторства Андреева необходимо охарактеризовать еще одну особенность жанровой структуры «Мысли». Как уже отмечалось, не только «материал» записок героя-рассказчика, но и запечатленный в них процесс самоанализа отражает последовательное разрушение его мысли и личности. Сначала это проявляется в отдельных вспышках эмоций, не свойственных холодному и рассудочному Керженцеву, которые по мере повествования-самоэкспертизы становятся все чаще и сильнее. В конце концов, они достигают такой силы, что обращают на себя внимание эксперта. Окончательно теряя контроль и власть над мыслью, Керженцев (судя по его запискам) прерывает свое писание для того, чтобы, подчиняясь голосу подсознания, либо предпринять попытку самоубийства, либо встать на четвереньки и повыть. Поэтому его так раздражает вой сумасшедшего соседа, в котором он, как сказал бы Тютчев, «узнает наследье родовое» [64: 161]. В сферу сознания героя-рассказчика прорывается видение истинного властелина сверхчеловека. Им оказывается «древний» и «родимый» хаос (ср.: «О чем ты воешь, ветр ночной?» Тютчева). Так, интертекст философской лирики Тютчева и философской прозы Достоевского позволил Андрееву, оставаясь в пределах довольно лаконичной повести «потока сознания», расширить и углубить



художественное исследование *бездны подсознания* и ее роли в жизни человека.

Все сказанное не позволяет согласиться с все еще довольно распространенным представлением о доминировании в художественной структуре произведений Андреева, в том числе и в «Мысли», априорной авторской идеи. На самом деле, создавая жанр повести «потока сознания», писатель делал шаг вперед не только в развитии и углублении психологического анализа, но и в художественном постижении экзистенциальных и онтологических первооснов жизни человека.

В соответствии с уже отмеченной фундаментальной особенностью художественного мышления Андреева, после двух «серьезных» он создает «смеховой» вариант типа «сверхчеловека». Речь идет о новелле-анекдоте «Оригинальный человек» (1902). Ее главный герой – чиновник невысокого ранга Семен Васильевич Котельников, – как обычно у Андреева, интертекстуально представляет один из типологических рядов русской реалистической литературы XIX века, являясь итоговым вариантом типа «маленького человека». У истоков этого типологического ряда стояли герои «Петербургских повестей» Гоголя. Как показали исследователи, произведения, входившие в состав «Петербургских повестей», тяготели к жанру новеллы, которая, в свою очередь, возникла на основе анекдотов о бедном чиновнике [35]. При этом произведения Гоголя запечатлели процесс преодоления традиций сентиментальной и романтической прозы зарождающимся реализмом, что проявилось, в частности, в своеобразии форм и функций смехового и фантастического начал в цикле. Гоголевские вариации фабул о бедном чиновнике пародировали (хотя и не отменяли совсем) сентиментально-сочувственное отношение к «меньшому брату», гротесково сопряженное с романтической иронией в его адрес, и, в то же самое время, на этой основе создавали реалистическое трагедийное повествование об униженном и оскорбленном человеке. Последнее было новым словом в литературе, открывавшим тему «маленького человека», в рамках которой на протяжении XIX века возник соответствующий типологический ряд образов, изображенных под трагическим углом зрения.

В конце XIX века на излете классического реализма, потесненного символизмом, образ «маленького человека» получает новое осмысление, повлекшее изменение ракурса его изображения. При этом происходит как бы возврат на новом витке к ситуации начала

XIX века, связанной с перестановкой акцентов в освещении темы, но теперь уже не с анекдотически-иронической на трагедийный, а наоборот. Трагедийный подход пародируется (хотя и не «снимается» совершенно), ироническо-анекдотический получает развитие и доводит изображенное до полного абсурда. При этом писатели рубежа XIX века и XX веков вновь опирались на опыт Гоголя.

В этой связи важно понять специфику смехового и фантастического начал в «Петербургских повестях». Уже Д.С. Мережковский обратил внимание на то, что смех Гоголя являлся средством борьбы не только с социальной несправедливостью, но и с ее глубинным источником – с онтологическим злом, дьявольским началом, с вечным антагонистом Бога – чертом. При этом Гоголь одним из первых увидел вечное зло не там, где оно и прежде было заметно для многих – не в «великих нарушениях нравственного закона, а в редких и необычных злодействах, в потрясающих развязках трагедий; Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилье..., не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, но не в самом великом, а в самом малом» [36: 214].

Черт, дьявольское начало для Гоголя – «ноуменальная середина сущего... вечная пошлость» [36: 213], по вине которой измельчали и жизнь, и человек. Именно с таким чертом, по Мережковскому, и боролся Гоголь с помощью смеха. Если же учесть, что смех и ложь – неизменные атрибуты самого черта, то борьба велась равными по мощи орудиями. Недаром Мережковский писал: «Он чувствовал, что самый смех его страшен, что сила этого смеха приподымает какие-то последние покровы, обнажает какую-то последнюю тайну зла» [36: 213]. Вот, видимо, почему в «Петербургских повестях» постоянно присутствует замеченный исследователями параллелизм реального и фантастического планов. Пародируя приемы романтической фантастики, он одновременно создавал новые способы такого изображения действительности, при котором сквозь реалистически выписанный социум «просвечивали» его мистико-онтологические первоосновы.

Такое восприятие и изображение действительности оказалось чрезвычайно близким писателям рубежа XIX и XX веков, в том числе Чехову, Андрееву, Сологубу, которые внесли значительный вклад в переосмысление проблемы «маленького человека». При

этом каждый из них в силу своеобразия своего мироощущения обращался к разным составляющим гоголевского художественного мира.

Специфика и эволюция образа «маленького человека» в творчестве Чехова давно и обстоятельно охарактеризованы, поэтому отметим лишь важнейшие для настоящего исследования моменты. В «Смерти чиновника», «Толстом и тонком» и других ранних новеллах, перенося акцент с вины социальных обстоятельств на личную ответственность человека, Чехов превратил трагическое повествование о смерти или неудавшейся жизни героев в анекдоты о нелепых ситуациях, в которые попадают такие же нелепые чиновники. Новелла вернулась к своим первоисточкам. Однако авторская позиция и интертекст предшествующих произведений на эту тему не позволяли полностью исчезнуть трагическим ноткам, возмущающим о катастрофе – абсолютном измельчании человека, гибели личности, индивидуальности. Чуть позже Чехов задумается и о дьяволе, который калечит жизнь не только «маленькому человеку», но и тем, кто считает себя хозяевами жизни («Случай из практики» и др.). В гораздо меньшей степени в интересующем нас аспекте исследована проза Андреева.

По мнению ученых, Андреев начинает как продолжатель традиций русского реализма, обнажающий трагизм жизни «меньших братьев». Под его пером, как когда-то у Гоголя, анекдотические ситуации оборачиваются своей истинной, трагической, стороной («Ангелочек», «Большой шлем» и т. п.). Однако эта тенденция не стала ведущей в творчестве писателя. Андреев сначала поставил себе за правило корректировать с помощью смеха полученные в его трагических произведениях выводы об исходе борьбы человека (в том числе и «маленького») с Роком, Судьбой и Дьяволом. Затем, в его поздней прозе, анекдотически-ироническое начало станет преобладающим.

Так, в основе новеллы «Оригинальный человек» (1902), как и «Большого шлема», лежит анекдотическая ситуация. Мелкий служащий, обыкновенный, ничем не выдающийся «маленький человек» Семен Васильевич Котельников, нечаянно обронил фразу: «– А я люблю негритянок!» [2: I: 421], чем обратил на себя внимание сослуживцев и столоначальников, принявших ее всерьез. Эта фраза стала для Котельникова роковой. Она неожиданно для героя выделила его из массы таких же, как он безликих и бездарных сослуживцев, и создала ему имидж «оригинального человека». Но она же поработила этого претендента в «сверхчеловеки», заставив ради

поддержания «звания» связать свою жизнь с негритянкой мисс Коррайт, которая внушала ему отвращение и ненависть.

Образы Котельникова, его сослуживцев, знакомых и даже его матери, которой «было приятно, что сын у нее такой оригинальный человек» [2: I: 428], окрашены иронией повествователя. Она сквозит в портрете «маленького» человека, который создается с помощью уменьшительных форм слов, как бы «материализующих» сущность героя: «... *дробное личико* с рыжими *усиками*, ... бесцветные *маленькие глазки* и тщательно причесанную *головку* Семена Васильевича ... И голос у него был ... *тихонький* ... хохотал *тихоньким* и *дробным*, как сухой горох, *смешком*» [2: I: 421–422].

Претензии такого маленького во всех отношениях человека (ср. с образами лилипутов, которые появятся у Андреева в «Смерти Гулливера» в 1911 году) на роль экстраординарной личности заведомо нелепы, смешны и бессмысленны, а не трагичны, как в «Рассказе о Сергее Петровиче» и «Мысли». В еще большей степени, чем в названных повестях, в новелле-анекдоте фраза (мысль, идея) в буквальном смысле слова завладевает всей жизнью героя. Сюжет в «Оригинальном человеке» развивается как анекдотическая «материализация» роковой фразы. Таким образом, и сам герой, и его окружение, и способы воплощения идеи в жизнь носят явно выраженный анекдотичный характер, который не только «снижает» осмысление ситуации, лежащей в основе этой новеллы, до иронического уровня, но и отбрасывает иронический отсвет на коллизии предыдущих повестей на ту же тему.

Обращает на себя внимание и тот факт, что эта ирония начинает окрашиваться в черный цвет. В этом Андреев идет гораздо дальше Чехова, юмористически описавшего смерть «маленького человека» в «Смерти чиновника». Котельников еще больше, чем чеховский Червяков, «нижечеловек» (определение, данное Андреевым современному «маленькому» и «среднему» человеку еще в фельетоне «Актер»). Поэтому писатель позволяет себе кощунственные высказывания в адрес его ребенка, что шло в разрез с гуманистическими традициями русской литературы XIX века: «Он ненавидел губастого, серого, как асфальт, малютку, ... мечтая в глубине души о возможности уронить его нечаянно на пол» [2: I: 420].

Поэтому «черным юмором» окрашена и финальная сцена смерти Котельникова, до последнего мгновения разыгрывающего роль оригинального человека: «Последним усилием он придал своему костеневшему лицу подобие счастливой улыбки и с ней на устах

скончался» [2: I: 429]. Подобные способы «смехового» изображения важнейших для Андреева коллизий получают развитие в его дальнейшем творчестве. Более того, они окажутся весьма продуктивными для русской литературы XX века, вплоть до ОБЭРИУ-ТОВ. Видимо, не без учета опыта Андреева свою вариацию на тему «маленького» человека создавал и Сологуб.

В его новелле «Маленький человек» (1907), синтезировавшей анекдот и «таинственную» новеллу, максимально реализованы возможности приема «материализации» (опредмечивания) определения типа его героя. В ней повествуется о неудачной попытке «мирного чиновника» Саранина, страдавшего от своего маленького роста и огромных размеров жены, изменить это положение с помощью чудодейственных капель, которые во время ночной прогулки ему вручил «странный», «словно из средних веков» армянин (читай – дьявол). Подозрительная жена поменяла стаканы, и Саранин, выпив эти капли, стал уменьшаться сам. «На службе, в департаменте, сначала косились, смеялись. Особенно молодежь. Традиции Акакия Акакиевича Башмачкина живучи. Потом стали ворчать. Выговаривать» [57: I: 621]. Наконец, Саранина отстранили от службы.

К этому времени он уменьшился до такой степени, что жена сдала его фирме Стригаль и К° в качестве рекламы, выставляемой за окном магазина. Лилипутик пытался писать «крохотные прошения о восстановлении своих... прав» [57: I: 630], чем вызывал смех наблюдавших за ним прохожих. Финал у этой истории и вовсе неожиданный: «Подул легкий сквознячок. Саранин, крохотный, как пылинка, поднялся в воздух. Закружился. Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок. Исчез... Аглая, Стригаль и К°, полиция, духовенство, начальство, – все были в большом недоумении. Как оформить исчезновение Саранина? Наконец, по сношению с Академией наук, решили считать его посланным в командировку с научной целью. Потом о нем забыли. Саранин кончился» [57: I: 630–631].

Не меньшую, чем у Андреева, роль здесь играет ирония по отношению ко всем без исключения персонажам. Однако, если у Андреева прямой смысл определения «маленький» художественно воплощался в основном на уровне повествования, то у Сологуба – и на уровне парадоксально-анекдотического сюжета, который запечатлел этапы уменьшения героя. Традиционная для реализма XIX века тема «маленького человека» получила здесь свое завершение. Унижения, вытеснение из жизни и смерть героя в еще

большей степени, чем у Андреева, представлены Сологубом как нелепый казус, а не трагедия. Это абсурдный частный случай в таком же абсурдном, не поддающемся объяснению, современном мире.

Тема «маленького человека» из социально-психологической сферы была переведена сначала на психологически-бытовой, а затем и на экзистенциальный уровень. Метаморфозы «маленького человека» – следствие рокового влияния на его жизнь дьявола (мелкого беса), который в очередной раз посмеялся над ничтожными человечками. Здесь истоки литературы абсурда XX века, основы которой закладывались иронической прозой не только декадента Сологуба, но и экспериментатора Андреева.

Исследование Андреевым типа сверхчеловека и связанных с ним проблем «Человека и Бога» и «человекобога» под трагическим углом зрения было продолжено в повести «Жизнь Василия Фивейского», а под «смеховым» – в новелле «Сын человеческий» (1909). Идеино-художественные особенности «Жизни Василия Фивейского» Л.А. Иезуитова объяснила сопряжением в нем «двух линий» – «рассказов философского настроения» («Смех», «Ложь» и т.п.) и «мировоззренческих рассказов» («Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль»). Под таким углом зрения она характеризовала социально-психологический и идеологический уровни осмысления коллизии «отец Василий и Бог» [25: 106–150].

Исследовательница полагала, что «развитие его <Фивейского – И.М.> веры, совпадающее с развитием его сознания вообще» [25: 117], проходит ряд этапов. Вера в Бога, а, следовательно, и в наличие смысла и цели человеческой жизни, дана о Василию с детства, благодаря его воспитанию. Впервые он задумывается над этими вопросами, когда тонет его сын Вася, а попадья, не перенеся горя, начинает спиваться. Следующий этап развития самосознания Фивейского связан с «прозрением» вселенского масштаба горя, обрушившегося не только на него и его близких, но и на всех его прихожан. Тогда он впервые поднимает бунт против Бога: «И ты терпишь это! Терпишь! Так вот же... Он высоко поднял сжатый кулак...» [2: I: 517]. О. Василий решает снять с себя сан. Однако еще не успевает сделать этого, как на него обрушивается следующее несчастье (сторает попадья и все его имущество), которое приводит к новому повороту его мысли – он начинает верить в собственное избранничество и уготованный ему подвиг во имя спасения рода человеческого. Однако чудо (воскресение Мосягина) не про-

исходит. В итоге гибнет вера о. Василия в избранничество, в Бога, в наличие смысла в перенесенных им самим и родом человеческим несчастьях. За бунтом следует смерть героя. По мнению Л.А. Иезуитовой, автор тоже проходит несколько этапов на пути решения тех же проблем, но движется в противоположном направлении, от констатации зависимости человека от царящего в мире хаоса, к вере в человека, способного поднять против него бунт.

Предложенная интерпретация внутренней коллизии Фивейского верна, но сегодня уже недостаточна. Трактовка же авторской позиции требует существенной корректировки. Для дальнейшего уяснения идейно-художественной концепции «Жизни Василия Фивейского» целесообразно взглянуть на нее как на важный этап становления неомифологической повести «потока сознания».

В основе произведения лежит обозначенный уже в его первой, ключевой для понимания, фразе конфликт между Человеком и Роком: «Над всей жизнью Василия Фивейского тягостел суровый и загадочный рок» [2: I: 489]. Как обычно у Андреева, это субстанциональное понятие сразу же «материализуется» и мифологизируется: «казалось, воздух, губительный и тлетворный, окружал его, как невидимое прозрачное облако» [2: I: 498]. Так представляет себе «лик Рока» повествователь, степень субъективности мировосприятия которого еще больше возрастает в тех случаях, когда повествование ведется в аспекте того или иного героя.

Впервые присутствие «зловещей и таинственной» воли Рока о. Василий ощутил после гибели сына. Она, как и у попадьи, ассоциируется у него с образом слишком ярко горящего солнца и нестерпимо блестящей, зажженной им рекой, в которой утонул первенец. Эта ипостась Рока, варьируясь, пройдет через всю повесть до самого финала, где, гротесково сопрягаясь со всеми остальными его ликами, приобретает облик зловещего мифологического драконообразного существа, которое и погубит о. Василия: «выползло что-то чугуно-серое, лохматое, взглянуло в церковь мертвыми очами и поползло выше, к кресту» [2: I: 548].

Этот образ является *интертекстуальной вариацией* сологубовского *символико-мифологического Змия (Солнца-Дракона)*, дающего жизнь и, одновременно, губящего все живое на Земле. Лирический герой Сологуба сначала сомневается в существовании и всемогущности Солнца-Змия («Окрест – дорог извилистая сеть», 1901). Затем по-декадентски, бунтуя и «хуля», слагает ему кощунственный гимн («Змий, царящий над вселенною...», 1902) и, наконец, сми-

ряется с его властью («Безумием окована земля...», 1902). В подобных значениях образ Солнца-Змия чуть позже будет функционировать и в романе Сологуба «Навыи чары» (1904–1909).

Первые два этапа коллизии «о. Василий – Рок» в «Жизни Василия Фивейского» типологически сходны с логикой развития сюжета охарактеризованного лирического цикла Сологуба, однако ее разрешение Андреевым и поэтом-декадентом принципиально различны. Помимо отличий в нравственно-философских концепциях названных произведений обнаруживается и своеобразие художественных форм их воплощения символистом Сологубом и Андреевым, изначально тяготевшим не только к символизму, но и к экспрессионизму. Так в «Жизни Василия Фивейского» образ Солнца-Змия при всей его символично-мифологической многозначности все же не единственная художественная форма воссоздания Рока. В этой повести в гораздо большей степени, чем в предыдущих, образ Рока *гротесково многолик и динамичен*, так как складывается в процессе сопряжения значительно большего числа образов-символов.

Помимо уже охарактеризованного «лика» здесь функционируют почти все *автоинтертекстуальные* символично-неомифологические образы, возникшие и получившие развитие в ранней новеллистике, а затем в повестях «потока сознания» Андреева. Уже накопленный потенциал семантики *мифологем смеха, безумия, молчания (тишины), тьмы (ночи), метели* и др., а также их интенсивное взаимодействие в контексте повести резко увеличивает не только степень многозначности, но и экспрессивности ее жанровой структуры. Этому же способствует возрастание количества взаимодействующих лирических сюжетных линий, воссоздающих «поток сознания» не только главного героя, но и других персонажей и повествователя, в основе которых лежат названные динамичные гротесково-символические образы.

Как и в предыдущих повестях, эти образы сначала выступают как состояния человека и природы, затем приобретают черты олицетворения, гротеска, символа, и, наконец, мифологизируются. Причем в «Жизни Василия Фивейского» такие антропоморфные символические образы мифологизируются особенно явно. В свою очередь, на их фоне большинство предыдущих образов-символов Андреева обнаруживают изначально присущую им тенденцию к мифологизации.

Таков образ Рока в облике (*маске*) безумия: «Само безумие стояло у дверей; его дыханием был жгучий воздух, его глазами – багровый огонь лампы, задыхающей в глубине черного, закопченного стекла» [2: I: 495–496]. Безумие вездесуще: оно разлито в окружающем героев воздухе и пространстве; оно светится в «странно-тупом», «бессмысленном» и «неподвижном» взгляде «округлых глаз» Васи-идиота и проявляется маской идиота на лице Насти; оно завладевает сознанием спившейся от горя попадьи и самого Василия Фивейского, который «грезил дивными грезами светлого, как солнце, безумия» [2: I: 537].

Мифологически-персонифицированной *ипостасью* безумия становится ненормальный ребенок – идиот Вася. Как бы вселившись в него, безумие растет вместе с ним и постепенно завладевает жизненным пространством, самой жизнью и душами окружающих людей: «Прошел еще один год в тяжком оцепенении горя, и когда люди очнулись и взглянули вокруг себя – над всеми мыслями и жизнью их господствовал страшный образ идиота... И не были спокойны их ночи: бесстрастны были лица спящих, а под их черепом, в кошмарных грезах вырастал чудовищный мир безумия, и владыкою его был все тот же загадочный и страшный образ полуребенка, полузверя» [2: I: 498–499].

Мотив *безумия* с самого начала взаимодействует не только с мотивом *маски*, но и с мотивом *смеха*. Впервые увидев жену пьяной и поняв, «что это навсегда», Фивейский «весь сжался и захотел тихим *бессмысленным хохотком*» [2: I: 491]. Сопрягаясь и варьируясь, мотивы безумия, смеха и маски дойдут до финала повести и в потрясенном сознании Василия предстанут в образе не желающего воскресать мертвеца: «Внезапно, загораясь ослепительным светом, раздирается до самых ушей неподвижная *маска*, и *хохот*, подобный грому, наполняет тихую церковь» [2: I: 553].

В свою очередь, смех на протяжении всего повествования тесно связан с мотивом *тьмы*: о. Василий смеялся «загадочным и темным смехом» [2: I: 524], смех Идиота венчает беснование ночной тьмы, и наоборот, вслед за зловещим смехом трупа-Идиота падает крошечная тьма, воспринимаемая Фивейским как светопреобразование. Мотив же *тьмы (ночи)*, взаимодействуя с мотивом *метели*, гротесково вбирая его в себя: «Она <метель – И.М.> бесновалась у дверей, мертвыми руками ощупывала стены, дышала холдом, с гневом поднимала мириады сухих, злобных снежинок и

бросала их с размаху в стекла... И хохот. Она играла... и тихо крадась в угол и рыла там могилу...» [2: I: 536–537].

Еще одним «ликом» враждебного человеку Рока стал мотив *молчания (тишины)*, который в прозе Андреева всегда был знаком какой-то сокровенной тайны и близости истины, невыразимой «обыкновенными человеческими словами». (Не случайно молчание – одна из ступеней во многих посвятительных ритуалах). «Долгая» и «мертвая» тишина обрушилась на начавшего бунтовать о. Василия. Именно к ней, скрывающей Бога, Фивейский обращает свои «угрозы и молитвы», «предостережение и надежду» [2: I: 496]. Герои пытаются бороться с ней с помощью смеха: «И молча садились они играть в веселую и смешную игру... Попадья шутила, смеялась, крала из колоды козырные карты... но, лишь замирал последний звук ее речи, та же *ненарушимая и грозная тишина* смыкалась над нею и душила» [2: I: 502].

Враждебность молчащего Рока, скрывающего от человека тайный смысл его бытия, олицетворяется в образе *тишины-савана*: «Как *саван*, облипала его глухая и бесстрастная *тишина*, и был он мертв в этой одежде мертвых» [2: I: 504]. Подобно героям «пасхальных» новелл, Фивейский пытается победить тишину и Рок с помощью *колокольного звона*. Но «скромно зовущие звуки не могли разорвать зимней тишины» [2: I: 510].

Не одолев тишины, похожий на мертвеца, о. Василий ощущает ее смертоносное приближение. Сначала тишина (молчание) вместе с безумием проникли в душу и сознание Фивейского, уверовавшего в свое избранничество. Он молчит и улыбается как посвященный в божественную тайну. Затем они участвуют в убийстве героя: «свинцовое молчание придавило толпу и каждого приковало к его месту», не позволив защитить Фивейского от «немого» черного гроба, который впитал в себя «темноту, молчаливым и широким потоком вливавшуюся в окна...» [2: I: 548–549].

Именно здесь гротесково сопрягаются мотивы *Солнца (света)* и *Тьмы (ночи)*: не то Тьма, как дракон, проглотила Солнце, не то Солнце лишь обнажило свой истинный, губительный для всего земного, лик Дракона-Змия: «в церкви темнело – буро-синей беспокройной темнотою затмившегося дня, и все почувствовали ее, но долго не замечали глазом. И только те, кто неотступно смотрел на дружеские листья клена, видели, как позади выползло что-то чуждно-серое, лохматое, взглянуло в церковь мертвыми очами и поползло выше, к кресту» [2: I: 548].

В этой финальной сцене безуспешного воскресения Семена все охарактеризованные символично-мифологические мотивы, синтезируясь, достигают апогея своего развития. В потрясенном сознании о. Василия труп Мосягина гротесково двоится («И снова неподвижный труп. И снова Идиот. И так в чудовишной игре безумно двоится гниющая масса и дышит ужасом» [2: I: 553]), а затем, «загораясь ослепительным светом, раздирается до самых ушей неподвижная маска, и хохот, подобный грому, наполняет тихую церковь» [2: I: 553]. Хохот несется и «из огненного клубящегося хаоса» с небес, которые «падают на потрясенную землю» [2: I: 554]. «„Все умерли!“ – мелькает последняя мысль. Он выбегает за околицу на широкую торную дорогу. Над головой его черная клубящаяся туча бросает вперед три длинные отростка, как три хищно загнутые когтя; сзади что-то глухо и грозно рокочет – в самых основах своих рушится мир» [2: I: 554]. Подобные апокалипсические видения, типологически сходные с сюжетными ситуациями лирики символистов («Конь блед» (1903) Брюсова и т. п.), неоднократно будут варьироваться в последующих произведениях Андреева – в повести «Он» (1913), лирической миниатюре «Три ночи» (1913), экстраванганце «Черт на свадьбе» (1915) и др.

Густая символично-гротесковая образность повести Андреева не только увеличивала экспрессивность повествования, но и создавала возможности для философско-мифологического осмысления конфликта [39]. Этому же способствовала *символично-мифологическая природа хронотопа*, расширявшего границы села, в котором обитал о. Василий, до пределов мироздания и вечности. Фивейскому приоткрылось их начало («от самого первого человека» [2: I: 514]) и конец, увенчавшийся картинами преображенного мира: «Там была граница мысли. Там, в бездонных солнечных глубинах, неясно обрисовывался новый мир, но он уже не был землей. Мир любви, мир божественной справедливости, мир светлых и безбоязненных лиц, не опозоренных морщинами страданий, голода, болезней» [2: I: 530].

В таком контексте образ прихожан о. Василия разрастается до размеров всего страждущего человечества: «С каждым днем все больше являлось исповедников, и перед о. Василием непрестанно чередовались морщинистые и молодые лица» [2: I: 514]. Образ Фивейского тоже выходит за рамки типа русского сельского священника. Прежде всего – это Человек, бросивший вызов Року и Творцу. Такой интерпретации, конечно же, способствует сопостав-

ление о. Василия с библейским праведником Иовом, на что неоднократно указывали исследователи. Однако символично-мифологический смысл образа этим не исчерпывается, так как в его основе лежит принцип гротеска. Ведь в том разговоре о Фивейском, где дьякон сравнил его с Иовом, Копров судит о нем совсем иначе: «Так то Иов – праведник, святой человек. А это кто? Какая у него праведность? Ты, дьякон, лучше другое вспомни: Бог шельму метит» [2: I: 493].

Портрет о. Василия гротесково двоится, напоминая то лик великомученика или пророка («оно было вдохновенно и строго, как лицо пророка» [2: I: 526]), то дьявола («смотрели бездонно-глубокие глаза, черные и страшные, как вода болота, и чья-то могучая жизнь билась за ними, и чья-то грозная воля выходила оттуда, как заостренный меч. Одни глаза ... впивались черные и страшные глаза» [2: I: 546]). В самые жуткие моменты о. Василий неожиданно начинает смеяться страшным и «неуместным» дьявольским хохотом или нехорошо усмехаться. Наконец, следует вспомнить первый, ключевой, абзац повести, где о Фивейском сказано, что он, «точно проклятый неведомым проклятием» [2: I: 489]. Это тоже примета отпавшего от Бога Сатаны, дерзнувшего на роль и тайны Творца. Взыскующая истины творческая мысль традиционно ассоциировалась с демоническим и дьявольским началом.

Именно такой мыслью-страстью, захватившей все его существо, обладает герой, стремящийся познать «огромную правду о Боге, и о людях, и о таинственных судьбах человеческой жизни» [2: I: 506]. Таким образом, Василий Фивейский открывает тот типологический ряд героев Андреева, в который войдут персонажи, гротесково соединяющие черты Христа и Антихриста, – Иуда («Иуда Искариот»), герой-рассказчик «Моих записок», Погодин («Сашка Жегулев»), герой-рассказчик «Дневника Сатаны». Их художественное исследование было призвано способствовать решению вечных «проклятых вопросов»: что есть человек? кому подчинены его душа, разум и плоть? в чем смысл и цель его жизни? дано ли ему познать мир и себя самого?

О размышлениях о. Василия написано достаточно много. Однако в контексте предшествующих повестей они обнаруживают сходство не столько с мыслями праведника Иова, сколько с бунтующим самосознанием сверхчеловека. Поведение «праведника» о. Василия слишком похоже на дерзостное богохульство лирических героев декадентской лирики Мережковского, Гиппиус и Соло-

губа. Излюбленным жанром этих поэтов была кощунственно-дерзкая молитва, в которой выражалась внутренняя противоречивость эгоцентрической личности рубежа веков, жаждущей Абсолюта и, одновременно, не только сомневающейся в нем, но и сокрушающей все сверхличные ценности, кроме собственного Я, в котором обнаруживалось дьявольское начало (см.: «О, если бы душа полна была любовью...» Мережковского; «Бессилие», «Стук», «Нескорбному учителю», «Христу», «Божья тварь» Гиппиус; «Бренное», «Когда я в бурном море плавал», «Чертовы качели» Сологуба и др.).

Подобный нравственно-психологический комплекс находим и в молитвах Фивейского. Впервые он обращается к Богу с «молитвенным воплем, так безумно похожим на вызов» [2: I 492], после гибели сына. О его вопле («Я – верю») после безумной ночи с попадью сказано: «Угроза и молитва, предостережение и надежда были в нем» [2: I: 496]. Сатанинская гордость сквозит в нем и во время отпущения грехов прихожан: «О. Василий присел на корточки и, в униженности необычайной позы черпая странную и мучительную гордость, зашептал страстно» [2: I: 521]. Апогеем выражения этого душевного состояния стала молитва-бунт, обращенная к Богу в момент безуспешной попытки воскресить Мосягина:

«Так зачем же я верил? Так зачем же Ты дал мне любовь к людям и жалость – чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою Ты держал в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вдоха! Все одним тобою, все для Тебя. Один Ты! Ну, явись же – я жду!

И в позе гордого смирения он ждет ответа...

– Не хочешь? – спрашивает он все так же тихо и смиренно и внезапно кричит бешеным криком...

– Ты должен! Отдай ему жизнь! Бери ее у других, а ему отдай!

– Я прощу» [2: I: 551–552].

Фивейский, конечно же, не простой неудачник, как поначалу считает Копров. Он – личность, в силу своей неординарности обреченная на абсолютное (экзистенциальное) одиночество. Указание на это есть уже в первом, ключевом, абзаце повести: «Среди людей он был одинок, словно планета среди планет» [2: I: 489]. Этот мотив неоднократно возникает на протяжении всей повести. Причем он не исчезает даже тогда, когда о. Василий открыл для себя существование большого мира людей, горе которых он ощутил как свое собственное: «И медленно, как время, тихо двигался в своей сияющей

пустоте... Если бы сошлись добрые и сильные люди со всего мира, обнимали его, говорили бы ему слова утешения и ласки, он остался бы так же одинок» [2: I: 523].

Претензии о. Василия на избранничество ни что иное, как ощущение в себе недюжинных духовных сил, ставящих его в положение Христа, воскресившего Лазаря. Однако, как и в предыдущих повестях Андреева, обожествление своего Я оказалось иллюзией и обернулось для о. Василия безумием и разрушением его личности. Этому способствовало и безумие, царящее в окружающем его мире. Ведь вокруг него почти все в той или иной степени были во власти безумия: и попадья, и прислуга, и дочь Настя, и постепенно сходящий с ума от страха церковный староста, и дьячок, и прихожане, поведавшие о. Василию немало безумных историй о своей страшной жизни, объятые массовым психозом ожидания от священника чего-то из ряда вон выходящего. Кроме того, в повести функционирует интертекст философской лирики Тютчева – образ безумной мысли, посягнувшей на постижение тайн мироздания («Безумие» и др.). Так развенчивается еще один российский вариант нищества. Ниспровержение Бога и освященных его именем нравственных абсолютов завершается для человека трагедией, ибо признание Хаоса за первооснову бытия оставленного на себя самого человека оказывается для него непосильной ношей.

О том, что позиции автора и героя не тождественны, свидетельствует не только постоянное подчеркивание с помощью гротесково-экспрессионистической образности безумной природы завладевшей героем идеи, но и финал повести, который напоминает «двойные» новеллистические финалы Гаршина («Происшествие», «Ночь», «Красный цветок» и др.) и ранней прозы самого Андреева. В финале «Жизни Василия Фивейского» происходит новеллистически неожиданное «переключение» точек зрения. Повествование в аспекте героя, достигнув *апогея экспрессивности*, резко сменяется *объективно-спокойным* повествованием от лица повествователя, констатирующего не факт гибели мироздания, лишь померещившееся безумному Фивейскому, а смерть безумца: «О. Василий и упал в трех верстах от села, посредине широкой и торной дороги. Упал он ничком, костлявым лицом в придорожную серую пыль, измолотую колесами, истолченную ногами людей и животных» [2: I: 554].

Кроме того, говоря о позиции автора, следует учитывать всю систему персонажей, которая может быть уподоблена системе зер-

кал, отражающих центрального героя. Л.А. Иезуитова полагала, что образ церковного старосты Копрова является антитезой о. Василию [25: 136]. Но точнее было бы говорить не только о контрастности этих образов, а и об их парадоксальном сходстве, обусловленном претензиями старосты на роль избранника божьего. Герои сопоставляются не на основе антитезы «истинный» – «ложный», а «возвышенный» – «сниженный». Образ Копрова – это сниженный, пародийный вариант «сверхчеловека», подобный герою «Оригинального человека». Корректировка авторского отношения к «сверхчеловеку» о. Василию осуществляется не за пределами повести (как это было прежде), а внутри ее. В «зеркале» образа Копрова отражаются иллюзии о. Василия об его избранничестве, так как избранничество обоих, с точки зрения автора, в равной мере иллюзорно.

«Зеркалом», отразившим подверженность жизни Фивейского трагически-абсурдным велениям Рока, явились личность и судьба Мосягина. Именно зрелище смирения Семена со своей участью укрепляет в Фивейском протест против роковой предопределенности его жизни. Важное место в системе персонажей-«зеркал» занимает и Трифон. Созерцание облика и судьбы этого прихожанина заставили Фивейского с особой остротой поставить вопрос о природе человека: «Человек! Или червь? Да кто же ты, говори? – кричал поп... Где же твой Бог? Зачем он оставил тебя?» [2: I: 521]. Это вопросы и к своему отражению в «зеркале» Трифона. Намеренно антиэстетичный образ калеки-убийцы, казалось бы, ничего общего не имеющего с праведником-богатырем о. Василием, на самом деле обнаруживает глубинное родство с ним. Это понимает и Фивейский, который, отпуская ему грехи, признается: «Я сам убил человека. Девочку. Настя ее зовут» [2: I: 521].

О какой Насте говорит о. Василий? О жене или о дочке? Или о них обеих? Почему у них одинаковые имена, как одинаковы имена у о. Василия, у его утонувшего первенца и у сына-идиота? Какую роль играют образы самых близких Фивейскому людей? Видимо, это тоже «зеркала», в которых отражаются самые глубинные пласты души, сознания и подсознания, природы и судьбы о. Василия.

Попадья, в силу большей чуткости женской души, гораздо раньше о. Василия ощутила губительную силу Рока и, пытаясь противостоять ему, впала в безумие. Именно в ее голове впервые родилась безумная мысль о воскрешении человека (первенца), которое, как и более позднее «воскрешение» Мосягина, завершилось траге-

дий. Она еще острее, чем о. Василий, ощущает «круг железной предопределенности» своей судьбы и пытается вырваться из него, хотя бы и ценой самоубийства. Смерть представляется ей счастливым избавлением от ужаса непонятной и потому страшной и мучительной жизни. Мотив смерти-избавительницы ассоциировался с декадентской лирикой и прозой, а также ранней новеллистикой самого Андреева. В таком контексте образ попадьи приобретал обобщенно-символический смысл. Чуть позже в драме «Жизнь Человека» (1906) подобный персонаж будет называться Женой Человека.

Проходя по одному с Фивейским (Человеком) жизненному пути, она как бы опережает его, и ее судьба выступает пророчеством по отношению к жизни мужа. Все ее попытки вырваться из «круга» (спрятаться в темной комнате, залить горе вином, уехать подальше от этих мест) заканчиваются крахом, так как для этого нужно покинуть Землю. На этом фоне безумие, бунт и гибель Фивейского выглядят не как экстравагантная случайность, а жестокая закономерность.

Образ попадьи не похож на традиционные женские типы русской реалистической литературы XIX века. Запечатленная в нем личность, как и у модернистов (Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого и др.), не только не более цельная и близкая к идеалу, чем личность ее избранника, но напротив, более подвержена безумию, разрушению и всепоглощающей страсти [19]. Все это оборачивается уродством (физическим и духовным) двух ее живых детей. Образы детей в повести тоже типологически сходны не со своими реалистическими «предшественниками», а с символистско-декадентскими «собратьями».

В обоих детях о. Василия и попадьи напрочь отсутствует духовное начало. Настя была рождена и тут же брошена на произвол судьбы обезумевшей от горя матерью, которая не любит ее как мачеха. Поэтому девочке рядом с ней сначала «хотелось скулить, как заброшенному щенку» [2: I: 490], а потом в ней окончательно взяло верх «тупое и зверское» начало [2: I: 508]. На протяжении всей повести *лейтмотивом* проходит подчеркивающая это деталь – *волчьи глаза* Насти. Она ненавидит мать и брата-идиота, мечтает об их смерти и сама готова на убийство. В то же время, ей нравится *маска Идиота*, и она пытается придать своему лицу такое же выражение. В максимальной степени *бездуховно-зверское, безумное* начало воплощено в образе Васи-Идиота – в его смехе, злом поведении и т. п. Эти дети оставлены на самих себя не только



матерью-мачехой (ср. с подобными образами «матерей» и образом «дебелой бабищи жизни» у Сологуба), но и погруженным в себя отцом. Так в «Жизни Василия Фивейского» получил развитие характерный для декадентской литературы мотив *сиротства*, который уже звучал в ранней прозе Андреева. В повести сиротами оказываются не только дети, но и все взрослые, оставленные Отцом небесным и обреченные на мучения Мачехой-жизнью.

Со всех охарактеризованных точек зрения, образы детей – это тоже «зеркала» Василия Фивейского. Настя, с одной стороны, похожа на брата-идиота, а с другой, – на отца, о чем они оба знают и говорят во время «странной» беседы: « – Ты меня не любишь? – Нет. Я никого не люблю. – Как и я! – И ноздри попа раздулись от сдержанного смеха» [2: I: 50]. Если такой человек свергает с престола Бога, то ему, как предсказал еще Достоевский, все позволено. Чем это может обернуться для человека и человечества, Андреев показал в следующей повести – в «Красном смехе».

Так круг замкнулся. В детях оказалось сконцентрировано и гипертрофировано все то темное и безумное, что есть в самом о. Василии (Человеке). И он, понимая это, судит себя тогда, когда признается в убийстве Насти, и тогда, когда обрекает себя на мучительное сосуществование (читай – наказание, казнь) с Идиотом, который становится его бессменным надзирателем и двойником. Именно *видение* восставшего из гроба хохочущего Идиота станет последней каплей, переполнившей чашу человеческого терпения, и послужит поводом для смерти Фивейского. Только смертью он искупит свой грех «убийства» детей и жены. Если романы Достоевского были о матереубийцах («Преступление и наказание») и отцеубийцах («Братья Карамазовы»), то Андреев написал повесть-миф о детоубийце и женоубийце Человеке и детоубийце Отце небесном. Эта трагедия потрясала читателя не только экспрессивностью повествования, но и, главное, самой ее сутью.

Таким образом, исследование жанровой структуры «Жизни Василия Фивейского» позволяет говорить о ней как о *неомифологической повести «потока сознания», возникшей на основе синтеза методов символизма и экспрессионизма*. Такая сложная жанровая структура была создана Андреевым для воплощения нравственно-философской концепции мира и человека, имеющей точки соприкосновения с миропониманием символистов и закладывающей основы *экзистенциализма* XX века [20], с одной стороны, а, с дру-

гой, все же укорененной в традициях гуманизма русской реалистической литературы XIX века, и, прежде всего, Достоевского.

Утверждая право человека на бунт против «страшного мира», видя в этом протесте следствие «прозрения», открытия в человеке человека, становление личности, Андреев, вслед за Достоевским, предупреждал о существовании границы, переступание которой неминуемо оборачивается против самого человека и его человеческой природы. Такое «преступление» влечет за собой наказание – разрушение человеческой личности и вырождение человечества. «Жизнь Василия Фивейского» – это *новый (авторский) миф о конце света, повесть-предупреждение*, которое так и не было до конца понято его современниками и потомками. В созданной оригинальной художественной форме Андреев, пожалуй, мощнее, чем декаденты-символисты, возопил о богооставленности и богоотступничестве человека, обреченного на экзистенциальное одиночество. В значительной степени такому мощному звучанию трагедии одиночества способствовали экспрессионистические принципы изображения действительности, созданные Андреевым одним из первых в мировой литературе.

О том, что Андреев вполне сознательно стремился к изображению сходных коллизий под разными углами зрения, свидетельствует состав томов собраний его сочинений. Так в третий том Полного собрания его сочинений (1913) [I: III] вошли произведения, в основе которых лежал конфликт «Человек и Бог». Кроме «Жизни Василия Фивейского» в него были включены неомифологические повесть «Иуда Искариот» (1907) и драма «Анатэма» (1909), новеллы-анекдоты «Христиане» (1906) и «Сын человеческий» (1909), а также пародийно-ироническая повесть «Мои записки» (1908). Три последние произведения представляли «смеховые» ракурсы изображения центрального конфликта. Поскольку о «Христианах» речь уже шла, а о «Моих записках» целесообразно сказать чуть позже, остановимся на «Сыне человеческом».

Жанровая структура этой новеллы пародийно многопланова. Типы героев и ситуаций, изображенные в «Жизни Василия Фивейского» всерьез, под трагическим углом зрения, в «Сыне человеческом» воссоздаются иронически снижено, выявляя новые грани конфликта, лежащего в основе обоих произведений. В зачине новеллы сконцентрированы *автоинтертекстуальные мотивы* и *детали*, сразу же вызывающие у читателей ассоциации с «Жизнью Василия Фивейского». О. Иван, которому «когда-то казалось, что

его знают все люди, весь мир знает его, и даже сам Бог внимательно следит за ним треугольником Своих очей» [2: III: 183], на старости лет разочаровался в жизни, в самом себе и своем Боге. Это отделило его от «людей и даже от самого себя» [2: III: 183]. Обреченный на духовное одиночество, на непонятные окружающим и не выразимые размышления («не было слов, какие нужны для такого странного и страшного рассказа» [2: III: 183]), стремясь вырваться из предопределенной ему, как и миллионам других людей, судьбы-коридора, поп, подобно о. Василию, начал бунтовать.

Сюжет новеллы лаконично воспроизводит этапы развития бунтовщицких размышлений и поведения о. Ивана. Но бунт этот выражается в настолько нелепых поступках и рассуждениях, что воспринимается его домочадцами и коллегами священниками как непонятные и вредные «ехидство» и «чужачество». Еще за десять лет до описываемых событий Иван Богоявленный подавал прошение о перемене фамилии, которую, с его точки зрения, он носил не заслуженно. С этого, видимо, и началось отчуждение попа от себя самого и от Бога. Еще одним важным мотивом столь экстравагантной выходки о. Ивана было его желание не только «перелицеваться», но и «выскочить из цепи», т. е. из предопределенной ему жизненной колеи.

Обращает на себя внимание и то, что, замышляя «перелицовку», поп собирался попросить взамен своей фамилии пятизначный номер, заканчивающийся цифрой девять. Здесь впервые возникает намек на дьявольскую природу замыслов и поведения о. Ивана, образ которого, как и его собрата о. Василия, гротесков. В этом образе сан христианского священника совмещается с, казалось бы, несовместимым – с жестокосердечием, ехидством, мошенничеством, презрением ко всем без исключения окружающим его людям. Более того, в его поведении и мыслях сквозит сатанинское начало.

Раньше других это почувствовал щенок, над которым о. Иван поставил чудовищный эксперимент: «О. Ивана щенок боялся, как злого духа, начальника всех адских сил; и расти щенок перестал» [2: III: 185]. Антихристову натуру о. Ивана интуитивно ощущает и дьячок, который с возмущением вопрошает попа: «пошто восстали вы на сынов человеческих?» [2: III: 204]. И хотя о. Иван отвечает ему: « – Я сам сын человеческий», – дьякон не очень верит ему. И действительно, эксперименты о. Ивана по сути являются дьявольским искушением – сначала щенка, потом внука, коллег-священников и, наконец, впечатлительного и безобидного дьячка.

Сюжет последовательно воссоздает эти эксперименты-искушения. О. Иван начал с того, что купил граммофон, выписал светскую музыку, рассказы из еврейского и армянского быта, погребальные еврейские песни и стал искушать этими звуками щенка. Несчастный безуспешно пытался постичь тайну источника ужасающих его голосов, но, так и не разгадав ее, сошел с ума и покончил жизнь самоубийством – утопился. После гибели щенка «такое чувство было у о. Ивана, будто разбил он единственное зеркало, и не во что ему теперь поглядеться» [2: III: 186].

Анекдотическая история сумасшествия и гибели щенка иронически «снижает» бунтарский пафос о. Ивана, а обе эти истории, в свою очередь, служат ироническим коррективом к сумасшествию и бунту о. Василия, а также к идеологическим экспериментам других героев Андреева (Сергея Петровича, Керженцева, Саввы, Иуды и др.) и персонажей его учителя – Достоевского. Подобное соотношение между новеллой-анекдотом, «Жизнью Василия Фивейского» и другими произведениями Андреева, предшествующей и современной ему литературы, сохраняется на всем протяжении развития сюжета.

Следующим «зеркалом» о. Ивана стал дьячок, который чуть было не утопился, но удержался и лишь впал в запой. Граммофон «потревожил его совесть», и впервые в жизни он «усомнился» [2: III: 190]. Прежде всего, он задумался о ценности человеческой личности (своей собственной и коллег-священников), которую можно подменить граммофоном (например, во время службы). Кроме того, граммофон, якобы способный говорить даже голосом святого угодника, представляется дьячку дьявольской машиной, чуть ли ни Антихристом, поселяющим в умах и душах людей мысль о дозволенности любой подобной подмены и, в конце концов, о вседозволенности. Оба эти вопроса (о подмене и вседозволенности) будут тревожить и самого Андреева вплоть до последнего романа-мифа «Дневник Сатаны».

Поводом для очередного витка в развитии сюжета, запечатлевшего следующий этап бунта о. Ивана и дьякона, стал указ о веротерпимости, позволяющий менять веру. Эта «вседозволенность» родила в душе дьякона готовность к кровопролитию, в которой пародийно отразились преступления доктора Керженцева, Раскольникова и всех других преступников-идеологов Андреева и Достоевского. В новелле-анекдоте она предстала не страшной, а нелепой и смешной: «Я теперь на все пошел. Прикажете мать заре-

зять? – сделайте милость, сейчас зарежу. Мамаша! Пожалуйте сюда!

Но никто дьякона не боялся и веры его страшным словам не давал; поорал дьякон еще немного и заснул на полу, около кровати – на кровати, в согласии со своим теперешним настроением, лечь не пожелал» [2: III: 191].

Еще более абсурдны и смешны формы, в которые выливается бунт о. Ивана. Он вновь требует отмены своей фамилии, постригает усы, грозит обрить голову и безуспешно пытается скрестить хряка с овцой. В отместку за неудачу поп зарезает ни в чем не повинного хряка. Так вместо убийства матери был зарезан лишь хряк. Апогеем бунта о. Ивана стало его прошение о переходе в магометанство, приведшее в ужас всех окружающих. Таким образом «вырывалась жизнь Богоявленского из круга заколдованного и высоко в пространство бросала новую и прямую линию свою – оборвался жужжащий камень и полетел стремительно» [2: III: 205]. Реальное значение этого патетического сообщения заключалось в том, что прибывший из города чиновник увез о. Ивана в город для объяснения с начальством.

Такое гротесковое соединение патетики и «снижающей» ее иронии, как на уровне повествования, так и сюжета, создавало смеховой эффект. Подобную функцию выполняли и гротесковые образы приятелей о. Ивана – о. Гуманистова, о. Знаменского, дьяконов Агафангела и Зосимы, – имена и фамилии которых совершенно не соответствовали ни их внешности, ни внутренней сущности. Так, например, Эразм Гуманистов был «огромный старый пьяница с львиными волосами и сизым носом» [2: III: 195]. О. Иван укоряет его: « – Ты чем с такой фамилией должен быть? Философом, богоосмысленным искателем истины воссиянной, – а ты кто? Пьяница, ротозев, в канаве было утонул» [2: III: 200]. Но, в отличие от о. Ивана, никто из них этого не понимает.

На их фоне не таким уж беспочвенным предстает бунт Богоявленского против образа жизни, веры и самих этих людей, у которых может быть и души нет, а лишь один «пар». Все они «нехристи», не понимающие своего Бога. В отличие от о. Василия, о. Ивана поражает не горе, а глупость и ложь, заполонившие землю. Он ищет истинной веры и какой-то другой жизни, достойной «сына человеческого». Поэтому бунт против глупости и веры глупцов принимает форму *юродства, шутовства*. Под этой мас-

*кой* он позволяет себе говорить правду о каждом из его коллег и вести себя с ними так, как эти дураки того заслуживают.

В то же время, образ о. Ивана иронично снижал претензии презревших человечество «сверхчеловеков». В анекдотично-ироничной форме Андреев вместе с о. Иваном и дьяконом размышляет о популярной среди писателей-символистов проблеме Христа и Антихриста. В этой сцене присутствует и пародийное начало, направленное в адрес произведений мистиков и богоискателей вроде Мережковского, а также «мистических анархистов» вроде Г. Чулкова и Вяч. Иванова. Так, исполняя роль *пародии* и автопародии, «Сын человеческий» *корректировал трагические концепции мира и человека*.

В *новелле-анекдоте* истоком всех бед человеческих была названа не злая воля Рока или богооставленность человека, а собственная глупость «сынов человеческих» и порожденный этим абсурд их образа мысли и жизни. Но сама возможность «прозрения» такой правды о жизни человека некоторыми чудаками и еретиками-анархистами все же вселяла надежду. Не случайно новелла заканчивается портретом младшего сына о. Ивана – Сашки, который и лицом, и ехидством как две капли воды походил на отца.

Возвращаясь к проблеме формирования повести «потока сознания» в творчестве Андреева, следует под этим углом зрения посмотреть на «Красный смех» (1904). Исследователи давно отметили его проблемно-тематическое и фабульное сходство с новеллами Гаршина «Четыре дня» и «Трус», типологическую близость главных героев этих произведений, а также смысловую переключку андреевской повести с «Красным цветком» [12, 23]. Но дело, видимо, не в отдельных гаршинских мотивах и образах, а в особой их концентрации в произведении Андреева и в качественной трансформации их структуры. «Красный смех» интертекстуально вместил в себя почти все основные мотивы, сюжетные ситуации, типы героев и микрообразы не только «Красного цветка», «Четырех дней» и «Труса», но и военного цикла Гаршина в целом. При этом они не только сконцентрированы в пределах одного произведения, но каждый из этих элементов доведен до пределов своих внутренних возможностей, гиперболизирован по сравнению с предтекстом.

Так, герой-интеллигент и его собратья по оружию показаны обстановке боев, продолжающихся без перерыва более пяти суток. Мучительное отступление при изнуряющей жаре приводит к гибели

ли сотен солдат, оставшихся лежать на раскаленной солнцем дороге. Целое поле раненых и погибших производит на героя-рассказчика и его товарищей ошеломляющее впечатление. Студент-санитар кончает жизнь самоубийством, его товарищ и доктор сходят с ума. В одном из последующих боев герой-рассказчик ранен, ему ампутируют обе ноги и отправляют домой, завидуя такому счастливому для него исходу войны.

Возвратившись домой, герой-рассказчик, потрясенный всем пережитым, пытается спастись от страшных мыслей в творчестве – он хочет писать о цветах и песнях, о красоте. Но рассудок не выдерживает – он сходит с ума и умирает. Эта трагедия, а также сообщения с фронта о новых массовых убийствах потрясает сознание брата умершего героя, который тоже пытается осмыслить ужасы войны. Его размышления находят сочувствие у девушки, добровольно уходящей на фронт сестрой милосердия. Обыватели, не понимающие ужаса войны, матери, потерявшие детей на фронте, сошедшие с ума неприятельские солдаты, насильно согнанные на войну, кроваво-красные солнце, земля, небо и т. д. – весь этот *концентрат предельно обнаженных и заостренных в своей сущности гаршинских интертекстуальных мотивов* и составляет образную структуру «Красного смеха». Интенсифицируется и форма гаршинского повествования. «Красный смех» – это записи сумасшедшим (братом) размышлений сумасшедшего (умершего героя) и своих собственных мыслей о войне и жизни, о природе человека и судьбах человечества.

Отбор и организация жизненного материала в сюжете «Красного смеха», как и в предыдущих повестях Андреева, подчинены воссозданию не отдельных звеньев размышления героев, а всего *потока сознательных и подсознательных импульсов*, изображению как бы художественно необработанного, «документально» достоверного процесса мысли и чувства человека, переживающего внутренний кризис. Разрушая традиционную гармоническую форму лирического сюжета, Андреев как бы обнажает трагедию, делает ее неразрешимой и на художественном уровне и тем самым максимально усиливает болевое воздействие произведения.

Экспрессивность повести Андреева увеличивается также за счет большей, по сравнению с прозой Гаршина, сложности и динамичности структуры образов-символов, лежащих в основе лирического сюжета. Так, если центральный гаршинский символ войны – скелет в мундире – относительно статичен (изображены этапы

разложения трупа феллаха, но сам он неподвижен и не враждебен по отношению к герою, а, напротив, даже полезен ему, так как имеет флягу с водой), то Красный смех вездесущ. Образ Красного смеха является одним из самых содержательно емких, структурно сложных и эмоционально выразительных в прозе Андреева. Как и в «Жизни Василия Фивейского», образ быстро минует стадию олицетворения и уже в конце второго отрывка предстает как *гротесково-символический и мифологический*. Таким он складывается в сознании старшего брата, ищущего связь между разнородными, на первый взгляд, явлениями военной действительности.

Как обычно, центральный символический образ озаглавливает повесть. В первой же фразе называются его основные черты – *«безумие и ужас»* [2: II: 22], а затем они множатся, как ни в каком другом произведении Андреева, и образ растет с быстротой снежного кома. Он складывается из всех доступных человеческому восприятию ощущений и впечатлений: из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных и т.п. ощущений старшего брата, находящегося в пекле военных действий, а после его смерти из впечатлений младшего брата от рассказов погибшего, от прочитанного им в газетах, увиденного на митингах шовинистически настроенной толпы и т.д.

Сначала это зрительные впечатления: «Солнце было так огромно, так огненно, так страшно, как будто земля приблизилась к пеклу и скоро сгорит в этом беспощадном огне... солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг» [2: II: 22] (ср. с образом Солнца-Змия в «Жизни Василия Фивейского»). Собственная голова и головы солдат кажутся герою-рассказчику безумными шарами. Красные безумные глаза лошади и ее оскаленный рот, по мнению героя, намекают на «какой-то страшный и необыкновенный крик» [2: II: 23] (ср.: «Крик» Э. Мунка). Безумие светится в глазах солдат, а их кожа багрово-красного цвета. Все эти впечатления дополняются зрелищем совмещения улыбки убитого офицера с льющейся из его раны кровью и завершаются наконец-то найденным определением – Красный смех. Но и после того, как гротесково-персонифицированный образ вполне сложился, получил символично-мифологическое значение и обрел свое имя, он продолжает развиваться вплоть до своих последних ипостасей – смеющегося сумасшедшего земного шара, у которого перепутались кровавые мозги, и Красного смеха,

усевающего всю Землю трупами, проникающего в последнее убежище младшего брата – его комнату.

Последний момент весьма показателен. Если у Гаршина в «Четырех днях» неподвижный скелет в мундире с такой же статичной улыбкой на лице ничем не грозил герою и не порождал между ними конфликт, а трагическое состояние мира было ограничено, прежде всего, полянкой, на которой лежал раненый, то для героев Андреева от вездесущего Красного смеха спасения нет (как не было спасения ото Лжи, Мысли, Безумия, Молчания, Тьмы в предыдущих произведениях), так как он заполняет весь мир. Красный смех преследует героя-рассказчика на войне, а его брата и дома. В финале его активность достигает апогея: Красный смех стоит под окном, а комнаты заполняются трупами, вытесняя героя-рассказчика из собственного жилища, не оставляя на Земле места живым.

Усиливающаяся острота и парадоксальность гаршинской ситуации (герой рядом с убитым им человеком) изменяет структуру и семантику хронотопа. У Андреева человек, загнанный в последнее убежище (комнату), оказывается окруженным трупами, и выхода из этого замкнутого пространства нет. На таком фоне становится очевидной относительность замкнутости пространства поляны под высоким небом у Гаршина, все-таки оставляющая возможность спасения героя. Андреев меняет пропорции: *трагическая ситуация занимает не часть мира, а распространяется на весь мир*, поглощая и убежище героя-рассказчика. Эмоциональное воздействие *симвоико-мифологического хронотопа* резко увеличивается до такой степени, что позволяет говорить о дальнейшем развитии в прозе Андреева принципов *экспрессионизма*.

Для того чтобы создать всеобъемлющий симвоико-мифологический образ Красного смеха, Андрееву понадобился очень широкий философский, социальный, психологический и даже физиологический материал. Количество жизненных сфер и литературных предтекстов, являющихся источником для такого образа, в «Красном смехе» максимально. В художественном плане это привело к тому, что построению образа Красного смеха оказались подчинены все уровни жанровой структуры произведения: повествовательный, сюжетный, пространственно-временной, предметный и система образов-персонажей.

Изошренное выписывание все новых и новых черт, свойств и ипостасей Красного смеха отражает развитие безумия сначала у одного, а затем у другого брата. *Фрагментарность повествования,*

оформленного в виде отрывков из записей младшего брата, и безумие обоих героев-рассказчиков максимально усиливает иллюзию хаотичности логически неупорядоченного потока сознания. Поэтому и по отношению к «Красному смеху» следует отвести упрек в отражении Андреевым своей априорно заданной мысли (идеи) и говорить о дальнейшем углублении психологизма в его прозе. В отличие от предыдущих повестей, здесь наряду с «потоком сознания» сначала одного, а потом другого героя-рассказчика, через призму их восприятия воссоздана и психология массы, а, вернее, *массовый психоз*, порожденный безумием войны (как на поле боя, так и в тылу). Три года спустя Сологуб предложит свою версию художественного воссоздания подобного явления в новелле «В толпе» (1907), где, судя по всему, будут учтены художественные открытия Андреева.

В «Красном смехе» Андреев еще раз обнажил неизбежную связь между претензиями личности на роль сверхчеловека и ее разрушением. Не случайно творческий экстаз героя-рассказчика, возомнившего себя то ли самим Ницше, то ли его героем – мудрецом и поэтом Заратустрой, сочиняющим свои знаменитые «песни», совпал с апогеем безумия героя и завершился его смертью. Но еще небезопасней претензии целых народов и государств на роль властелинов мира (о чем Андреев неоднократно писал в своих фельетонах), ибо на основании уже открытой закономерности это приводит к массовому сумасшествию и, в конце концов, грозит гибелью всего человечества, о чем свидетельствуют финальные *апокалипсические картины-видения неомифологической повести-предостережения*. Так Андреевым еще раз была художественно исследована и отвергнута идея спасительной миссии сверхчеловека в истории человечества.

Таким образом, «Красный смех» представляет собой вполне сформировавшуюся лиро-эпическую повесть «потока сознания», в которой важную жанрообразующую роль играет неомифологическое начало. Лежащий в ее основе художественный метод синтезировал принципы, характерные для символизма и экспрессионизма. Дальнейшее развитие жанра повести «потока сознания» будет осуществлено Андреевым в «Губернаторе» (1905), «Иуде Искариоте» (1907), «Проклятии зверя», «Рассказе о семи повешенных», «Моих записках» (все – 1908). Важнейшие компоненты этого жанра лягут и в основу романов-мифов «Сашка Жегулев» (1911) и «Дневник Сатаны» (1919).

### «Призраки»: мотив и интертекст

Интерпретации «Призраков» (1904) Андреева немногочисленны и полярны. Л.А. Иезуитова считала произведение философско-психологическим рассказом и выводила его идейно-художественную концепцию из контраста жизни лечебницы для душевнобольных и пригородного ресторана «Вавилон». По ее мнению, обитатели лечебницы «стали для нормального мира призраками, но сохранили в себе живое биение жизни», в «Вавилоне» же, напротив, царит лишь видимость полноты бытия» [25: 99–104]. В.И. Беззубов и Л.С. Карлик, исследуя особенности художественного пространства «Призраков», пришли к выводу о принципиальной одинаковости миров, расположенных как внутри забора лечебницы, так и за ним [10]. Однако специальный анализ «Призраков» не входил в их задачу, и вывод исследователей не подкреплен изучением остальных аспектов поэтики этого произведения.

Между тем, важность для Андреева поставленных в «Призраках» проблем, специфика художественных способов их решения, суть и формы выражения авторской позиции заслуживают обстоятельного исследования. Уже само название произведения вызывает ассоциации с одноименной «таинственной» новеллой И.С. Тургенева («Призраки», 1864), а через нее – с романтическими «таинственными» новеллами и повестями Э. По («Система доктора Смоля и профессора Перро» (1845) и т.п.), с одной стороны, и реалистической прозой Гаршина («Красный цветок», 1883) и Чехова («Черный монах», 1894), с другой. Поскольку произведения русских писателей достаточно известны и изучены, остановимся подробнее на характеристике новеллы Э. По «Система доктора Смоля и профессора Перро».

В основе ее идейно-художественной концепции лежит мотив безумия современного мира. Герой-рассказчик оказывается свидетелем царствования сумасшедших, временно захвативших власть в лечебнице для душевнобольных. При этом облик и поведение сумасшедших обнажают и подчеркивают не столько недуг, отделяющий их от людей, сколько свойства, характерные для большинства обывателей, – глупость, пошлость, стремление казаться не тем, кем есть на самом деле и т. п. Разница между теми, кого считают больными, и кого совершенно здоровыми, оказывается относительной.

Для обнажения сути поставленной проблемы Э. По обращается к жанру «таинственной» новеллы. Как обычно, в основе поэтики

его «таинственной» новеллы лежит принцип единства впечатления [46: 710-711]. С первых же строк описание экзотического местоположения лечебницы и ее вида («сырой мрачной чащи» «у подножия горы», «причудливой постройки» замок, «столь пострадавший от времени, такой обветшалый и запущенный, что, право, казалось невероятным, чтобы здесь жили люди» [50: 621]), создает атмосферу таинственности и настраивает читателя на ожидание необычайных и жутких событий («При виде этого дома я содрогнулся от страха, остановил лошадь и был уже готов повернуть назад» [50: 621]). Такое настроение поддерживается на протяжении всей новеллы с помощью разнообразных композиционно-повествовательных средств: описания необычного вида и поведения персонажей, доктора Майяра, оттягивающего экскурсию по лечебнице, и т. п.

Напряженное ожидание необычайных событий оправдывается («гости» доктора и он сам оказываются сумасшедшими, завладевшими замком), однако не приводит к трагическим последствиям (вырвавшиеся на свободу надзиратели наводят порядок). В финале преобладает юмористический пафос, а закон новеллистического повествования заставляет и все предшествующее переосмыслить с иронической точки зрения. Важную роль в новелле Э. По играет принцип мистификации (героя и читателей), что отразилось и в ее названии: как выяснилось, доктор Смоль и профессор Перро оказались лишь плодом фантазии лукавого доктора Майяра. По справедливому мнению А.П. Николюкина, «эта гротескная ситуация характерна для эстетики По, стремившегося показать нелепость установленных общественных порядков и устоявшихся мнений» [46: 722].

Опираясь на опыт Э. По, развивая традиции русской «таинственной» новеллы и повести [63], вводя их в качестве интертекста в свое произведение, Андреев обращается к художественному исследованию современного безумного мира. Однако в «Призраках» он пока еще отказывается от создания атмосферы нарастающего страха, это произойдет в повести «Он» (1913). Кроме того, в «Призраках» речь идет не об исключительном, экстравагантном случае, как у Э. По (захвате власти сумасшедшими), и не о героическом поступке, как у Гаршина (о борьбе с богом зла Ариманом, якобы принявшем обличие красного цветка мака). В произведении Андреева, как и в чеховском «Черном монахе», повествуется об

обыденном течении жизни людей, отличительным свойствам которой, тем не менее, оказывается *призрачность*.

Как обычно у Андреева, этот центральный символический мотив обозначен в названии произведения, а затем развивается, варьируется и раскрывается на всех уровнях его жанровой структуры. Именно он, а не настроение, как у Э. По, становится основной концептуальной и жанрообразующей силой. Поэтому в центре внимания Андреева не одно парадоксальное событие, как в новелле Э. По, а атмосфера жизни, в которой живут душевнобольные в лечебнице доктора Шевырева, многочисленные посетители пригородного ресторана «Вавилон» и обитатели города. Этим повесть (а не рассказ, как считают исследователи) близка повестям Чехова, воспроизводящим *фрагмент потока жизни* во всем ее многообразии.

Повесть Андреева начинается с сообщения о сумасшествии чиновника. Это почти протокольное по сухости и лаконизму сообщение дважды показательно. Во-первых, в нем сразу сняты социальные мотивы, ставшие почти классическими в сюжете сумасшедшего чиновника от «Медного всадника» Пушкина и «Записок сумасшедшего» Гоголя до «Двойника» Достоевского. За безупречную двадцатипятилетнюю службу столоначальнику Егору Тимофеевичу Померанцеву досрочно назначили пенсию, оградили от домогательств жены, определили в частную лечебницу, «и таким образом он оказался хорошо устроен до самой смерти» [2: II: 74]. Во-вторых, в этом описании настораживает как бы ненароком оброненное словечко «действительно»: «Когда окончательно выяснилось, что Егор Тимофеевич Померанцев... *действительно* сошел с ума» [2: II: 74]. Оно имеет и конкретный, и более обобщенный смысл: некоторое время провести границу между нормальным состоянием человека и безумием было затруднительно, да и вообще граница эта условна, призрачна.

Следующее затем описание лечебницы развивает эту двойственность. Андреев прикладывает достаточно усилий, чтобы подчеркнуть сходство лечебницы с обыкновенной дачей на опушке леса. В то же время, нарисованный им пейзаж настораживает не меньше, чем традиционный зачин и пейзаж-мираж в романтических «таинственных» новеллах вообще и Э. По, в частности. Дело в том, что эта обыкновенность несколько утрирована: вокруг лечебницы слишком тихо, безлюдно и как-то безжизненно. Даже находившаяся рядом с лечебницей фабрика «никогда не дымила, и, сама невидимая в лесу и молчаливая, фабрика казалась покинутой»

[2: II: 74]. Пролетающее вдоль забора лечебницы шоссе, хотя и было заполнено телегами, извозчиками и велосипедистами, тоже бесшумно. Движение без звука создавало впечатление чего-то неестественного, не вполне живого. Призрачен находящийся недалеко, но невидимый город, а лечебница не то существует, не то нет – ведь проезжающие по шоссе ее не замечают.

События, развивающиеся в таком, явно бытовом и одновременно призрачном пространстве, обретают как обыденное, нраво-описательное, так и символическое, обобщающее значение. Вообще *принцип восхождения от реально-бытового к символическому философскому истолкованию коллизии* является основным на всех уровнях жанровой структуры повести Андреева.

Как и у Чехова, конфликт в «Призраках» возникает не между героями, а между каждым из них и существующим миропорядком. Л.А. Иезуитова показала, что здесь представлены три основных типа человеческого мировосприятия: романтико-оптимистический (Померанцев), безнадежно пессимистический (Петров) и бунтарско-героический (больной, стучащий в двери). В каждом из героев особенности этих типов мировосприятия доведены до предела и превратились в маниакальный психоз, что позволило писателю выявить, подчеркнуть и исследовать черты и свойства, характерные для обыкновенных, здоровых людей. Исследовательница справедливо возводит этот прием к Гоголю, Гаршину, Чехову и Э. По [25: 100–101]. Однако Андреев не просто использует прием своих предшественников, но существенно преобразует его и, что не менее важно, вводит их образы и мотивы в качестве интертекста.

Существенно изменяется структура образов героев, каждый из которых как бы синтезирует черты и свойства персонажей, относящихся к данному типологическому ряду. В результате возникает новый, чрезвычайно емкий, интертекстуальный тип структуры характера. Кроме того, Андреев как бы собирает образы всех своих предшественников под одной крышей и испытывает их в новых условиях жизни начала XX века. Благодаря этому характеры и ситуации обнаруживает новые, ранее не замеченные (а может быть, и не существовавшие) свойства, значительно переосмысляются, переоцениваются и приводят к созданию новой оригинальной концепции мира и человека.

В чем же заключается специфика характеров обитателей лечебницы и авторского отношения к ним? Важное место в системе образов занимает безымянный герой, которого по-андреевски

можно было бы назвать «Тот, кто стучит в двери». Он, одержимый идеей свободы, органически не выносит закрытых дверей и настойчиво стучит в них день и ночь. Этот персонаж вобрал в себя черты мироощущения и поведения гаршинского безумца, вступившего в борьбу со злом всего мира, приближающего, как ему казалось, час, когда «распадутся железные решетки... и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте» [14: 199]. Что-то есть в нем от чеховского Громова («Палата № 6»), произносящего безумные речи о прекрасной жизни, которая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников. Одержимость и самый способ борьбы героя роднит его с Яшкой из одноименного рассказа Короленко.

В то же время, в отличие от предшествующих, герой Андреева почти лишен конкретных социальных примет, не рассказана история его сумасшествия, у него нет даже имени. Андреев в еще большей степени, чем его предшественники, рассчитывает на сотворчество читателей, знакомых с различными вариациями фабулы «самоотверженного безумца», уходящей в глубину веков. Все это позволило создать образ такой степени обобщения, что даже безымянность Того, кто стучит в двери, приобретала символическое значение. Персонаж превращался в символический образ.

Что же нового в мире и человеке открывал Андреев с помощью такого персонажа? Писатель обнаруживал еще большую, чем предшественники, роль идеи в жизни человека – она спасет героя от смертельной болезни, но в еще большей степени, чем «учителя», подчеркивал бессилие героя-идеолога изменить мир. Ведь герой – лишь умалишенный, играющий роль борца, ничего не способный изменить в реальной жизни. Кроме того, в контексте творчества самого Андреева образ стучащего в запертые двери приобретал не столько социальное, сколько гносеологическое звучание, ибо в предельно обобщенной форме запечатлевал тип человека, одержимого стремлением проникнуть в сокровенные тайны мироздания. Чуть позже подобный тип будет представлен в облике Анатэмы, мечтающего проникнуть за врата, знаменующие собою предел умопостигаемого мира («Анатэма», 1909).

В отличие от Того, кто стучит в двери, Петров смертельно боится открытых дверей и окон, так как страдает манией преследования. Но этот образ столь же синтетичен и заключает не меньшую степень обобщения и символического значения. Подобный резуль-

тат достигается благодаря «говорящей» фамилии, отсутствию конкретной портретной характеристики, интертексту Чехова (образу Громова, страдающего манией преследования), Достоевского (образу Голядкина), Э. По (образу Вильяма Вильсона) и др. Как и в предыдущем случае, причины сумасшествия Петрова лишь пунктирно обозначены его братом, так как они общеизвестны – это «общий неудовлетворительный уклад жизни» [2: II: 95].

Однако обращает на себя внимание тот поразительный факт, что для Петрова олицетворением зла мира стал не алый (кровавый) цветок мака, а несчастная и ни в чем не повинная старушка-мать. Зловещий лик преследующей его старухи в «барашковой шапочке, сдвинутой набок, и с пристальными ужасными глазами» [2: II: 83] заставляет вспомнить призраки старух в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского, а также образы матерей-мачех в ранней новеллистике самого Андреева, и вводит читателей в круг «проклятых вопросов» современной жизни. В то же время, гротесково совмещая несовместимое (зло, ужас и облик матери), Андреев, как и в ранней прозе, выявлял и обнажал нечто новое в современном мироздании – катастрофически возросшую степень его антигуманности, доводящую человека до такой противоестественной формы галлюцинаций. Это же свидетельствует и о возросшей степени одиночества и незащищенности человека в мире, где даже мать воспринимается как враг и убийца. Мир, лишенный самых естественных человеческих связей и отношений, теряет устойчивость и определенность, становится призрачным, миром призраков.

В отличие от одержимого ужасом и страхом Петрова, постоянно ощущающего себя несчастным, Егор Тимофеевич Померанцев всегда удовлетворен и счастлив. Это придает бывшему скромному, неприметному столоначальнику ощущение небывалой силы и благородства. Его помешательство выливается в отождествление себя с всемогущим Георгием Победоносцем. Представления героя о самом себе вскоре стали гротесково многообразны: то ему «грезилось», что он граф Альмавива, то советник губернского правления, то святой, то чудотворец, то благодетель людей.

Подобно Тому, кто стучит в двери, Егор Тимофеевич по-своему активно борется со злом мира. Во время ночных грез он сражается с нечистью и исцеляет людей вместе с Николой Чудотворцем, а днем наяву старается услужить и всячески помочь окружающим его обитателям лечебницы. Этот персонаж синтезировал черты гаршинского безумца, князя Мышкина, Дон-Кихота и т.п. В ре-



зультате образ Померанцева также получает общечеловеческий смысл и значение. Как и предшественники, Андреев не отрицает гуманистической природы его мироощущения и поведения, но в гораздо большей степени, чем они, подчеркивает, что Георгий Победоносец остается всего только Егором Тимофеевичем – очень добрым, но беспомощным, больным человеком. На некоторое время он способен облегчить страдания своих подопечных, но спасти их от горя и смерти он не может. Его помощь обитателям лечебницы во многом так же призрачна, как и мнимое исцеление безнадежно больных во время ночных «полетов» с Николой.

Неопределенно многозначен смысл повествования о судьбе Померанцева в финале повести. После переживаний, связанных с хлопотами о похоронах умершего от страха Петрова, он *улетает* с Николой. Что это значит? То, что он совершает свой обычный ночной «полет», или окончательно сходит с ума и умирает? Андреев не дает однозначного ответа, скрашивая трагизм этой истории светлой грустью и тонким юмором.

Следует отметить, что являющийся Померанцеву призрак Николы Чудотворца вызывает ассоциации с Черным монахом Чехова. Как и Черный монах, Никола – «низенький, седенький старичок», который «ласково глядел» на героя и «улыбался» [2: II: 89]. Оба призрака стары, добры и умны, но каждый отражает особенности породившего их сознания. Черный монах, как и содержание его речей, более выразителен и значителен, чем Никола, который точно копирует поведение доброго и очень домашнего Егора Тимофеевича. Если Черный монах проповедует служение человечеству во имя его будущего, что обернулось для Коврина крахом сегодняшней жизни и привело к трагедии самых близких для него людей – Тани и Егора Семеныча, то Никола вместе с Егором Тимофеевичем любит и помогает окружающим его людям. Но и это, как показал Андреев, не приводит к коренным изменениям в жизни. Нужно творить добро ближним, но не стоит обольщаться насчет его возможностей, – говорит писатель.

Мотив призрачности существования обитателей лечебницы усиливается за счет особой, внутренней организации художественного пространства повести. Дело в том, что хотя все пациенты доктора Шевырева живут под одной крышей, каждый из них создал в своем воображении собственный микромир и живет по его законам. Эти миры разнообразны, как стекла в витраже около кабинета доктора. Объединение микромиров оказывается чисто внешним и

мнимым, так как на самом деле они лишь сосуществуют. Живущие в них люди не способны выйти за очерченные пределы. Они разговаривают на разных языках (говоря лишь о своем и не слушая других), и поэтому никогда не смогут понять друг друга. Все это, в конечном счете, ведет к экзистенциальному одиночеству, которое в «Призраках» пока еще не осознается героями и не делает их жизнь неизбежно трагичной, так как мнимое общение принимается ими за истинное и вполне удовлетворяет. Осознание и трагедия придут к герою-рассказчику следующей повести о призрачности жизни – «Он (Рассказ неизвестного)».

Не менее призрачна и одинока жизнь здоровых обитателей лечебницы – доктора Шевырева и фельдшерицы Марии Астафьевны. Образ фельдшерицы («маленькой девушки» со «слабым голосом и улыбкой» [2: II: 81]), как и другие образы, хотя и очерчен очень лаконично, но не менее емко. Он так же гротесков и многолик. В восприятии Померанцева, она была безнадежно влюбленной в Егора Тимофеевича «героиней долга, бросившей аристократическую семью, чтобы ухаживать за больными» [2: II: 81–82]. По убеждению же мизантропа Петрова, она, «как все женщины, развратна, лжива, не способна к истинной любви... По его словам, у фельдшерицы был от сторожа ребенок, и она убила его, удушила подушкой и ночью закопала в лесу» [2: II: 82]. Некоторые детали такой характеристики позволяют предположить, что Петров был знаком с «Фаустом» Гете или одноименной оперой Гуно, ассоциации с которыми возникали и у читателя. Имя же героини (Мария) заставляла вспоминать библейские прототипы (так же будут звать героиню «Дневника Сатаны»). Но на самом деле ни одно из этих истолкований личности Марии Астафьевны, освященных предшествующей литературной традицией, не соответствует истине. Она – несчастная сирота, безответно влюбленная в доктора Шевырева.

Таким образом, облик героини двоится, троится, множится, приобретая за счет этого налет призрачности, но все же не теряет определенности. Такое изображение действительности через призму различных субъективных мировосприятий подобно рассматриванию (восприятию) мира через разноцветные стекла витража, находящегося рядом с кабинетом доктора Шевырева. Каждое явление действительности трансформируется в зависимости от цвета стекла, через которое на него смотрят. Однако в лечебнице есть и обыкновенные стекла, через которые можно видеть мир таким, какой он есть на самом деле. Не подлежит сомнению и само его

существование. Единственным героем, который, как и повествователь, видит мир не только через витраж, но и в подлинном свете, является доктор Шевырев.

Тем не менее, и существование доктора Шевырева, образ которого вызывает ассоциации с доктором из новеллы Гаршина («Красный цветок») и чеховским Рагиным («Палата №6»), тоже призрачно и одиноко. Герой являет собою переосмысление типа: он, как и Рагин, созерцатель, но не пассивный, а, как это ни парадоксально, активный (как обычно у Андреева гротесково совмещается несовместимое). Доктор Шевырев наблюдает за больными, внимательно слушает их исповеди и молчит. Но это особое *молчание*, за которым скрывается глубокое понимание подопечных, облегчающее их жизнь в лечебнице.

Шевырев – внешне ничем не примечательная, но внутренне сильная личность. В отличие от больных, он единственный понимает призрачность их идей, забот, поступков и жизни в целом. При этом он занимает позицию стоика – видит трагический лик жизни, но находит в себе силы жить и хоть чем-то облегчать жизнь окружающих людей. В отличие от Померанцева, он не обольщается иллюзорной надеждой изменить эту жизнь существенно. Подобный характер будет выведен в одной из поздних новелл Андреева («Полет», 1914) в образе Юрия Михайловича. Как и все обитатели лечебницы, доктор Шевырев одинок. Не вполне ясно его отношение к влюбленной в него фельдшерице. Подводит ли его пронизательность, или он, подобно герою «Двух писем» (1916), предпочитает не замечать ее любви? Ведь ему нечем ответить на чувство любящей, но недалекой девушки, мечтающей спасти его от развратной жизни «Вавилона», улучшить его кухню и расширить дело.

Не менее призрачна, чем в лечебнице, жизнь пригородного ресторана с символическим названием «Вавилон», который регулярно посещает доктор Шевырев. На первый взгляд, жизнь здесь разнообразна и отличается особым накалом страстей. Но таковой она кажется лишь для редких посетителей, для завсегдатая же доктора Шевырева очевидно ее однообразие и призрачность. Здесь, как и в лечебнице, хотя и по-своему, играют в яркую жизнь.

С этой точки зрения, характерно восприятие посетителями цыган и их песен. Артистов принимают не за тех, кем они являются на самом деле: «белокурая пожилая цыганка с истощенным лицом» поет «о соловье, о встречах в саду, о ревности и молодой любви», и ей верят, «не замечая ни ее тяжелой беременности, ни ее

истощенного старого лица» [2: II: 88]. Под влиянием таких песен «грустно становилось, просыпалась грустная любовь к кому-то *призрачному* и прекрасному, и вспоминался *кто-то, кого не было никогда*» [2: II: 88] (ср. с «Незнакомкой» (1906) А. Блока).

«Вавилон» – такое же убежище от реальной жизни, как и лечебница. Не случайно Петров раньше тоже бывал в «Вавилоне», а доктор легко перемещается из лечебницы в «Вавилон» и обратно. Причем его поведение и настроение совершенно не меняется – он и в «Вавилоне» смотрит, слушает, молчит, по мелочам помогает окружающим (составить меню, программу концерта и т.п.). Переходя от столика к столику со своей бутылкой шампанского, он и в этом многолюдии остается одиноким. Однако и сама эта реальная жизнь, находящаяся за пределами лечебницы и «Вавилона», оказывается призрачной.

Изображение мыслей, чувств и поведения брата Петрова и его матери обнаруживает отсутствие каких бы то ни было существенных отличий от мира душевнобольных. Похожий на покойного брата писатель Петров, уверенный в существовании реальных «беспощадных, могущественных, неутомимых» врагов [2: II: 95], думал о матери, что она совсем выжила из ума. Поведение старушки во время визита к доктору и у гроба сына и впрямь дает основания для такого вывода. А обитатели «Вавилона», слушая песни цыган и глотая вино, «чувствовали внезапно, что та прежняя трезвая жизнь была обманом и ложью, а настоящее здесь» [2: II: 88].

Художественное пространство «Вавилона» и городской жизни подобно пространственной организации мира лечебницы: оно дробится на внутренне изолированные микромиры их обитателей (ср.: «Город»). «Вавилон» помогает создавать иллюзию общения и взаимопонимания, но реальное одиночество дает себя знать отдельными происшествиями – сумасшествием Петрова, самоубийством студента и т.п. Правда, эти происшествия воспринимаются большинством как нечто исключительное и не осознаются как закономерный и неизбежный конец для всех. Лечебница и «Вавилон» расположены (как в сказке) на границе города (реального пространства) и леса (фантастического, чудесного мира). Однако оказывается, что призрачен не только лесной мир, но и вся окружающая действительность.

Таким образом, художественное пространство всех трех миров (лечебницы, «Вавилона» и города) изоморфно. Суть жизни в лечебнице, «Вавилоне» и за их пределами, в конечном счете, оказы-

вается одинаковой. Разница между обитателями этих миров относительна – все они по-своему поражены тихим сумасшествием. Эта идея, обретя своеобразную трактовку, роднит «Призраки» с «таинственной» новеллой Э. По. Правда, присутствие повествователя, видящего реальный мир и оценивающего события и героев с этой точки зрения, все же предполагает существование некоей, хотя и поработанной призраками (призрачностью), объективной действительности. В повести Андреева «Он» тень окончательно поглотит свой источник, и вся жизнь превратится в мираж.

Отказавшись от изображения необычного, ужасного, экстравагантного, Андреев воссоздает жизнь во всей ее обыденности. Но глубинная суть такой «обыкновенной» жизни «обыкновенных» людей куда страшнее многих ужасов Э. По. При этом в духе традиций Э. По в произведении Андреева сопрягаются трагедия и юмор. К финалу повести трагизм усиливается, но все-таки не преобладает, так как уравнивается тонким юмором, который начинает звучать пронзительным диссонансом. Повествование о последнем «полете» Померанцева неожиданно прерывается громким криком одного из сумасшедших («Ку-ка-ре-ку!»), явно восходящим к аналогичному крику одного из сумасшедших в новелле Э. По, и не менее контрастным по настроению и содержанию стуком в дверь, Того, кто стучит. Финальное «Ку-ка-ре-ку!» одновременно вызывает и смех и горечь, ибо в данной ситуации звучит и как «Караул!», подчеркивая одиночество и беспомощность Померанцева и других обитателей лечебницы: «никто из спящих не проснулся и не отозвался» на этот призыв [2: II: 99]. Последний же абзац звучит как гимн Вере и Надежде человека: «Ночь убывала, а он все стучал. Уже гасли огни в «Вавилоне», а он все стучал, безумно-настойчивый – неутомимый – почти бессмертный» [2: II: 99].

Авторская позиция в «Призраках» тяготеет к позиции повествователя и доктора Шевырева. Это позиция человека, видящего и реально оценивающего объективную действительность. Поскольку же для него очевидно, что неотъемлемым свойством этой действительности является призрачность, он занимает позицию стойка, умеющего, «живя, все пережить» (Тютчев), как и другие, *играющего в жизнь*. Эта игра чревата трагедией, но пока еще фатально к ней не сводится. В повести «Он» безобидная игра и созидание призрачных миров обернется *призрачными жизнью-сном* и страшной *игрой со смертью*.

Своеобразие концепции мира и человека Андреева привело к трансформации и развитию в «Призраках» образов, мотивов и самого жанра «таинственной» повести – от Э. По до Чехова. Героями произведения Андреева стали не исключительные, неординарные личности, а обыкновенные люди, жизнь которых трагична в силу резко возросшей катастрофичности бытия на рубеже веков. Это, в свою очередь, обусловило специфику конфликта и сюжета повести, отражающей трагизм и ужас не исключительных катаклизмов, а обыденного существования.

Андреев разрушает впечатление экзотичности художественного пространства, свойственное «таинственным» новеллам и повестям Э. По, но, в то же время, с помощью новых, художественных способов создает аналогичный эффект ожидания необычных и страшных событий. Этому служат символические и гротескные образы – призраки старухи и Николы, символические образы лечебницы, «Вавилона», их обитателей и т.п. Если в новеллах Э. По, благодаря эффекту единства впечатления, представление о сложных психологических состояниях героев как бы непосредственно передается читателям, то в повести Андреева эти состояния исследуются. Таким образом, Андреев создал *стилизацию с элементами пародии в духе «таинственной» повести*, призванную запечатлеть ужас, траги-фарс и неразгаданные тайны бытия и сознания человека рубежа XIX и XX веков.

При этом Андрееву удалось сказать свое слово не только в развитии жанра повести, но и в истолковании мотива призрачности жизни, занимавшего важное место в литературе XIX столетия и начала XX века. На первый план он выдвигает и акцентирует чеховский «гносеологический» аспект осмысления этого мотива и, подобно романтикам, истолковывает его преимущественно как мистико-философский. В этом писатель сближался с символистами, в чьем творчестве мотив призрачности, по единодушному признанию исследователей, играл очень важную роль.

Наиболее полно вариации мотива *призрачности* представлены в фундаментальном труде А. Ханзена-Леве [65, 66]. Если резюмировать выводы ученого, то символисты усиливали платоновскую концепцию феноменального мира как «игры теней» ноуменального и идеального бытия, вслед за Шопенгауэром несколько упрощая ее. «Древняя феноменологическая идея призрачности мира в диаволистской символике тотализируется: *призрачность* – это не дефект человеческого восприятия или познания, а единственная опреде-

ленная черта сублунного мира» [65: 226]. Нехватка бытия компенсируется избытком переживания (по большей части эстетического), мечтанием, визионерскими видениями, сновидениями и т.п. При этом границы между явью и видениями размываются, зеркально взаимоотражая их. Все попытки проникнуть в тайну жизни оказываются лишь открытием ее призрачности: «Чем больше я живу – тем глубже *тайна жизни*, / Тем *призрачнее* мир, *страшней себе я сам...*», – приводит ученый строки из весьма репрезентативного стихотворения Мережковского [65: 384]. От обмана жизни (призраков) спасает только смерть-избавительница. Так выстраивается парадигма взаимосвязанных мотивов: смерть – сон – безмолвие – призрачность – усталость и т.д.

После всего сказанного о «Призраках» не трудно увидеть не только несомненное сходство, но и некоторые отличия семантики мотива призрачности у Андреева и символистов. Дело в том, что среди важных составляющих этого мотива в его повести имплицитно (благодаря интертексту) присутствуют истолкования, восходящие к произведениям писателей-реалистов: призрачности истории («Призраки» Тургенева), социальной идеологии (как в «фантастическом реализме» Достоевского) и др. Андреев, как всегда, синтезировал различные интертекстуальные значения мотива, придавая ему статус итогового, предельно обобщающего предтексты.

### *Неомифология Древнего и Нового мира*

Наметившаяся уже в ранний период творчества Андреева тенденция к циклизации его произведений получила развитие на следующем этапе становления его художественного мира. В 1903 году писатель задумал цикл под названием «Сказки дьявола» («Сказки бессмертного»), в который должно было войти четыре произведения: «Двадцатый», «Воскресение Лазаря», «Две женщины на войне», «Иуда». Несмотря на то, что «Две женщины» так и не были написаны, а остальные произведения создавались в разное время и публиковались по отдельности [25: 204–206], цикл, судя по всему, все-таки состоялся, хотя и несколько видоизменился.

Вместо «Двух женщин» в цикл вошел «Бен-Товит», вместе с «Елеазаром» и «Иудой Искаримом» составившие проблемно-тематическое и жанровое единство, в основе которого лежат евангельские истории (тем более парадоксальным оказывается предполагаемое название цикла!). В то же время, «Так было» («Двадца-

тый») получило относительно самостоятельное значение. По справедливому мнению Е.А. Михеичевой, «Бен-Товита», «Елеазара» и «Иуду» в цикл объединяет «общность первоисточника, единство авторской мысли и ее художественное воплощение» [40: 90]. Первое произведение она называет миниатюрой, а два других – крупными рассказами. «Так было» обычно называют рассказом или повестью, часто употребляя эти определения как синонимические. Л.А. Иезуитова обнаружила тяготение этого «рассказа на историко-философскую тему к сказке» [25: 222], а «Елеазара» и «Иуду Искаримота» охарактеризовала как философские притчи (параболы) [21]. Подобные жанровые определения и соответствующие им интерпретации «библейских сказаний» Андреева сегодня нуждаются в существенных уточнениях.

Одним из наиболее продуктивных ракурсов рассмотрения названных произведений представляется неомифологический. Стремление Андреева к художественному исследованию «вечных», коренных проблем человеческого бытия и сознания привело к созданию нового типа антропоморфных, гротесковых символических образов и мотивов (тьмы, ночи, смеха, лжи, стены и др.), исполняющих роль персонажей. Не случайно некоторые из них Андреев даже обозначал словами, пишущимися с большой буквы (Красный смех, Ничто и др.). Одновременно все большее символическое значение приобретали образы героев его новелл и повестей: образы Веры и ее отца («Молчание»), детей-«сирот» («Валя», «Ангелочек» и др.), «маленького» и «среднего» человека («У окна», «На реке», «Город», «Рассказ о Сергее Петровиче» и др.). Все они заключали в себе общечеловеческие черты и осмыслялись писателем как «человек вообще». Появились и образы героев, воплощающие дьявольское начало (Николай в новелле «В темную даль», Савва в одноименной драме) или сопрягающие христово и антихристово начала (Василий Фивейский в одноименной повести). В основе преобладающего большинства произведений Андреева лежал конфликт «Человек и Рок (Судьба, Бог)», воплощенный в коллизиях, сюжетных ситуациях и мотивах, имеющих символический смысл. Таким образом, в новеллистике и повестях Андреева отчетливо проявилась тенденция к неомифологизации.

Характеризуя неомифологические тексты русских символистов, З.Г. Минц показала, что в них «план выражения задается картинами содержания современной или исторической жизни, или

историей лирического «Я», а план содержания образует соотносительное изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего» [39: 93]. Рассмотренные новеллы и повести Андреева соотносимы с первым типом неомифологии символистов, в которой план выражения задавался картинами современной жизни. Следующим шагом на пути развития его неомифологической прозы стали произведения, в которых план выражения задавался картинами исторического прошлого – сравнительно недавних времен Великой Французской Революции («Так было», 1906) и древней истории первохристианства («Бен-Товит», 1905; «Елеазар», 1906; «Иуда Искарот», 1907). Поскольку эти древние истории, запечатленные в «Евангелии», уже давно стали общеизвестными канонизированными христианскими мифами, Андреев оказался перед проблемой *стилизации и ремифологизации*. И с тем, и с другим он справился блестяще.

В основе «Так было» лежит конфликт между Королем (Двадцатым) и революционным народом. Образ Двадцатого с самого начала предстает как символично-мифологическое олицетворение «тайнственной власти – одного над миллионами» [2: II: 152], гротесково сочетающее черты человека и Бога. Значение образа расширяется за счет нагнетания все новых и новых свойств, характеризующих Двадцатого как «тайнственного ставленника безумия, смерти, зла» [2: II: 153], вездесущего и имеющего тысячу ипостасей: «Нельзя было сделать шага, чтобы не увидеть лица – одного и того же, простого и загадочного лица, множественностью своею насильственно вторгавшегося в память, покорявшего воображение, приобретающего мнимое вездесущее, как уже было приобретено бессмертие» [2: II: 153].

Наконец, он обнаруживает принадлежность к дьявольской власти («в разрушении и зле... превосходил дьявола и все адские силы» [2: II: 153]), а затем оборачивается мифическим драконом («мифический дракон, пожиравший девушек и в ужасе державший страну» [2: II: 165]). Тем разительнее новеллистически неожиданный финальный лик тирана, оказавшегося ничтожным маленьким человечком, обыкновенным буржуа: «Вошло что-то маленькое... толстенький, низенький человек с быстрыми, но неуверенными движениями... выразительная смесь добродушия, ничтожества и глупости... Ожидали короля, а явился шут. Ожидали дракона, а пришел носатый буржуа с носовым платком. Смешно, и странно, и

немного жутко» [2: II: 167]. Контраст выявил и подчеркнул суть тирании – ничтожество ее носителей, обожествляемых рабским сознанием народа.

Образ народа тоже многолик и гротесков. Символическое же значение он приобретает благодаря интертексту и автоинтертексту, который создают образы-символы маятника, башни, невесты-свободы и мотивы смеха, тьмы, света, ночи и др. Накопив огромный семантический потенциал в предыдущих новеллах и повестях Андреева, они включают его в жанровую структуру рассматриваемого произведения в качестве автоинтертекста.

Особое место в «Так было» занимает образ, названный автором ОНО. Этот образ пришел из литературы романтизма, обогатившись новыми гранями в творчестве реалистов И.С. Тургенева («Призраки») и М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города») [45]. У Андреева он получил дальнейшее оригинальное развитие. Писатель синтезирует в нем уже существовавшие философские, социальные и психологические значения и строит его по законам своих символично-мифологических образов, доводя до предела заложенные в них тенденции. Если уже Безумие, Красный смех и др. отличались вездесущностью и завоевывали весь мир, то сфера власти ОНО настолько широка, что автор не может дать образу конкретного имени, хотя и не отказывается от конкретизации его ипостасей. В финале произведения все они причудливо сливаются: «Поднялось и остановилось неподвижно, и, хотя у него не было глаз, оно смотрело, и, хотя у него не было рук, оно протягивало их к городу, и, хотя оно было мертво, оно дышало» [2: II: 173].

Все названные символично-мифологические образы и, прежде всего, образы Двадцатого и народа, раскрываются в процессе развития сюжета, воспроизводящего этапы их борьбы. Но эта эпическая фабула воплощается в оригинальной разновидности лирического сюжета «потока сознания», характерного для повестей Андреева. На этот раз это поток сознания повествователя, воссоздающего свои сиюминутные впечатления от происходящего, который включает в себя «поток сознания» народной массы, ее восприятие и осмысление сути тирании. Он возникает в результате сопряжения многочисленных, сменяющих друг друга моментальных «вспышек» сознания граждан, волею судьбы ставших свидетелями и участниками революции и свержения тирана. Эта динамичная мозаика калейдоскопа запечатлела великие, но ужасные мгнове-

ния: зрелище переполненных «тысячами изменников» тюрем, на которые «приятно и страшно взглянуть» [2: II: 158]; вид пропитавшейся «жирной кровью» земли [2: II: 159]; образ повешенного на фонаре «изменника», которого задевали головы танцующей ликующей толпы, «и от этого казалось, что он сам танцует, что он и есть главный дирижер, управляющий танцами» [2: II: 158] и т.п.

Нетрудно увидеть сознательную гиперболизацию (как в «Красном смехе») величественных, но кровавых примет революции, которые, гротесково сопрягаясь, порождали высокую степень экспрессивности повествования. Достигнув апогея к финалу произведения, напряженно-взвинченная интонация завершается безумным хохотом часовщика, который слышит голос маятника: « – Так было – так будет!» [2: II: 174]. В таком контексте фраза, бесстрастно звучащая в начале произведения, в финале приобретает сатанински-глумливый смысл, а сам часовщик оказывается дьяволом. Новеллистическое обрамление, замкнув круг, подчеркнуло цикличность поведенной истории и придало ей статус непреложного закона бытия человечества, действующего во все времена и на всем земном шаре, то есть *мифа*. Андреев создал «новый миф» о свержении Тирана не только в героические времена Великой Французской революции (первоначально «Так было» имело подзаголовок: «Очерк из эпохи французской революции»), но и о Революции как таковой. Это сближает «Так было» с циклом произведений, в основе которых лежат евангельские фабулы, с одной стороны, и с романом-мифом «Сашка Жегулев» – с другой.

Советским литературоведением «Бен-Товит» интерпретировался как сатира на обывателя, предавшего революцию. Социально-политическое звучание этого произведения в год его написания (1905), конечно, было очевидным. Оно усиливалось и благодаря тому, что «Бен-Товит» вписывался в контекст народнической поэзии («Из апостола Павла» Л. Тихомирова, «Мы были там. Его распяли...» А. Боровиковского и др.) и русской живописи второй половины XIX века, сосредоточившейся на «страстном» финале мифа о Христе. Поэты и художники соотносили его с проблемой интеллигенции и народа, что придавало ему злободневное социально-политическое и нравственное звучание. С этой точки зрения переосмыслились все основные евангельские мотивы: от героического несения креста и Голгофы до трагического непонимания толпой сути искупительной жертвы [51].

В то же время, в силу многозначности жанровой структуры «Бен-Товит» имеет не только отмеченные социально-политический и сатирический, но и нравственно-философский уровень осмысления изображенной коллизии. В «Бен-Товите» повествуется о поведении обыкновенного, «маленького» человека, именем которого названо произведение, в день гибели Христа. В Евангелии нет такой истории, но есть фразы, характеризующие равнодушие народа к судьбе Иисуса. Писатель развивает этот мотив, наполняя его конкретным бытовым и психологическим содержанием, и на этом основании пытается понять, почему стала возможной гибель Христа, а, следовательно, почему попираются провозглашенные им гуманистические идеалы.

В основе жанровой структуры «Бен-Товита» лежит контрастное сопоставление эпизода из частной жизни мелкого торговца (его страдания от зубной боли) с эпохальным событием – распятием Иисуса, образ которого в русской литературе (в том числе у Достоевского, Л. Толстого, Мережковского, Блока и др.) являлся символом высокой духовности и высокоразвитой личности. Мотив зубной боли в творчестве Достоевского тоже имел общезначимый смысл: он символизировал крайнюю степень эгоцентризма, доходящего до мазохизма («полюбить свою зубную боль»). Андреев сопрягает его с родственным мотивом («миру провалиться или мне чаю не пить») и кладет в основу развития сюжета. Кроме того, происходит художественная «материализация» той характеристики, которую Великий Инквизитор дал обыкновенному человеку. История зубной боли Бен-Товита в таком контексте приобретала общезначимый смысл, позволяя Андрееву сделать зримой саму суть подобных представлений о человеке и проверить их истинность.

Чтобы уяснить авторскую трактовку этой проблемы, следует еще больше расширить круг осмысляемых Андреевым предтекстов, включив в них те произведения Тютчева и Тургенева, где воплотились концепции человека, восходящие к учению Паскаля. Андреев своеобразно интерпретирует образ «мыслящего тростника». По его мнению, тот факт, что «добрый и хороший человек, не любивший несправедливости» [2: II: 555], может измучить близких и остаться равнодушным к совершающейся на его глазах «мировой несправедливости» [2: II: 555] лишь потому, что у него болит зуб, свидетельствует не только об эгоизме человека, но и о несовершенстве его природы, о ее трагической зависимости от природы. Кроме того, Андреев приходит к выводу о том, что люди не проти-

востоят совершающейся рядом с ними несправедливости еще и потому, что не понимают сути происходящего. Ведь Бен-Товит, его жена, сосед и остальные свидетели «мировой несправедливости» не отдают себе отчета в значении и масштабе совершающегося.

Но это хорошо понимает автор, который стремится вызывать ощущение и осознание истинной глубины трагедии у читателя. Андреев вслед за Тютчевым, вновь и вновь, ставит проблему ограниченности человеческого познания и предостерегает каждого человека и человечество перед лицом возможных новых катастроф, которые могут произойти по вине обывательского эгоизма и беспечности. В финале произведения резким диссонансом этой человеческой бездумности и беспечности звучит описание природы, понимающей суть и последствия катастрофы и содрогающейся от содеянного людьми. Образ багрово-красной полосы на небе напоминал читателю о центральном образе повести «Красный смех», написанной Андреевым перед «Бен-Товитом». В своем «новом мифе» писатель искал истоки того всеобщего безумия, которое достигло апогея двадцать веков спустя после гибели Христа.

В таком нравственно-философском контексте «смеховое» начало в «Бен-Товите» приобретает не только и не столько сатирическое, сколько ироническое звучание. Андреев не безжалостно бичует, а горько иронизирует по поводу несовершенства человека и человечества. Произведение построено как новелла, которая поддерживает в читателе предощущение неожиданного переломного момента в развитии сюжета. Дважды герою предоставлялась возможность «прозреть» – когда он увидел крестный ход и когда пришел на Голгофу. Но в обоих случаях ожидаемый перелом в мировосприятии Бен-Товита не наступает. И само это отсутствие переломного пункта оказывается не только новеллистически, но и анекдотически неожиданным и смешным. Правда, смех этот гротесково сопряжен со скорбью. «Бен-Товит» не только открывает евангельский цикл, но и выполняет в нем роль «смехового» зеркала, в котором трагедия распятия Христа отразилась под ироническим углом зрения. В следующих двух произведениях трагедия «несения креста» и предательства в жизни человека представлены в их изначально трагическом виде.

В основе «Елезара» лежит евангельская история о воскресении Лазаря [21]. Однако Андреев начинает свое повествование с того момента, на котором завершился евангельский сюжет. Под его пером история о воскресении человека, традиционно истолко-

вываемая как чудесная и счастливая, получила парадоксальное истолкование, вскрывшее за пологом счастливого случая его трагическую суть. Елезар, побывавший во власти смерти, утрачивает всякий интерес к жизни, его перестают волновать все без исключения жизненные проблемы, и он равнодушно позволяет делать с собой все, что угодно.

С помощью героя, познавшего тайну смерти, писатель пытается разгадать тайну жизни, ее смысла и нравственной цели. Проблема познания, одна из важнейших в творчестве Андреева, становится здесь центральной, а вырастающая на ее основе коллизия столкновения человека с тайной – структурообразующей. Андреев, как всегда, как бы материализует отвлеченные философско-психологические представления и ситуации. Прежде всего, это осуществляется в образе Елезара – человека, непосредственно посвященного в тайну смерти и смысла жизни. Столкновение с этой тайной оставило неизгладимый след в облике и душе героя и, в конце концов, трагически изуродовало всю его жизнь после воскресения. Она превратилась в медленную казнь, в своеобразное несение креста и распятие: «Натыкался на камни и падал, тучный и слабый, тяжело поднимался и снова шел; и на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста» [2: П: 209].

Исследуя художественный язык «библейских рассказов» Андреева, Е.А. Михеичева отметила, что в его основе лежат принципы контраста и антитезы. Но это не просто контраст, а совмещение несовместимого, то есть словесное обозначение гротескных образов. Гротесков внешний вид Елезара, проявляющий суть внутренней перемены: у него одежды жениха и лицо трупа, он вызывает смех и страх. Кроме того, образ символичен, так как Елезар является женихом неведомой таинственной невесты – смерти, ее посланцем на земле. Такая символическая трактовка образа опиралась на древние мифологические и фольклорные повествования о женитьбе человека на Смерти. Во взгляде Елезара отражается (материализуется) открытая им тайна. Возникает еще один символический образ, именуемый ТАМ и НИЧТО, соприродный таким устойчивым мифологемам Андреева, как Бездна, Тьма, Ночь и объединяющий их значения, что придает ему еще большую степень обобщения и универсальности.

Для того чтобы проверить закономерность такого влияния Откровения на человека, Андреев ставит эксперимент и сталкивает с

носителем этой истины разных людей: ординарных и талантливых, обыкновенных смертных и сильных мира сего. Художественное воплощение этих коллизий составляет последовательную цепь сюжетных ситуаций, причем на основе некоторых из них возникли относительно самостоятельные притчи. Это притчи о скульптуре Аврелия, о влюбленных, о мудреце и об императоре Августе.

Соприкосновение с тьмой и ужасом, струящимся из глаз Елеазара, навсегда погасило свет в душе и глазах талантливого скульптора Аврелия, в прекрасных творениях которого отражалась гармония жизни. Открытую ему истину он воплотил в безобразной скульптуре и больше никогда ничего не создал. Философу встреча с Елеазаром открыла, что знание ужасного, которым он владел раньше, не есть ужасное. Он понял, что мудрость и глупость, ведение и неведение, правда и ложь одинаково равны перед лицом Бесконечного, и поэтому не смог больше думать. Силу «грозно-молчавшего НИЧТО» не выдержали и влюбленные. Разум, чувственная любовь и искусство отступили перед ужасом смерти. Выдержать испытание сумел лишь Август, занявший позицию стойка: «Побежденный, но не убитый, холодно ожидающий своего часа, он <ужас – И.М.> черною тенью на всю жизнь стал у изголовья его, владея ночами и послушно уступая светлые дни скорбям и радостям жизни» [2: II: 208]. Выстоять перед ужасом НИЧТО Августу помогла любовь к людям – «хрупким сосудам с живой, волнующейся кровью» [2: II: 208], для которых он был призван быть щитом.

Для верного понимания авторской позиции важно и как бы невзначай оброненное замечание повествователя о том, что чары Елеазара не распространялись на детей. Они не боялись Елеазара и были равнодушны к нему, видимо, потому, что владели даром непосредственного ощущения ценности «живой жизни», которую утрачивают взрослые.

Выдвижение на первый план проблемы смерти позволяет рассматривать «Елеазара» в контексте декадентско-символистской литературы. Однако наряду со сходством (трактовка жизни как мучения, «несения креста», а смерти как избавления от них) «новый миф» Андреева обнаруживает и существенные отличия от нее. Влюбленные, обреченные на «поединок роковой»; философ, постигающий суть первородного Хаоса и Ночи; «хрупкие сосуды» – «мыслящие тростники», наконец, стоик, отдающий себе отчет в трагичности бытия человека, но находящий в себе силы принимать жизнь во всей ее полноте, с радостями и скорбями, – все эти интер-

текстуальные тютчевские образы и мотивы «материализуются» в мифе Андреева, становясь важными слагаемыми его художественной концепции и структуры. Писатель создал не безысходно-пессимистический реквием о бессмысленности жизни, а философско-героическое повествование о силе человеческого духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности. Авторская позиция Андреева близка позиции Тютчева, умевшего, «живя, все пережить», и благословившего возможность посетить «сей мир в его минуты роковые». Подобная мысль прозвучит и в новелле Андреева «Покой» (1911), где соблазняемый чертом человек, выбирая между мучительной жизнью в аду и небытием, выберет первое.

В отличие от большинства символистов (как «старших», декадентов, превратившихся в богоискателей, вроде Д. Мережковского и З. Гиппиус, так и «младших» – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова и др.), Андреев, несмотря на признание быстротечности человеческой жизни, ставящей под сомнение существование в этих мгновениях какого-либо смысла, все же продолжал настойчиво искать его здесь, на земле, отвергая надежды на мир иной. В 1904 году он писал Вересаеву: «Смысл, смысл жизни – где он? Бога я не приму, пока не сдурю, да и скушно – вертеться, чтобы снова вернуться на то же место. Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, – но конец где? Стремление ради стремления – так ведь это верхом можно поехать для верховой езды, а искать, страдать для искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ – ложь. Остается бунтовать – пока бунтуется, да пить чай с абрикосовым вареньем» [53: 158]. Свой поиск Андреев продолжит до конца творческого и жизненного пути.

В «Иуде Искариоте» Андреев вновь, как и в «Бен-Товите», обратился к истории гибели Христа. Но если в «Бен-Товите» невольными предателями оказались обыватели, далекие от Иисуса, то в «Иуде» таковыми предстали его ученики, так как Андреев пришел к парадоксальному выводу, что лишь Иуда понимал и любил Христа. Ученые уже писали об оригинальной интерпретации писателем евангельских образов [5, 9, 22, 25, 40]. Их своеобразные истолкования идейно-художественной концепции «Иуды» многое роднит. Все отмечают идеологический характер конфликта между Христом и Иудой, восходящей к спору героев «Легенды о Великом Инквизиторе». По мнению исследователей, Андреев вслед за Достоевским «исправляет» подвиг Христа, чьи представления о человеке оказываются далекими от истины. В борьбе романтического и



реалистичско-рационалистического взгляда на жизнь якобы побеждает последний, то есть не Христос, а Иуда. Кроме того, ученые отмечают в Иуде черты сверхчеловека в духе Шопенгауэра и Ницше. Причастность к трагическому мировосприятию этих философов придает Иуде героический ореол и якобы уравнивает его страдания и предательство со страданиями и подвигом самопожертвования Христа. Однако анализ поэтики «нового мифа» Андреева позволяет оспорить и уточнить эти выводы.

Прежде всего, следует отметить, что если его предыдущие евангельские мифы возникли на жанровой основе новеллы, изображающей одну сюжетную ситуацию («Бен-Товит») или несколько сопоставленных сюжетных ситуаций («Елеазар»), то в «Иуде Искарите» воспроизводится история предательства и гибели Христа от момента появления Иуды среди его учеников до Голгофы и самоубийства предателя. Поэтому в основе «нового мифа» лежит сюжетно-композиционная структура повести «потока сознания».

Как и в двух предыдущих легендах, в «Иуде» Андреев пытается ответить на такие вечные философские вопросы, как «что есть человек?» и «что есть истина?». Если Бен-Товит представлял собой тип обывателя, не утруждающего себя подобными проблемами, то Иуда, как и герои предшествующих повестей, является идеологом-бунтарем. Поскольку обе центральные проблемы ставятся и решаются, прежде всего, самим героем, для воспроизведения процесса вызревания идеи Андреев прибегнул к лирическому сюжету «потока сознания». При этом, хотя повествование в основном ведется в аспекте героя, оно излагается от третьего лица, как это было в «Рассказе о Сергее Петровиче» и «Жизни Василия Фивейского».

Ученики Христа не обладают самостоятельным мышлением и не способны на самостоятельные поступки. Мысль свободна лишь у Христа и Иуды. Но если Христос уже обладает истиной, то Иуда, хотя и предполагает, что знает людей и жизнь лучше Христа, сомневается в своем знании и страстно стремится постичь правду о мире и человеке. Поскольку Христос молчит и не вступает в спор с Иудой, у Иуды остается лишь одна возможность для проверки своей идеи – предать Христа, чтобы посмотреть, как будут вести себя его ученики и все остальные люди. Это активное экспериментаторско-бунтарское начало отличает Иуду и от Христа, и от его учеников, так как оно дьявольского происхождения. Поэтому Иуда предстает у Андреева как Дух сомнения и бунта.

На то, что в Иуду как бы вселяется Сатана, уже указывала Н.Н. Арсентьева [5]. Однако не следует забывать, что Иуда не менее близок Христу (на известном рисунке Андреева они похожи как братья), так как его душа совмещает несовместимое. Такая внутренняя двойственность отражается на внешнем облике и поведении Иуды. Его образ еще более, чем образ Фивейского, гротесково многолик, а не просто противоречив, как считают исследователи. Он был высок и силен, но сутулился и притворялся болезненным; голос имел «переменчивый»; казалось, что у Иуды два лица; он похож на осьминога: «огромные глаза, десятки жадных щупальцев, притворное спокойствие, – и раз! – обнял, облил, раздавил и всосал, ни разу ни моргнув огромными глазами» [2: II: 213].

Иуда, «лукавый и злой, как одноглазый бес» [2: II: 210], смешон и страшен для толпы, над которой он имеет таинственную власть, едва ли не большую, чем Учитель: «Разительно проворный, как будто он бегал на десятке ног, смешной и страшный в своей ярости и мольбах, он бешено метался перед толпой и очаровывал ее какой-то странной силой» [2: II: 220]. Его «чудовищный» облик и поведение наводят ужас и на учеников Иисуса, которые угадывают в нем сына дьявола: «Теперь я верю, что отец твой – дьявол» [2: II: 221]. Эта фраза Фомы вызывала у читателей ассоциации со скандально-известным стихотворением Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1902), завершающимся клятвой лирического героя:

И верен я, отец мой Дьявол,  
Обету, данному в злой час,  
Когда я в бурном море плавал,  
И ты меня из бездны спас.

Тебя, отец мой, я прославлю  
В укор неправедному дню,  
Хулу над миром я восславлю  
И, соблазняя, соблазну [58: 279].

Задумавшийся Иуда напоминал и образ сидящего Демона на известном полотне Врубеля: «И так час и два сидел он, не шевелясь и обманывая птиц, неподвижный и серый, как сам серый камень. И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезающей края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни – словно прошел здесь

когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли» [2: II: 222].

Демонически-дьявольское начало в Иуде связано с его ищущей и сомневающейся мыслью. Как Христос и Елеазар, Иуда чаще всего молчит, но все чувствуют, что он обладает страшной истиной. Поэтому смотреть на него, как и на Елеазара, было смешно и страшно. Вообще носители истины и сама истина, по Андрееву, молчаливы. Человек вынужден вопрошать истину, добывать и проверять ее ценой своей жизни. Иуда заплатил за нее двойную цену: сначала жизнь самого дорогого ему человека – Христа, а затем собственную жизнь, но истина так и не далась ему в руки. Ведь и став свидетелем краха представлений Христа о человеке, Иуда все же не утвердился в своей правоте. Он покидает землю, чтобы доказывать ее на том свете: «Я пойду в ад! И на огне твоего ада я буду ковать железо и разрушу твое небо. Хорошо? Тогда ты согласишься со мной? Тогда пойдешь со мной назад на землю, Иисус?» [2: II: 263].

Но и истина Христа, за которую он тоже заплатил своей жизнью и которую проверил в своеобразном пассивном эксперименте (зная замыслы Иуды, он не противодействовал им), не предстает в мифе Андреева как окончательно утвержденная и восторжествовавшая. Е.А. Михеичева, осуществившая сопоставительный анализ интерпретаций евангельского текста в произведениях А. Рославлева, Н. Голованова, А. Ремизова и в «Иуде Искариоте», сделала вывод, что Андреев более последовательно, чем остальные писатели, воспроизвел евангельскую фабулу, ничего не меняя и почти ничего не добавляя. Но исследовательница не обратила внимание на то, чего Андреев не воспроизвел. А ведь писатель не случайно повествует лишь о распятии Христа, поставившем под сомнение его правду, и не изображает воскресение Иисуса. Истины Христа и Иуды оказываются относительными. Поэтому, вопреки мнению исследователей, в их идеологическом споре нет победителей. Об этом же свидетельствует и открытый финал «нового мифа».

Как и другие евангельские мифы Андреева, идейно-образная концепция «Иуды» в полной мере раскрывается лишь с учетом его интертекста. Предлагая свой вариант истории предательства Христа, Андреев художественно исследует истинность концепции человека, выношенную Великим Инквизитором Достоевского и подхваченную его наследником – ницшеанским «сверхчеловеком» XX века. Но, вопреки мнению ученых, он не «исправляет» подвиг Христа, не уравнивает философскую и этическую значимость пози-

ций Иисуса и Иуды, и тем более не возвеличивает последнего. На самом деле, если интеллектуальные возможности Иуды и Христа, с точки зрения Андреева, равноценны, то этическая оценка этих философов различна, хотя и не проста. В Иуде писателя привлекает активное бунтарское начало, отсутствующее в Иисусе. Но, вслед за Достоевским, Андреев, оправдывая самопожертвование во имя идеи, считает этически недопустимым расплачиваться за нее чужой жизнью. Поэтому хотя на долю Иуды и Христа выпали одинаковые по силе мучения и страдания, один из них вошел в историю как мессия, а другой как предатель. Андреев еще раз отказал «сверхчеловеку» в его претензиях на владение истиной и показал губительность его идеи для самого претендента на роль человекобога.

Анализ поэтики «Иуды Искариота» свидетельствует о важной роли экспрессионистических принципов изображения. Как всегда у Андреева, огромный заряд экспрессивности несет не только портрет, пейзаж и повествовательная ткань произведения [31], но и сюжет. Его экспрессивное воздействие на читателя постоянно возрастает, достигая апогея в кульминационные моменты. Такова кошмарная сцена торга Иуды с первосвященником Анной, где Иуда разыгрывает роль продавца, а в качестве товара оказывается лучший из сынов человеческих:

«Упиваясь странным восторгом, бегая, вертясь, крича, Иуда по пальцам вычислял достоинства того, кого он продает.

– А то, что он добр и исцеляет больных, это так уж ничего и не стоит, по-вашему? А? Нет, вы скажите, как честный человек!» [2: II: 236].

Сцена избияния Христа передана со всеми ужасающими подробностями. В то же время, в восприятии ошеломленного Иуды она предстает остранинно-смешной: «Его били по лицу, по голове, перебрасывали, как мягкий тюк, с одного конца на другой... начинало казаться, что это не живой человек, а какая-то мягкая кукла, без костей и крови... Поднялся сильный *хохот*, и Иуда также *улыбнулся* – точно чья-то сильная рука железными пальцами разодрала ему рот. Это был обманут рот Иуды» [2: II: 250]. Разыгрывающийся *спектакль театра кукол* не только у Иуды, но и у читателя вызывает содрогания и истерические пароксизмы смеха.

Сюжетная ситуация распятия Христа поднимает экспрессивное воздействие повести на еще более высокий уровень. Это достигается благодаря созданию, так сказать, тройного эффекта. Сцена казни, переданная в восприятии Иуды, во-первых, поражает свои-

ми натуралистическими подробностями; во-вторых, обрушивает на читателя все возрастающее эмоциональное напряжение Искарриота; в третьих, благодаря тому и другому, у читателя создается ощущение непосредственного участия в совершающейся «мировой несправедливости».

Этому способствует *синестезия* – подключение разных органов чувств к восприятию изображаемого. Сначала слуха – вместе с Иудой читателю слышно, как «со скрежетом ударило железо о железо, и раз за разом тупые, короткие, низкие удары, – слышно, как входит острый гвоздь в мягкое дерево, раздвигая частицы его...» [2: II: 255]. Затем начинают воздействовать эмоции Иуды: «Одна рука. *Еще не поздно.* Другая рука. *Еще не поздно.* Нога, другая нога – *неужели все кончено?*» [2: II: 255]. Наконец, подключается зрение: «Нерешительно раскрывает глаза и *видит*, как поднимается, качаясь, крест и устанавливается в яме. *Видит*, как, напряженно содрогаясь, вытягиваются мучительно руки Иисуса, расширяют раны – и внезапно уходит под ребра живот...» [2: II: 255].

Следующая за этим сцена торжества Иуды-«победителя», доводит экспрессивное воздействие на читателя до апогея. Дождавшись свершения «ужаса и мечты», Искарриот до последней минуты надеется на «прозрение» народа и спасение Христа. Невыносимость ожидания этого мгновения обнаруживается в восприятии Иудой времени: «Но что случилось со *временем?* То *почти останавливается* оно, так что хочется пихать его руками, бить ногами, кнутом, как ленивого осла, – то *безумно мчится* оно с какой-то горы и захватывает дыхание, и руки напрасно ищут опоры» [2: II: 256].

Наращение внутреннего напряжения и отчаяния Иуды запечатлелось и в лихорадочном ритме повествования, возникающем за счет многократных повторов слов и однородных синтаксических конструкций: «Нет, умирает Иисус. И это может быть? Да, Иисус умирает. Бледные руки неподвижны, но по лицу, по груди и ногам пробегает короткие судороги. И это может быть? Да, умирает. Дыхание реже. Остановилось... Нет, еще вздох, еще на земле Иисус. И еще? Нет... Нет... Нет... Иисус умер. Свершилось. Осанна! Осанна!» [2: II: 256].

На таком фоне новеллистически неожиданным выглядит следующий этап развития лирического сюжета «потока сознания» героя, воссоздающий резко изменившееся восприятие им времени и пространства, а также совершенно иной его внутренний ритм:

«Теперь все время принадлежит ему, и идет он неторопливо; теперь вся земля принадлежит ему, и ступает он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире одинок...» [2: II: 257].

Очередной эмоционально-экспрессивный эффект производит неожиданный финал – самоубийство Иуды. Причем степень его экспрессивности увеличивается за счет резкой смены точек зрения: с точки зрения героя, уравнившего себя с Христом и даже посчитавшего себя победителем, на точку зрения повествователя, объективно оценивающего предательство Искарриота. После вопля-молитвы Иуды, запечатлевшего его смятение и бунт, следует величественно-спокойная констатация истинного значения и роли в судьбах человечества богочеловека Христа и претендента на трон человекобога («сверхчеловека») – Иуды из Кариота, «Предателя».

В андреевском «новом мифе» Иуда сначала выглядит не только *незаурядным актером*, постоянно разыгрывающим разные роли, чей истинный лик навечно скрыт под *маской*, но и *сценаристом* и *режиссером*. Его *спектакль*, вроде гамлетовской «мышеловки», должен был разоблачить истинную (мелочную, недостойную любви Христа) суть его учеников и всех остальных людей. Однако, как это обычно бывает у Андреева, пережив мгновение торжества (спектакль состоялся!), Иуда впадает в отчаяние, поняв, что Иисус знал о замысле «сценариста», но не уклонился от своей роли, а значит в ней был какой-то иной, неведомый Иуде смысл. Кто же тогда был истинным автором и режиссером? Так и не открыв тайну *молчания* Иисуса и не убедив его в своей правоте, Иуда кончает жизнь самоубийством и отправляется вслед за Христом: «Я иду к тебе... Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на Землю» [2: II: 263–264]. Однако такому сценарию тоже не дано было осуществиться. По Андрееву, прочно связанному с гуманистической концепцией Достоевского, игры с чужой жизнью не позволительны никому из смертных.

Таким образом, охарактеризованные произведения расширяют представления о жанровом составе прозы Андреева. Его неомифология возникает на основе жанровой структуры его новелл и повестей, сохраняя основные свойства их поэтики (гротесковость и символичность образов, острый новеллистический сюжет с неожиданным финалом или лирический сюжет «потока сознания» повестей и т.п.), но увеличивая внутреннюю семантическую емкость за счет возрастания многозначности всех уровней композиции. В

«новых мифах» Андреева, как и у символистов (в «Христе и Антихристе» Мережковского, «Мелком бесе» и «Творимой легенде» Сологуба, «Петербурге» Белого и др.) неомифологический план возникает за счет ассоциаций с известными героями и ситуациями – евангельскими, литературными и даже живописными. И все же при высокой степени «литературности» его мифы, как и положено этому жанру, создают иллюзию достоверности того, о чем повествуют. Поэтому их образы и события достаточно жизнеподобны. Очень важной чертой «новых мифов» Андреева, отличающей их от неомифологии символистов, является адогматичность.

Стилизуя свою прозу под Евангелие, Андреев одновременно создавал дистанцию между «первоисточником» и автором XX века, в основе которой лежали ирония, гротеск и парадокс. Если же учесть, что по первоначальному замыслу «евангельский» цикл должен был называться «Сказки дьявола», то становится ясна роль, которую играет рассказчик «евангельских» историй, – источник иронии, гротеска, парадокса, с помощью которых он разрушал канонические христианские мифы и созидал новые. По пути, открытому Андреевым, вскоре пойдут многие неомифологи XX века [47, 48].

*«Мои записки»: интертекст литературы и контекст эпохи*

«Мои записки» (1908) – одно из самых загадочных произведений Андреева. Пытаясь разгадать этот «художественный ребус» [26], современники истолковывали «Мои записки» то как мастерски написанную психопатологическую картину, то, напротив, как неудачное решение психологической проблемы, то, наконец, как оригинальную разработку центральных нравственно-философских проблем андреевского творчества [54].

Повествование в этом загадочном произведении, ведущееся от лица героя-рассказчика, – безумца, осужденного на пожизненное заключение, – действительно полно недомолвок или нечаянных проговорок, а также авторских иронических и пародийных проекций. Поэтому читатель должен самостоятельно догадываться о сути излагаемых событий. Вырисовывающийся сюжет эпатающе-парадоксален. Он воссоздает эволюцию мироощущения и миропонимания героя-рассказчика, заключенного в одиночную камеру за зверское убийство отца, сестры и брата. Не признавая свою вину, видимо, частично из-за спасительного самообмана, ограж-

дающего его от чудовищности совершенного, а частично из-за чувства превосходства над окружающими, в том числе и его судей (ср.: «Мысль»), 27-летний доктор математики поднимает бунт против тюрьмы и, судя по всему, сходит с ума. Ему начинает казаться, что тюрьма – идеал мироустройства, в котором он наконец-то обретает истинную свободу. После выхода из заключения герой, окончательно разочаровавшись в «свободных» людях и жизни, строит себе тюрьму и нанимает надсмотрщика.

Стремясь определить конкретные объекты иронии и пародирования этой повести (разгадать «ребус»), ученые называли то Л. Толстого и приверженцев его учения непротравления злу насилем (в том числе и В. Гаршина), то М. Горького периода увлечения богостроительством, то А. Луначарского – махиста и позитивиста, резко отозвавшегося о творчестве Андреева в статье «Тьма», опубликованной в сборнике «Литературный распад» (1908) [8, 16, 23, 24, 54, 55, 56]. В каждом случае текст «Моих записок» позволял довольно убедительно аргументировать выдвинутые гипотезы и опровергать оппонентов. В процессе дискуссии были предприняты и попытки определения литературных объектов пародирования. Среди них – весьма популярный в 1880-90-х годах жанр «записок» бывших политзаключенных («дедушек»); «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Преступление и наказание» Достоевского, «Легенда о Великом Инквизиторе» и его романа «Братья Карамазовы»; стиль статей А. Луначарского; жанр философской повести (от вольтеровского «Кандида» до «Палаты № 6» Чехова), повесть самого Андреева «Мысль» и др.

Так и не придя к единому мнению, интерпретаторы «Моих записок» надолго замолчали. В 1990-м году В.Н. Чуваков, комментируя повесть в новейшем шеститомном собрании сочинений Андреева, кратко охарактеризовал существующие концепции, но своей не предложил [2: III: 635–638]. За прошедшее десятилетие в отечественной науке о литературе и в самой жизни произошли такие перемены, которые позволяют посмотреть на андреевский «художественный ребус» с учетом уже сказанного о нем, но по-новому. Наиболее продуктивным в существующих интерпретациях, видимо, можно считать признание *гротесково-обобщающей* и *пародийной* природы «Моих записок». Не отказываясь от «вписывания» андреевской повести в контекст конкретно-исторической эпохи и литературной борьбы конца XIX–начала XX века, следует посмотреть на него, во-первых, с учетом современных представлений

об основных тенденциях развития литературы и искусства этого периода, а во-вторых, в связи с выявлением более широкого интертекста.

Прежде всего, сегодня очевидно выдвижение на первый план в литературе «серебряного века» религиозно-философской и нравственно-психологической проблематики, что потребовало от писателей выработки поэтики нового типа – семантически предельно емкой, порождающей различные ассоциативные ряды, рассчитанной на сотворчество читателей. Такова была поэтика символизма, импрессионизма, экспрессионизма; по-своему к тому же стремились и неореалисты. В очерченных рамках важную роль играла поэтика цитат («королем» которой считался Мережковский), реминисценций и аллюзий, гротесковое соединение в оригинальных сюжетных ситуациях и образах черт персонажей из мифологии и мировой литературы (см.: «Мелкий бес» Сологуба, «Петербург» Белого и т.п.). Значительное место в искусстве и литературе рубежа веков занимали также стилизация и пародия (см.: «Итальянские новеллы» Мережковского, роман «Огненный ангел» и новеллистика Брюсова, книга новелл Гумилева «Тень от пальмы» и т.п.) [38, 44]. Таким образом, игра «чужими» художественными формами и созидание на этой основе оригинальных художественных миров, в которых присутствовали ирония и гротеск, – одна из фундаментальных тенденций искусства «серебряного века». Вписанная в такой контекст андреевская повесть перестает выглядеть из ряда вон выходящим «художественным ребусом».

Не трудно показать, что художественная ткань «Моих записок» тоже соткана из образов, ситуаций, мотивов и символов предшественников и современников Андреева, а также его собственных фельетонов, новелл, повестей, «евангельских» мифов и драм. Начнем с *автоинтертекста*. Материал, из которого строился художественный мир «Моих записок», включал в себя: образ современного человека, гротесково сопрягавший свойства гуманиста и убийцы («Сфинкс современности»); мотив лжи, царящей в мире и сюжетную ситуацию убийства возлюбленной («Ложь»); образ-символ стены, о которую человечество разбивает голову в безрезультатных попытках познать истину («Стена»); мотив молчания («Молчание», «Мысль» и др.); мотив власти иррациональных, темных сил, таящихся в человеке («Бездна», «Мысль»); образ убийцы-философа и сюжетная схема «преступление–наказание» («Мысль»); образы бунтарей против современного мироустройства

(«Савва», «Жизнь Василия Фивейского», «Сын человеческий»), мотив невыносимого томления в мире-«клетке», «тюрьме» («Ложь», «Проклятие зверя»); мотив внутренней свободы человека, находящегося в тюрьме («Рассказ о семи повешенных»); мотив гибели души перед лицом смерти («Елеазар»), мифологизированные образы героев, уподобляющихся Христу или Дьяволу, либо тому и другому одновременно («Жизнь Василия Фивейского», «Савва», «Иуда Искариот»); мотив призрачности («Призраки») и др.

При всей фабульной разнородности этих предтекстов «Моих записок» все они посвящены одному кругу психологических и религиозно-философских проблем, за пристрастие к которым Андреев и был прозван современниками Иваном Карамазовым русской литературы. Это проблемы смысла жизни человека и человечества, путей постижения тайны смерти, отношения к мирозданию, веры, богоборчества и т.п. Все они в предельно концентрированном и парадоксально-гротесковом виде воплощены и в «Моих записках». Интегрирующей же силой, видимо, является не концепция «железной решетки» и авторское отношение к ней, а проблема природы и возможностей человеческой Мысли как таковой.

В повести «Он», которая была написана Андреевым вскоре после «Моих записок», постепенно сходящему с ума герою в конце концов стало «нестерпимо страшно» не от присутствия призрака, а «от того, что делается, что м о ж е т делаться в бедной человеческой голове» [2: II: 284]. Этот вопрос занимал Андреева всегда и был для него одним из важнейших (см.: «Ложь», «Мысль», «Красный смех», «Правила добра» и др. вплоть до «Дневника Сатаны»). Герой «Моих записок», более всего страстно желая свободы, изобрел «священную формулу железной решетки», позволяющую ощутить иллюзию полной свободы. Андреев же исследовал *метаморфозы и парадоксы человеческой Мысли*: как ее рационально-логического, так и подсознательного уровней.

Интертекст андреевской повести включал в себя и все названные Н.П. Генераловой, Л.А. Иезуитовой, Л. Силард произведения Достоевского, М. Горького и А. Луначарского, которые вовсе не исключали друг друга, а интегрировались в художественный мир «Моих записок», придавая ему высокую степень обобщения и пародийности. Кроме того, интертекстом служили новеллы и повести Гаршина («Attalea princeps», «Ночь», «Происшествие», «Надежда Николаевна» и особенно – «Красный цветок», в котором сконцен-

трированы все основные гаршинские мотивы) [43]. В повести Андреева все эти мотивы претерпевают разительные метаморфозы.

Так, гаршинские мотивы *мира как тюрьмы и оконной решетки* как символы *несвободы* в «Моих записках», представленные в аспекте героя-рассказчика, сначала функционируют в таком же значении (первое время после ареста «дедушка» мечтает о свободе), а затем парадоксально превращаются в символы гармонии и упорядоченности микрокосма человеческой души и макрокосма его бытия. Сопрягаясь, оба мотива составляют основу формулы и концепции «железной решетки», выстраданной «дедушкой» – ученым и философом. По его признанию, «погасив все надежды, сознание невозможности бегства раз и навсегда погасило мучительную тревогу и освободило от рабства мой ум, уже и тогда склонный к возвышенному созерцанию и радостям математики» [2: III: 123]. После этого он «почувствовал нежность к решетке, нежную благодарность, почти любовь», которая «вдруг явила собой образец глубочайшей целесообразности, красоты, благородства и силы. Схватив в свои железные квадраты бесконечное, она застыла в холодном и гордом покое, пугая людей темных, давая пищу для размышления людям рассудительным и восхищая мудреца!» [2: III: 125].

С этого времени «дедушка» все усилия своей души и ума прикладывает к усовершенствованию устройства и распорядка тюрьмы (изобретает окошко для наблюдения за узниками, помогает умирять в духе формулы «железной решетки» заключенных и т.п.). Более того, он читает проповеди на эту тему «прихожанам» (посетителям тюрьмы) – обывателям, падким на сенсационное превращение злодея в ясновидца и пророка. После выхода на свободу герой, отказываясь от роли «учителя жизни» и от «живой жизни» вне «железной решетки», строит себе тюрьму.

Таковы метаморфозы гаршинских мотивов *преодоления решетки и стены, устремленности к небу и звездам, разрушения тюрьмы* для всех живущих на земле *ценой собственной жизни*: «распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой чудной красоте» [14: 193]. Поэтому если *красная стена* (лечебницы у Гаршина и тюрьмы у Андреева) гаршинским героем воспринимается как *застенки инквизиции* или *«самый ад»* [14: 186], то для андреевского героя она становится воплощением и символом *красоты мира*: «Пустынное

поле, поросшее бурьяном, лишенное всякого эха, глухим ковром подходит к самой ограде нашей тюрьмы, величавые очертания которой покоряют мое воображение и мою мысль. Когда озаряет ее прощальными лучами, угасая, дневное светило и, вся в красном, как царица, ... она молчаливо и гордо поднимается над равниной... При закате солнца наша тюрьма прекрасна» [2: III: 182].

В очерченных рамках художественного мира «Моих записок» своеобразно варьируются гаршинские мотивы *безумия, избранничества и преступления*. Источником сюжетной динамики в «Красном цветке» является *безумие* гаршинского героя, которое коренилось в мире, где царит зло. Осознав свое *избранничество*, безумец решается на *преступление*, – нарушая правила внутреннего распорядка лечебницы (читай – мироустройства), он обманывает сторожа, покидает пределы палаты и срывает цветы с клумбы. В «Моих записках» импульсом к развитию сюжета становится страшное *преступление* героя против законов человечности и общества (убийство самых близких ему людей), видимо, сопоставимое с идеологическим убийством доктора Керженцева в «Мысли», совершенного во имя своего *избранничества*. Таким образом, *безумие* «дедушки» – следствие его эгоцентризма (*избранничества*) и *преступления*, в создавшемся положении оказывается единственным способом сохранения иллюзии исключительности своего Я.

Однако при всей разнонаправленности движения названных мотивов в произведениях Гаршина и Андреева, в логике их развития гораздо больше общего, чем кажется на первый взгляд. Мотив *избранничества* в «Красном цветке» взаимодействует с мотивом *самопожертвования* во имя уничтожения зла в мире. При этом, как показали исследователи [37], образ безумца мифологизируется, становится изоморфным образу Аримана (за которого он принимает цветок мака) и именно в таком качестве герой вступает в борьбу с Богом зла. В его «свите» – Георгий Победоносец и мифологизированный образ Царя-преобразователя Петра Первого.

У Андреева же безумец возмнил себя проповедником, возвещающим истину «священной железной решетки», которая якобы спасет человечество. На этом этапе его образ тоже мифологизируется, особенно во время и после сцены воображаемого разговора героя с Дьяволом (с собственным портретом, обнажающим его преступную дьявольскую суть) и Христом (изображенном на распятии, висящем на стене рядом с портретом). Безумец уравнивает себя с этими «персонажами», самоотождествляется то с одним, то

с другим, в итоге сопрягая оба эти лика. Подобные метаморфозы уже были характерны для главных героев повестей Андреева («Жизни Василия Фивейского» и «Иуды Искарюта»), написанных незадолго до «Моих записок», а затем стали обычными, вплоть до «Дневника Сатаны».

На этом превращения андреевского безумца не заканчиваются. В отличие от гаршинского, он отказывается не только от бунта, но, вроде бы, и от проповеди добытой им истины. Презрев человечество, он отгораживается от всех *стенами и решетками* собственной тюрьмы, пытаясь гармонизировать свою жизнь в соответствии с открытой формулой. Однако в последнем фрагменте «записок» безумца неожиданно звучит тоска о настоящей тюрьме (*покое*): «я с тоскою, как влюбленный, шлю ей мои жалобы и вздохи и нежные укоризны и клятвы ей, моей любви, моей мечте, моей горькой и последней муке» [2: III: 183]. Такой финал, наряду с другими («смеховыми») приемами дискредитации теории безумца, охарактеризованными исследователями [16, 24, 54, 55, 56], обнаруживают самообман создателя концепции «железной решетки». Да и сам факт написания и обнародования «записок» – это попытка выхода за границы своего Я. Так, осуществив с гаршинскими мотивами ряд удивительных метаморфоз, вплоть до их превращения в свою противоположность, Андреев вернулся к центральному мотиву «Красного цветка» – к утверждению *необходимости разрушения стен и решеток*.

Глубинная взаимосвязь между художественными мирами «Красного цветка» и «Моих записок» обнаруживается и в том, что в обоих произведениях сходный пространственный континуум. Тюрьма и сумасшедший дом символизируют такую модель мироустройства, в которой есть общепринятый, ритуализованный распорядок дня (нарушаемый героем-бунтарем Гаршина и поддерживаемый героем Андреева). Во главе этих Домов стоят мудрые господа – директор тюрьмы и доктор в золотых очках. Последнего гаршинский безумец прямо упрекает в том, что он тюремщик, заперший всех обитателей лечебницы: «Зачем вы собрали эту толпу несчастных и держите ее здесь?» [14: 188]. Видимо поэтому символично-многозначная природа гаршинских образов и мотивов довольно легко поддалась такой парадоксальной трансформации в повести Андреева.

Не менее интересны результаты рассмотрения ретроспективной проекции [15: 274–303] андреевских мотивов на художественную

ткань «Красного цветка». Оказывается, что позиция гаршинского безумца не так уж полярна формуле «железной решетки». Достаточно вспомнить первый разговор безумца с доктором, где он провозглашает: «Мне все равно: я все понимаю и спокоен... Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить...»

– И у меня она есть – воскликнул больной. – И когда я нашел ее, я почувствовал себя переродившимся. Чувства стали острее, мозг работает, как никогда... Я достиг реально того, что выработано философией. Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время – суть фикции... И поэтому мне все равно, держите ли вы меня здесь или отпустите на волю, свободен я или связан...» [14: 188–189]. Любопытно и еще одно высказывание гаршинского безумца: «– Это мир, микрокосм. На одном конце щелочи, на другом – кислоты... Таково равновесие и мира, в котором нейтрализуются противоположные начала» [14: 189].

Как показало исследование «Красного цветка» в контексте научных и философских взглядов 1880-х годов, изложенная концепция соотносима с господствовавшей тогда теорией «динамического равновесия»: «Фактически мир «Красного цветка» устроен по правилам позитивистской метафизики, хорошо известной Гаршину по популярным очеркам А.Я. Герда ..., по специальным разборам в «Отечественных записках». Напомним также, что отношение к «позитивной науке» – сквозная тема переписки Гаршина ...» [37: 41].

Еще раз позитивистская концепция «динамического равновесия» оказалась в центре внимания на рубеже XIX и XX веков: «Страдание есть нечто первоначальное, писал А.В. Луначарский, – именно нарушение равновесия, наслаждение же – нечто производное, что может иметь место лишь при восстановлении нарушенного равновесия, то есть как прекращения при восстановлении нарушенного равновесия, то есть как прекращения страдания». На фоне дискуссий конца XIX века положение Луначарского может показаться своеобразным философским итогом, но в действительности оно лишь намечало комплекс гносеологических вопросов» [37: 39]. Это замечание исследователей «Красного цветка» прямо возвращает нас к попыткам обнаружения прототипов «Моих записок», но не для того, чтобы остановиться на Луначарском, а чтобы подчеркнуть общее основание теорий гаршинского и андреевского безумцев. Правда, форма реализации их теоретических посылок

оказалась настолько различной, что они стали казаться абсолютными антиподами.

В соответствии с научными представлениями 1880-х годов, гаршинский безумец, вступая в борьбу с Ариманом, временно нарушал равновесие в мироздании, чтобы, уничтожив зло ценой принесенной жертвы, вернуть его к равновесию, но уже в новом качестве – «в новой чудесной красоте» [14: 193]. Андреевский же герой средством гармонизации, «уравновешивания» миропорядка выбирает проповедь и «записки». Но, говоря гаршинскими словами из новеллы «Художники», ни тот, ни другой, на самом деле, «не преуспел». Гаршинский безумец с выражением «горделивого счастья на лице» [14: 199] оказался в могиле, так ничего и не изменив в мире, а андреевский «дедушка» не только не гармонизировал мироустройство, но и не обрел истинного душевного покоя. О нем безумец лишь тоскует и мечтает, глядя на настоящую тюрьму во время прогулок, разрешенных ему в его собственной тюрьме.

Сходные метаморфозы претерпели в «Моих записках» мотивы «Attalea princes»: оранжереи-тюрьмы; железной решетки; ученого доктора, директора ботанического сада – «тюремщика»; стремления к свободе, бунта и разочарования в его результатах; мотив высокого неба – символа свободы и др. В повесть Андреева, видимо, также вошли мотивы «Сказания о гордом Аггее»: гордости и избранничества, преступления и наказания, «прозрения» и смирения и др. Не менее важную роль в ней играют и гаршинские мотивы, связанные с коллизией художников («Художники», «Надежда Николаевна»), соотносимые с историей андреевского художника К. – оппонента идеолога «железной решетки», «разрушившего» стены и решетки тюрьмы ценой самоубийства. Эти мотивы, в свою очередь, ассоциировались с новеллами Гаршина «Происшествие» и «Ночь». Видимо, можно обнаружить и другие устойчивые гаршинские мотивы, служащие интертекстом для «Моих записок». Поскольку они были символично-многозначными, даже если бы интертекст повести Андреева ограничился только вариациями мотивов Гаршина, он обеспечил бы «Моим запискам» высокий уровень обобщения. Но на самом деле, интертекст повести Андреева гораздо шире.

Помимо уже упоминавшихся выше предтекстов Достоевского, Чехова и Луначарского он включает вариации мотива *двуликого Януса* из трилогии Мережковского («Христос и Антихрист»); мотивы неуловимости (призрачности) границ между явью и вообра-

жением из эротической лирики Брюсова («Я имени тебе не знаю...» и т.п.); мотив «клетки» из лирики Сологуба («Мы пленные звери» и др.); блоковские мотивы марионеточности жизни, ожидания Прекрасной Дамы, ее появления и падения (см.: «Стихи о Прекрасной Даме», стихотворения и драмы «Балаганчик», «Незнакомка» и т.п.). Вообще почти все ведущие мотивы лирики символизма, отмеченные А. Ханзеном-Леве [65, 66], так или иначе, уже оригинально преломленные в прозе Андреева, продолжали играть важную роль и в «Моих записках». Их интертекст можно расширять и дальше – по отношению к «Моим запискам» это не будет натяжкой или преувеличением. Видимо, эта повесть занимает особое место в художественном мире Андреева, знаменуя достижение им высокого уровня мастерства и оригинальности.

Показательно время появления «Моих записок». К 1908 году Андреев вполне сложился как художник, тяготевавший к предельным обобщениям, гротеску и иронии. Именно в это время окончательно становится очевидно существенное отличие андреевской прозы и драматургии от реализма и, напротив их соприродность модернизму. В 1908–1909 годах публикуются его символично-экспрессионистические новеллы («Проклятие зверя», «Сын человеческий») и драмы («Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма»). Гротесково-символический, парадоксально-эксцентричный, стилизаторско-пародийный характер всех этих произведений обнажил то, что было свойственно художественному мышлению Андреева изначально и, в то же время, обозначил итоговый характер опубликованного.

Важными чертами поэтики «Моих записок» и остальных названных произведений был их *стилизаторский* и *пародийный* характер. Новелла «Проклятие зверя» стилизована под лирико-экспрессионистическую прозу и лирику Сологуба (ср.: «В толпе», «Мы пленные звери» и т.п.), драма «Черные маски» – под гротески Э. По (ср.: «Маска Красной смерти») и т.д. Исследование специфики принципов стилизации и пародирования в творчестве Андреева до «Моих записок» и после них обнаруживает полигенетичность их объектов и виртуозное владение писателем соответствующими приемами. Точно воссоздавая приметы *чужих* художественных миров (будь то Евангелие, проза Гаршина или Л. Толстого), Андреев чрезвычайно свободно обращался с их сюжетами, персонажами, идеями. Как правило, они воссоздавались под ироническим углом зрения, и, в то же время, полностью не отменяли трагическое нача-



ло, присущее предтекстам. В итоге возникал *трагический гротеск* «Иуды Искариота» и «Моих записок», а чуть позже – «черный юмор» рассказанных «дедушкой» «Моих анекдотов» (1915), о которых разговор впереди.

Таким образом, перипетии дружбы, а затем вражды Андреева и Горького, обида Андреева на Луначарского и неприятие стиля его статей, нюансы андреевского отношения к учению Л. Толстого и т.п., хотя и служили импульсом к созданию «Моих записок», не превращали их в шарж или памфлет, направленный в адрес конкретного лица или идеи. Переплавленные в тигле художественного сознания Андреева, названные факты становились строительным материалом для более значительных художественно-философских коллизий и авторских концепций. Поэтому сегодня вопрос о конкретных прототипах «Моих записок», видимо, окончательно переместился в область истории литературы и общественной мысли. Для читателей же – это оригинальная повесть Андреева, которого уже не нужно «реабилитировать», сглаживая его разногласия с Горьким и Луначарским. «Мои записки» еще раз подтверждают тот факт, что Андреев-художник стоял на высоте искусства своего времени и пролагал пути для развития «новой литературы» XX века.

### *Рождение театра Андреева*

Представление о художественном мире Андреева 1900-х годов было бы неполным без характеристики его драматургии, которая возникает и продуктивно развивается именно в это время. Театр Леонида Андреева – это богатейшее драматургическое наследие, включающее более 20 произведений различных жанров (от трагедий до одноактных комедий). За столетие, прошедшее со времени создания его первых драм, критическая, а затем и литературоведческая мысль проделала непростой и по-своему драматический путь. При жизни Андреева почти каждая из его пьес бурно обсуждалась публикой и в прессе, становясь явлением не только литературно-театральной, но и общественной жизни. Андреев-драматург был так же известен и популярен, как и Андреев-прозаик: его пьесы ставили лучшие театры Москвы и Петербурга того времени. Правда, к концу 1910-х годов произведения драматурга-экспериментатора начали вызывать все большее недоумение и у публики, и у критики, не готовых к его новациям.

Серьезные попытки их осмысления были предприняты уже после смерти Андреева. В 1920-х годах И. Иоффе [28] и К. Дрягин [17] сумели увидеть в гиперболичности, гротесковости, символичности и схематичности образной системы его драматургии не художественные изъяны, отсутствие меры и вкуса, а зарождение русского экспрессионизма. Однако вскоре изучение драматургического наследия эмигранта было прервано и возобновилось лишь в конце 1950-х годов.

Как уже говорилось, усилия советских ученых сначала были направлены на реабилитацию Андреева, для чего требовалось выявление и подчеркивание демократической, гуманистической и реалистической основы не только его прозы, но и драматургии [6, 8]. Концепция В.А. Келдыша «двойственной эстетической природы» прозы и драматургии Андреева (их «промежуточного» положения между реализмом и модернизмом) [30], оказалась чрезвычайно плодотворной для своего времени и получила развитие в ряде статей, посвященных проблемам места и роли в творчестве Андреева реализма, романтизма, экспрессионизма, символизма, экзистенциализма, панпсихизма [7, 41, 67, 68]. Однако ученые так и не пришли к единому мнению о соотношении названных начал.

До сих пор наиболее распространенным остается представление о реалистическом или «переходном» характере ранней драматургии Андреева («К звездам», 1905; «Савва», 1906). Преобладание модернистских принципов изображения в его пьесах второй половины 1900-х годов («Жизнь Человека», 1906; «Царь Голод», 1907; «Черные маски», 1908; «Анатэма», 1909; «Океан», 1910), хотя и не вызывают сегодня сомнений, но их природа и роль трактуется по-разному. «Мостиком» между драматургией 1900-х и 1910-х годов считают драмы, тяготеющие к более традиционной, реалистической, эстетике («Дни нашей жизни», 1908; «Анфиса», 1909; «Gaudeamus», 1910; «Король, закон и свобода», 1914; «Младость», 1916).

В поздней драматургии 1910-х годов выделяют *драмы «панпсихе»* («Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын» (обе – 1912), «Мысль», «Не убий» («Каинова печать») (обе – 1913), «Самсон в оковах», «Тот, кто получает пощечины», «Реквием» (все – 1915), «Собачий вальс» (1916) и др.) и *комедии* («Любовь к ближнему» (1908), «Честь» («Старый граф»), «Прекрасные сабинянки» (обе – 1912), «Кающийся», «Упрямый попугай» (обе – 1913), «Конь в сенате» (1915), «Монумент» (1916)). Первые, по мнению иссле-

дователей, свидетельствуют об ослаблении неомифологического поиска за счет усиления психологического анализа («панпсихизма»), восходящего к реалистической драматургии Чехова. Во вторых преобладают ирония или сатира, корректирующие решение Андреевым «проклятых вопросов» в его драмах с трагическим пафосом [7, 62, 67].

Таковы общие контуры истории изучения драматургического наследия Андреева. Для того чтобы вписать его в художественный мир писателя и наметить наиболее продуктивные ракурсы его дальнейшего исследования, прежде всего, следует учитывать результаты анализа прозы Андреева. Как было показано, с самого начала своего творческого пути, не уходя от острых злободневных проблем, писатель стремился отыскать и обнажить их глубинные, онтологические и экзистенциальные основы. Поэтому уже в его ранних рассказах и новеллах важную роль играли такие модернистские принципы изображения мира и человека, как мифопоэтика, центральная роль образов-символов, гротеск, интертекстуальность, лейтмотивность (см.: «Ангелочек», «Большой шлем», «У окна», «Смех», «Ложь», «Молчание», «Стена» и др.). То, что писатель входил в литературу с такими эстетическими представлениями и предпочтениями, подтверждают и его фельетоны конца 1890-х – начала 1900-х годов («Сфинкс современности», «Шалости прогресса», «Актер», «Дикая утка», «Три сестры», «Китайский роман», «О писателе», «Писатели», «О читателе» и др.). Как показало время, дальнейшее развитие прозы Андреева происходило в рамках обозначившихся в самом начале философско-художественных координат.

Если кроме сказанного учитывать и то, что первые драмы Андреева появились, когда он был уже вполне сложившимся писателем, автором таких откровенно модернистских новелл и повестей, как «Бездна», «Город», «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Призраки», «Красный смех», «Бен-Товит» и т.п., то интерпретация пьес «К звездам» и «Савва» как реалистических или как «переходных» от реализма к модернизму, сегодня представляется не продуктивной. Не случайно А.В. Татарин, автор статьи об Андрееве в новейшем обобщающем труде ИМЛИ «Русская литература рубежа веков» [62], в основе которой осталась концепция «пограничного» положения прозы и драматургии писателя, как уже отмечалось, неоднократно вынужден оговаривать используемую терминологию.

Таким образом, первые две пьесы Андреева вполне соотносимы с его ранними новеллами, в которых важную роль играл *неомифологический подтекст*. В основе драмы «К звездам», на первый взгляд, лежит коллизия, порожденная революцией, а «Саввы» – анархическими замыслами главного героя. Однако давно замечено, что на сцене разыгрываются не перипетии битв на баррикадах и террористического акта, а ведутся «разговоры» о них. Создавая свою драматургию, Андреев «в равной мере опирался и на художественный опыт «новой драмы» Чехова и Горького, и на достижения русской прозы, в первую очередь романа Ф.М. Достоевского с растворенными в нем принципами трагедии и философского диспута... Фаустовская проблематика потребовала и соответствующей поэтики» [67: 6–7]. Вполне в духе полифонического романа и «новой драмы» зрители вовлекаются в идеологический, а еще точнее, философский спор о путях преобразования мира и смысле жизни человека.

Такой уровень осмысления коллизии задается «космическим» и «библейским» хронотопом, имеющим *символическое* и *неомифологическое* значение. В первой драме действие разворачивается *высоко в горах, под небесами*, в обсерватории профессора Терновского (*храме Урании*); во второй – *в монастыре, в трактире* и на *большой дороге*. Как уже было отмечено учеными, все эти локусы имели в литературе богатый, обобщающий шлейф значений. Если учитывать и другие многочисленные интертекстуальные детали художественного мира драм (гравюры с изображением великих астрономов и волхвов, приведенных звездой к Христу, в обсерватории; известную чудотворную икону Спасителя; упоминающиеся в спорах имена Юдифи, Каина, Иуды, Будды, Атланта, Прометея, Василиска, Галилея, Джордано Бруно; имена и произведения Рафаэля, Тициана, Байрона, Шиллера, Пушкина и др.), то механизм создания в них символично-неомифологического подтекста становится очевиден. Он такой же, как и в прозе Андреева конца 1890 – начала 1900-х годов. Последовавшие же за первыми двумя драмами «условные» трагедии 1906–1910-х годов соприродны таким его «новым мифам», как «Стена», «Бен-Товит», «Елеазар» и «Иуда Искариот» [60, 61, 62].

Все эти прозаические и драматургические произведения, оставаясь в рамках модернистского неомифологизма, отличались жанровой спецификой. В первом случае неомифологизм был выражен имплицитно (в подтексте), а во втором – эксплицитно. Поэтому не

удивительно, что между созданием «Саввы» и «Жизнью Человека» не было большого промежутка. Это позволяет рассматривать все пьесы, созданные до 1911 года, то есть до выработки Андреевым теории театра «панпсихе» (см. «Письма о театре», 1911–1913), как единый (первый) период развития его драматургической системы и соответственно интерпретировать созданные в это время произведения. Речь может идти о типологическом сходстве художественных принципов Андреева-драматурга с поэтикой символистов и выработкой им принципов экспрессионизма. Причем есть все основания полагать, что Андреев создал более совершенные художественные образцы символистских трагедий, чем сами символисты [10]. Дальнейшее исследование его драматических произведений 1900-х годов под таким углом зрения сегодня представляется наиболее продуктивным.

### Глава III

#### Константы: сквозь призму жанра

Проза и драматургия Андреева 1910-х годов свидетельствует как о сохранении прежних фундаментальных основ и доминант его художественного мира, так и о новых способах и формах их презентации. Продолжая ставить «проклятые вопросы» Жизни Человека и Человечества, писатель вместе со своими героями стремился найти новые ракурсы их рассмотрения. Это привело к углублению и модификации мифопоэтического и смехового начал в его произведениях, породив оригинальные разновидности романа («Сашка Жегулев», 1911; «Дневник Сатаны», 1919), повести («Он (Рассказ неизвестного)», 1913) и новеллистики. Причем последняя не только вновь становится преобладающей (как в ранний период творчества Андреева), но и отличается многообразием.

В поздней прозе Андреева появляются новеллы с неомифологическим и психологическим подтекстом («Полет», 1914; «Герман и Марта», 1914); новеллы, стилизованные под Апокалипсис («Три ночи (Сон)», 1914; «Воскресение всех мертвых (Мечта)», 1914; «Черт на свадьбе», 1915) и под Свифта («Смерть Гулливера», 1911), иронические новеллы-мифы («Ослы», 1915; «Чемоданов», 1916), «сказочки» («Сказочки не совсем для детей», 1913) и «анекдоты» («Мои анекдоты», 1914). Сходные процессы происходили и в драматургии Андреева.

#### *Роман-миф «Сашка Жегулев»*

##### *в контексте цикла о бунте и революции*

Проблема революции и бунта справедливо считается одной из важнейших и сквозных в творчестве Андреева. Она лежит в основе его новелл «В темную даль» (1900) и «Тьма» (1907), лирических миниатюр «Марсельеза» (1905) и «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907), повестей «потока сознания» «Губернатор» (1906) и «Рассказ о семи повешенных» (1908), драм «К звездам» (1905), «Савва» (1906) и «Царь-Голод» (1908), «новых мифов» «Стена» (1901) и «Так было» (1905), романа-мифа «Сашка Жегулев» (1911) и иронической сказочки «Земля» (1913). Все эти прозаические и драматические произведения образуют макроцикл, рассматривающий проблему революции под разными углами зрения.

Ракурсы ее художественного исследования обуславливают своеобразие способов изображения: «алгебраически»-обобщающих

(как в символично-экспрессионистических драмах и новелле-мифе), воссоздающих нюансы мыслей и переживаний героев-революционеров и их противников (как в лирических новеллах, лиро-эпических новеллах и повестях «потока сознания»), интегрирующих то и другое (как в романе-мифе), «смеховых» (как в сказочках). Поскольку большинство названных произведений и жанровых разновидностей уже были рассмотрены выше или другими исследователями [9, 10, 16, 27, 35, 36, 37, 38, 42, 53, 59, 60, 85 и др.], сосредоточим внимание на их взаимодействии между собой и их функциях в макроцикле.

Как уже отмечалось, впервые герой-революционер появился в лиро-эпической новелле Андреева «В темную даль». Там этот тип личности лишь пунктирно очерчивался и изображался «со стороны» – с точки зрения его родных («обывателей»), которые его не понимали, а потому боялись как самого Дьявола. В новелле-мифе «Стена» коллизия «прокаженные перед стеной» среди множества интерпретаций предполагала и истолкование ее как борьбу современных бунтарей с несправедливыми социальными обстоятельствами. Изображение революции вышло за пределы камерного микромира предыдущей новеллы на просторы земного шара, приобретя глобальный масштаб, но совершенно утрачивая социально-историческую и психологическую конкретность. Однозначного ответа на вопрос о результатах этой борьбы новелла-миф не давала и потому завершалась открытым финалом.

В новелле-мифе о Великой французской революции «Так было» коллизия, не теряя глобального масштаба, частично получила историческую конкретизацию, которая стала аргументом в пользу вывода о возможности сокрушения «стены» самодержавия (единовластия). Однако, в отличие от предыдущих произведений, истоки тирании обнаружились теперь не во внешних обстоятельствах, а в самом человеке – в его внутреннем рабстве. Поэтому крах Двадцатого («стены») не искореняет рабство, а, следовательно, и тирании, то есть бессмертия «стены».

В следующих произведениях Андреев попытался ответить на вопрос: возможна ли победа над внутренним рабством? В лирических новеллах «Марсельеза» и «Из рассказа, который никогда не будет окончен» художественно исследуется момент «прозрения» и «возрождения» обыкновенного человека. В первой из них волею случая оказавшийся среди революционеров слабый и нелепый «маленький человек», образ которого гротесково сопрягает черты

зайца, свиньи и рабочей скотины, сумел найти в себе душевные силы для бунта. После смерти в памяти товарищей он остается Человеком и Героем. Во второй лирической новелле запечатлено превращение обывателей – мужа и жены, спавших до революции «сном серой жизни» [7: II: 312], в Людей. Обретение ими внутренней свободы изменило и их восприятие окружающей действительности: пали «стены» каменного города-тюрьмы (ср.: «Город»), и открылся прекрасный, свободный и безграничный мир. Об отношении Андреева к подобным метаморфозам свидетельствует его признание, сделанное в 1904 году в письме к Вересаеву: «А прекрасен человек – когда он смел и безумен и смертью попирает смерть» [70: 159].

В повести «потока сознания» «Губернатор» художественно исследуется возможность и процесс превращения в Человека представителя сильного мира сего – губернатора («тирана»). Это преобразование происходит под влиянием пережитого им потрясения – расстрела по его приказу мирной демонстрации рабочих: «с губернатором произошла странная и решительная перемена, давшая новый образ на месте знакомого и привычного человека. Все тот же он был, но стал правдив лицом и игрою его, и от этого казалось, что лицо у него новое... И так же страшно правдив стал в чувствах своих и их выражении...» [7: II: 141].

Возмездие социальных низов (толпы «прокаженных») осмысливается героем и повествователем как санкционированное Седым законом (читай – Роком): «Как будто сам древний, седой закон, смерть карающий смертью, давно уснувший, чуть ли не мертвый в глазах невидящих – открыл свои холодные очи, увидел убитых мужчин, женщин и детей и властно простер свою беспощадную руку над головой убивающего. И, неосмысленно лживые в своем сопротивлении, люди подчинились велению и отошли от человека, и стал он доступен всем смертям, какие есть на свете» [7: II: 123]. При этом губернатор расплачивается не только за свое преступление, но и за грехи всех своих предков-«градона начальников».

В драме «К звездам» революция, наряду с научным познанием, осмысливается героями и автором как один из способов кардинального преобразования мироздания. Здесь же была предпринята попытка представить различные типы революционеров и ученых. Как те, так и другие, могут быть узкими догматиками. Поэтому позиция Анны и ее мужа настораживает автора и читателя (зрителя). В «Савве» Андреев сосредоточивает внимание на художественном

исследовании именно такого типа революционера – анархиста и террориста, воспринимаемого окружающими как Антихрист (ср.: «В темную даль»).

Писатель показывает небезопасность подобного претендента на роль человекобога («сверхчеловека») как для «ближних» (его родных), так и для «дальних» (человечества), ради которых он собирается очистить земной шар огнем и на «голой» земле из «голых» людей создать новое общество. Спровоцированный же Царем Голодом разгул социальных низов, крушащих библиотеки, музеи, дворцы, то есть «очищающих» землю от современной антигуманной цивилизации, а заодно и от культуры, представлен в драме «Царь Голод». В новелле «Тьма» Андреев проверил возможность «прозрения» для таких революционеров-экстремистов, как Николай («В темную даль») и Савва («Савва»). Поэтому вопреки широко распространенной интерпретации «Тьмы», писатель повествует в ней не о предательстве дела революции, а об отказе террориста от роли «сверхчеловека», презирающего толпу.

В повести «потока сознания» «Рассказ о семи повешенных» Андреев как бы еще раз собирает всех своих героев (революционеров разных типов и представителей власти) под одной крышей для того, чтобы подвести предварительные итоги размышлений о роли революции в судьбах человека и человечества. Это запечатлелось в жанровой структуре повести, которая как бы соединила несколько новелл «потока сознания», воссоздающих внутренний кризис героев: сначала министра, узнавшего о готовившемся на него покушении (ср.: «Губернатор»), а затем каждого из участников неудавшегося террористического акта и двух приговоренных к смертной казни бандитов.

Перед лицом смерти всем им в той или иной степени открылась их собственная глубинная суть. У министра и крестьянина Янсона, убившего своего хозяина из-за денег, она неприглядна, так как в этих людях совершенно отсутствует духовное начало. Не находится внутренней нравственной опоры перед грядущей казнью у лихого вора Мишки Цыганка. Не смог преодолеть внутренней несвободы и «стены» между собой и родителями Вася Каширин. Предсмертное же свидание Сергея Головина с родителями, напротив, выявило их лучшие человеческие свойства. Однако, в то же время, оно обнажало не только противоестественность приговора (смертной казни), но и избранного героем насильственного пути улучшения жизни. Не осчастливив «дальних», он, по сути, «убил» самых

близких ему людей. Любой вид насилия (государственного, революционного, уголовного) отвергается автором, так как оно нарушает важнейший закон жизни: «не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет» [7: III: 51].

Наиболее полное и глубокое «прозрение» истинной сути жизни перед лицом смерти произошло у Муси и Вернера. Презрение к маленьким, глупым и пошлым людишкам уступило место любви к людям и восхищению жизнью: «С тем удивительным просветлением духа, которые в редкие минуты осеняет человека и поднимает его на высочайшие вершины созерцания, Вернер вдруг увидел и жизнь и смерть и поразился великолепием невиданного зрелища... никогда еще не был он свободен и властен, как здесь, в тюрьме, на расстоянии нескольких часов от казни и смерти. И новыми предстали люди, по новому милыми и прелестными показались они его просветленному взору» [7: III: 96–97].

Таким образом, во всех рассмотренных новеллах и повестях «потока сознания» в центре внимания Андреева оказались не «батальные» сцены, а внутренний мир участвующих в них людей. Революция выступает здесь в роли экстремальной ситуации, способствующей выявлению глубинной, экзистенциальной, сути человека, срывании с него всяческих масок. В очередной раз писатель обнаружил в человеке гротескное сосуществование христового и антихристового начал, света и тьмы (ср.: «Сфинкс современности»). Революция пробуждает в нем и то, и другое. В первом случае человек предстает прекрасным; пробуждение же в нем дьявольского начала чрезвычайно опасно. Оно приводит к нарушению извечных законов жизни, разрушению разума не только конкретных людей, но и человечества.

Кроме того, в этих произведениях Андреев обнажил такие вечные законы бытия человечества, как неизбежность закона возмездия (ср.: «Возмездие» (1910–1921) А. Блока), с одной стороны, и перерастания этого святого закона в разгул самых низменных человеческих страстей, с другой. И все же закон «вечного возвращения» трактуется Андреевым несколько иначе, чем у Ницше, – как очередной виток спирали в развитии человечества, а не движение по кругу. Живущая в человеке способность к «прозрению» закона любви, рано или поздно приведет человечество к разрыву «железного круга предопределенности». Поэтому во время всеобщей предреволюционной эйфории своими новеллами-мифами «Стена»

и «Так было» Андреев предрекал неизбежность трагического финала первой русской революции, а в пору самой мрачной реакции повестью «Рассказ о семи повешенных» и лирической миниатюрой «Из рассказа, который никогда не будет окончен» воспел веру во внутреннее воскресение человека и разрушение всех «стен».

Начало третьего периода творчества Андреева ознаменовалось созданием романа-мифа «Сашка Жегулев» (1911), в котором он подводил итоги своего художественного исследования проблемы революции в названном цикле. По мнению большинства критиков, Андреев стремился реабилитироваться в глазах Горького и писателей его круга. Поэтому роман задумывался как антитеза новелле «Тьма», в которой революционер-террорист жертвовал своей «чистотой» во имя слияния с «темным» народом. Но реабилитация не удалась, а роман не только его современниками, но и последующими поколениями ученых был признан неудачей писателя. Между тем, по свидетельству В. Беклемишевой, сам Андреев придавал важное значение не только и не столько идейному содержанию «Сашки Жегулева», сколько его художественной форме: «Ему казалось, что он нашел в себе что-то новое, для него самого неожиданное. Мерещились какие-то новые литературные пути и возможности. И вдруг холод, непризнание...» [70: 231].

Первые серьезные и непредвзятые попытки разобраться в идейно-художественном своеобразии и значении «Сашки Жегулева» в творчестве Андреева относятся к двум последним десятилетиям. Взгляды и оценки ученых разошлись. В.А. Мескин, исследовав художественное воплощение в романе мотива жертвенности, пришел к выводу о ложности его трактовки Андреевым и о низком уровне художественности этого произведения [53]. С этим не согласились А. Ачатова [10], Л.А. Иезуитова [35, 36], Е.В. Каманина [42], Е.А. Михеичева [59], которые полагают, что подобные оценки «Сашки Жегулева» вызваны непониманием специфики его художественной формы и воплощенной в ней авторской концепции революции.

Ключ к роману они видят в многоплановости и многозначности его художественной структуры. Проблемы революции и России, возмездия и жертвы, отцов и детей и др., по их мнению, ставятся и решаются Андреевым не только на социально-политическом и социально-психологическом, но и на иных, более высоких уровнях обобщения. Очень интересны предложенные ими трактовки образа Погодина-Жегулева: его соотнесение с образами греко-

византийских великомучеников и Христа, искупающего своей жертвой страдания народа, а также его амбивалентности.

Соглашаясь с идеей многоплановости образа главного героя и романа в целом, попытаемся углубить его интерпретацию на основе анализа жанрообразующей роли в романе мифопоэтического начала. Как уже отмечалось, в неомифологических текстах русских символистов миф получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего глубинный смысл происходящего. Если учитывать кодирующую функцию зачина художественного произведения вообще и у Андреева особенно (что было подтверждено анализом его новелл и повестей), то можно утверждать, что доминирование мифопоэтики в «Сашке Жегулеве» «закодировано» уже в названии его первой главки («Золотая чаша») и в раскрывающем его (название) смысле этой главки. По содержанию она представляет собой пролог (ср.: пролог в драме Андреева «Жизнь Человека»), повествующий о судьбе главного героя романа, на долю которого по воле Бога (Рока) выпала роль искупительной жертвы: «избрала его жизнь на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вещей зовов, которых не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу... был испит он до дна души своей устами жаждущими и умер рано, одинокой и страшной смертью умер он» [7: IV: 73]. По форме же первая, «кодирующая», главка – лирическая миниатюра (стихотворение в прозе), стилизованная под «высокий» слог житийно-мифологического повествования об избраннике божьем.

Следующая главка («Детство Саши») подчинена развитию того же мотива избранничества главного героя, который действительно ассоциируется не только с греко-византийскими мучениками, но и с самим Христом. В третьей главке («Наставник мудрый») окончательно закрепляется доминирование мифопоэтического начала в хронотопе романа. Центральная роль здесь отведена образам сада и дома Погодиных. В саду «раскидывались мощные шатры такой зеленой глубины и непроницаемости, что невольно вспоминалась только что выученная история о патриархе Аврааме: как встречает под дубом Господа» [7: IV: 78]. «И если старый сад учил их Божьей мудрости», то в доме, «в красоте окружающего прозревали они, начинающие жить, великую разгадку человеческой трудной жизни, далекую цель мучительных скитаний по пустыне» [7: IV: 80]. Все дальнейшее повествование в романе также подчинено мифопоэтическому началу.

Посмотрим под этим углом зрения на систему персонажей и структуру их характеров. В образе матери Саши Погодина – Елены Петровны – общечеловеческое («вечная Мать») преобладает и над национальным (гречанка), и над социальным (генеральша), и над индивидуально-психологическим (красивая, умная, независимая женщина). Поэтому «она похожа на икону» [7: IV: 86], а в ее портрете, как показала Л.А. Иезуитова, доминирует иконописное начало – Лик. Кроме того, ее имя интертекстуально связано с древнегреческими мифами о Елене.

Два других женских образа (сестры Линочки и невесты Жени Эгмонт), при всей индивидуализации их характеров, в финале романа, выявляя свою истинную суть, предстают как две ипостаси «вечной Матери» [7: IV: 208] – как Сестра и Невеста [7: IV: 239]. По сути, все эти три персонажа являются воплощением соловьевско-символистской «Вечной женственности». Однако, как обычно у Андреева, в их образах «вечноженственное», высокодухотворенное начало гротесково совмещается с противоположным – эгоистическим, жестоким, отцовским. Между этими полюсами их личности устанавливаются напряженные отношения.

После превращения Саши в разбойника Жегулева в Линочке отцовское начало подсознательно вытесняется материнским. При этом меняется не только ее характер, но и внешность. После смерти Саши уходит из отцовского, чуждого ей дома Женя Эгмонт. Наиболее напряженным является конфликт между вечноженственным, духовным, материнским и эгоистически-волевым, отцовским началами в судьбе и личности Елены Петровны. Для нее отец Саши – генерал Погодин – любимый и одновременно ненавистный муж, непрощенный ею за детоубийство нерожденного первенца. Она вступает с ним в противоборство, которое продолжается и после его смерти. Это борьба за победу в его детях и их судьбе светлого, духовного начала. При этом поединок с отцом ее детей осмысливается в романе (и героиней, и автором) как поединок с Отцом небесным: «Так по-своему боролась с Богом Елена Петровна» [7: IV: 80].

Так Отцу противостоит Мать, Вечная жественность (в трех лицах), которая борется за Сына и Человека. Что же представляет собой Сын человеческий? Этот «вечный» андреевский вопрос звучит и в романе-мифе. Как показала Л.А. Иезуитова, в облике Саши преобладает иконописное начало. Его образ еще в большей степени, чем остальные персонажи, гротесково многолик. У него два

имени: Александр Николаевич Погодин и Сашка Жегулев. Характеризуя семантику прозвища, исследователи обнаружили его созвучие с фамилией Пугачев и ассоциации с местом обитания Стеньки Разина – Жигулями. С этим можно согласиться. Но есть и еще один, чрезвычайно важный аспект семантики второго имени героя.

Как уже говорилось, в фельетоне «Волга и Кама» (1902) Андреев рассказал о необычном состоянии, в которое он погрузился во время путешествия по Жигулевским горам. Под влиянием первозданной природы и «извечной тишины» в нем ожила генетическая память: он вспомнил свои «прежние жизни» и, ощутив бессмертие своей души, почувствовал себя сыном вечности: «Будто просыпалась во мне тысячи жизней, что предшествовали моему рождению, и каждая говорила своим языком; и тут с особой силой ясно стало, что если я живу и недолго, то моя душа – особа весьма преклонных лет... Один лишь верхний ее слой – ваш, а остальные, многочисленные, даны предшествующими вам жизнями» [2: VI: 260].

Нечто подобное переживает и Саша Погодин перед тем, как превратиться в Сашку Жегулева, призванного искупить грехи всех прежних поколений. Такое вторжение в глубь времен и в глубь души вслед за Т. Манном современные ученые считают основой жанровой структуры романа-мифа. Волею Отца небесного на долю главного героя выпала судьба искупительной жертвы. Поэтому, по верному наблюдению исследователей, сюжетная линия Саши как бы повторяет крестный путь и гибель Христа [10]. Однако этим семантика образа главного героя и его сюжета не исчерпывается.

Как это часто бывало в предыдущих новеллах и повестях Андреева, в образе Саши христово начало гротесково сопрягается с антихристовым. Ведь Сашка Жегулев – убийца, душегубец, на его совести кровь ни в чем не повинных людей. Не случайно его «двойником» стал Васька-Соловей, находящийся за границами добра и зла. Кроме того, в образе Погодина-Жегулева явно «просвечивает» демоническое начало. Такая семантика обнаруживается в связи с *лейтмотивным повтором* имени, стихотворений и фактов биографии борца за свободу Греции – демонического лорда Байрона. Образ и сюжетная линия главного героя, ассоциируясь с этим лейтмотивом, «проявляет», актуализирует байроническо-демоническое начало. Кроме того, оно проявляется и в *мотиве абсолютного, экзистенциального, демонического одиночества* Сашки Жегулева среди своих «лесных братьев». Этот мотив полу-

чает и «живописное» воплощение: одиноко сидящий на «Сашкином крутогоре» герой вызывает ассоциации с уже упоминавшимся в связи с Иудой полотном Врубеля «Демон сидящий» [69].

Наконец, образ Погодина-Жегулева, как и остальные главные действующие лица романа, гротесково сопрягает материнское, альтруистически-духовное и отцовское, эгоистически-волевое, противоборствующие начала. Характерно, что «смерть» Саши Погодина и его «воскресение» в облике Сашки Жегулева сопровождается усилением власти над его личностью отцовского начала, что проявилось даже во внешности. Эта метаморфоза свидетельствовала о победе в нем антихристового начала над христовым. Подвиг самопожертвования парадоксально обернулся кровавой дьявольской вакханалией. Отец небесный отдал сына на распятие, за которым не последовало «воскресения» ни его самого, ни тех, для кого была принесена эта жертва. Как и жертва Христа, самопожертвование Саши оказалось сопряженным с провокаторством и предательством.

В этой связи следует рассматривать образ революционера Колесникова, который, подобно Иуде, любя Сашу, все-таки провоцирует его *сыграть роль* Сашки Жегулева. Как и Иуда, он одной рукой готовит уход юноши в лес, а другой пытается расстроить этот план. Как и Иуда, он двулик. И так же, как его евангельский предтеча, Колесников доводит свой жестокий эксперимент до конца, проверяя парадоксальную теорию необходимости гибели невинных для пробуждения совести народа. Колесников-Иуда за этот эксперимент заплатил жизнью Саши-Христа и своей собственной. Однако в итоге совершенно очевидным стало только то, что эта жертва не была понята даже ближайшими соратниками – «лесными братьями», у которых очень быстро проснулось недоверие к атаману, якобы имеющему корыстные намерения и скрывающему от них награбленное богатство.

Подозрение породило «дух предательства» [7: IV: 196] и самозванство: Васька Соловьев, назвавшись именем Саши, организовал собственную шайку. Так Христос был окончательно подменен Антихристом, подобно тому, как в драме «Савва» лик Христа на иконе якобы был подменен изображением Дьявола. Проблема амбивалентности добра и зла, всегда волновавшая Андреева, встала здесь как проблема «злодейства» ради корысти и ради высокой идеи. Вслед за Достоевским писатель отверг возможность достижения последней с помощью «неправых» средств.

Так, поставив в «Сашке Жегулеве» злободневную, социально-политическую проблему революции и бунта, Андреев, опираясь на *автоинтертекст* своих повестей «потока сознания» и евангельских «новых мифов», благодаря усилению в жанровой структуре романа мифопоэтического начала, попытался вскрыть ее «вечный», общечеловеческий смысл, обнаружить ее укорененность в экзистенциальных и онтологических закономерностях человеческого бытия Л.А. Иезуитова, обстоятельно изучив контекст общественно-политической и философской литературы, под влиянием которой создавался «Сашка Жегулев», а также статьи и высказывания Андреева о революции, пришла к выводу о принятии им революции как «прорыва» в будущее, в процессе которого рушится «стена» между людьми, пробуждаются к жизни лучшие силы в человеке [36].

Андреев, действительно, мечтал о такой революции, которая откроет новую страницу в истории человечества, «воскресит» в человеке лучшие, «божественные» силы. Но роман-миф все же привел автора к более трагическим выводам. Оказалось, что существующие формы народного «возмездия» будили в человеке не только христово, но и антихристово начало, не только не уменьшали зло и страдания, но и многократно умножали их. Автор вместе с героями так и не сумел выбраться из заколдованного круга этой закономерности. В «Сашке Жегулеве» он еще раз вынужден был признать: «Так было – так будет», и как показала история XX века, оказался ближе к истине, чем многие его современники. Созидание «храма будущего» «на крови сына» [7: IV: 141], как предвидел еще Достоевский, оказалось чревато трагедией и «дальних», и «ближних». Эпилог, воссоздающий образ жизни скорбящих женщин (Матери, Сестры, Невесты), свидетельствует о несостоятельности еще одного претендента на роль «сверхчеловека», который, так и не осчастливив «дальних», погубил жизнь «ближних».

И все же, несмотря на все сказанное, на наш взгляд, первый опыт Андреева в жанре романа-мифа был не вполне удачным. В «Сашке Жегулеве» писатель сделал шаг вперед в осмыслении жгучих проблем современности с точки зрения вечности, воплотив евангельскую фабулу в современном жизненном материале. Однако художественной формы, вполне адекватной такому содержанию, Андреев все-таки не создал. Трагедия Саши-Христа-Антихриста в первой части романа слишком погружена в стихию быта и мелодраматичности с их сентиментальным пафосом. Во второй же части романа



образ Сашки Жегулева зачастую воссоздается в ложновеличавом стиле. И то, и другое, как и в драмах Андреева такого типа («Анфиса», 1909; «Не убий», 1913 и т. п.), выглядит чужеродной формой по отношению к заключенной в ней трагедии. Истинного синтеза трагедии и мелодрамы не получилось, да, видимо, и не могло получиться.

Сентиментальный пафос исходил от героев, общающихся между собой в стиле персонажей Чернышевского, а высокопарный – от повествователя, выдерживавшего «высокий» слог, «закодированный» в зачине. И хотя в романе в определенной мере был учтен опыт повестей «потока сознания», проявляющийся здесь во фрагментах, воссоздающих видение мира в аспекте того или иного героя, все же психологический анализ подменялся риторикой. Нужный тон, форма повествования и жизненный материал, адекватные трагедии современного Христа и Антихриста, будут найдены Андреевым в романе-мифе «Дневник Сатаны» (1919), завершившем его творческий путь.

Там действие будет происходить не в лесах «третьего Рима», а в самом Вечном городе; главным героем станет вочеловечившийся Сатана, обладающий недюжинной способностью к самоанализу и изрядной иронией. Порученное ему повествование воплотит синтез трагедии и иронии, с помощью которого будет воссоздана современная человеческая трагикомедия. Но этому предшествовали повести и новеллистика последнего периода творчества Андреева, в которых царят неомифология и стихия «смехового начала».

#### *«Смерть Гулливера»: парадоксы интерпретации*

«Смерть Гулливера» (1911) и в прижизненных, и в современных собраниях сочинений Андреева помещалась то среди его повестей и рассказов [1, 4], то среди фельетонов [3, 5]. В новейшем собрании сочинений Андреева «Смерть Гулливера» попала в разряд фельетонов и прокомментирована под соответствующим углом зрения [7: VI: 668]. История создания этого произведения действительно допускает подобное восприятие и истолкование. «Смерть Гулливера» была откликом Андреева на смерть Л. Толстого и посвященные ей траурные торжества. В ноябре 1910 года писатель получил приглашение выступить на траурном вечере памяти Л. Толстого. Сначала это приглашение было принято, поскольку Андреев считал его учителем: «Учителем своим признаю Толсто-

го. Толстой прошел надо мною и остался во мне. *Выше* Толстого я никого не знаю...» [7: VI: 669].

В апреле 1910 года состоялась первая и единственная встреча Андреева с Толстым, о чем он рассказал в автобиографическом очерке «За полгода до смерти» (1912). Эта встреча открыла ему необычайное обаяние личности Льва Николаевича и силу его воздействия на окружающих самим фактом своего присутствия. В Ясную Поляну Андреев, по его признанию, ехал «в полном расстройстве», «не доверял ни ему, ни себе, и вообще ничему не верил» [7: VI: 504]. Побыв рядом с Толстым, «возвращаясь в Тулу ..., я думал, что жизнь есть счастье» [7: VI: 507].

Констатируя факт необычайной силы воздействия Льва Николаевича на окружающих, Андреев не брался объяснять этот загадочный для него феномен. Степень загадочности личности Толстого еще больше увеличивалась при созерцании его головы. Андреев, обладавший талантом живописца, особенно остро воспринимал ее необычность: «... я, каюсь, плохо слушал, был занят тем, что врубал в свою память его лицо. И многое заметил, чего не знал раньше по портретам, и особенно удивлялся его чудесному лбу: под светом лампы он выделялся с скульптурной четкостью. И наиболее поразило меня то, что брови были *как бы во впадине*, а над бровями начиналась мощная *выпуклость лба*, его *светлый и просторный купол*. И ничего другого в этот час я не видел ..., кроме этой *огромной и загадочной, великой человеческой головы*» [7: VI: 507].

Этот портрет, написанный уже после «Смерти Гулливера», объясняет выбор фигуры свифтовского героя (Человека-Горы) для индизнаказательного изображения неординарности и величия Толстого. Но читателям «Смерти Гулливера», только что ставшими свидетелями смерти последнего классика XIX века и последовавших за этим похоронных торжеств, аналогия и без того была совершенно ясна. Траурные собрания носили такой характер, что Андреев вынужден был отказаться от участия в них. Он писал: «Давая согласие на выступление в качестве одного из ораторов, я не предвидел той совершенно недопустимой обстановки, при которой означенное собрание состоится. При тех условиях, что на улицах происходит избиение молодежи, желающей выразить свое уважение и благодарность к почившему учителю; что на предполагаемом собрании речи вводятся в крайне узкие рамки: ораторы обязуются не говорить ни о синоде, ни об отношении Льва Николаевича к правительству, ни о его протесте против смертной казни, ни обо всем том, следовательно,

что составляет общественную сторону деятельности усопшего... – от участия в вечере 13 ноября я отказываюсь.

Глубоко убежден, что в этом случае я только следую заветам великого Толстого, который требовал от людей во всех обстоятельствах их жизни прямоты и правды» [73: 328].

В охарактеризованном общественном, биографическом и литературном контексте «Смерть Гулливера» прочитывается как блестящий *фельетон–памфлет*, беспощадно разоблачающий лжепочитателей Толстого и выражающий уважение к соотечественникам, искренне и недемонстративно скорбящим об умершем. Такой эффект достигается благодаря взгляду на современные события через призму известного романа Свифта, который включал в себя *сатирическое* и *памфлетное* начала. Андрееву достаточно было сделать такой – очень точный и продуктивный – выбор артефакта, чтобы сопоставляемая с ним современность выявила присущую ей пошлость, глупость, бесчеловечность, абсурдность и т. п. Этому, прежде всего, способствовал *принцип контраста*, лежащий в основе свифтовской системы персонажей (Гулливер – лилипуты), и *фантастический гротеск*, буквально материализующий значительность первого и ничтожество вторых.

Повествование в «Смерти Гулливера» ведется от лица свидетеля описываемых событий – «фельетониста», якобы восхищенного происходящим: «Нельзя достаточно похвалить великолепие и пышность торжественного празднества» [7: VI: 497]. Однако с первых же строк становится ясно, что это лишь «маска» *горько иронизирующего*, возмущенного совершающимся кощунством человека.

Объектом осмеяния в андреевском фельетоне–памфлете оказываются власть имущие «церемониймейстеры», сочинившие и воплотившие в жизнь сценарий «торжественного праздника» накануне похорон Гулливера. В буквальном смысле попирая ногами покойного, они устроили на его груди трибуну для ораторов, украсив ее «флагами и зеленью, а также наскоро сделанным бюстом покойного» [7: VI: 497]. *Гротесково* объединяя *гиперболизацию* и *детализацию*, «фельетонист» сообщает, что, по вычислениям математиков, «ораторов, желавших в своих речах похвалить заслуги покойного», оказалось 15 381 человек. *Иронизируя* над «справедливостью» и «мудростью» организаторов торжеств, «фельетонист» прибегает к приему *доведения до абсурда*: организаторы решают «выбрать ораторов по росту и по силе голоса» [7: VI: 497]. Не удивительно, что речи таких ораторов нелепы и полны клеветы на

покойного. Все они, не понимая и не любя Гулливера, лишь выдают себя за лучших друзей великого человека. Ирония «фельетониста» перерастает в сарказм, когда он сообщает, что «церемониймейстер указал на те пункты, которых не должны касаться ораторы», и что чтение «запрещенных пунктов заняло около часа, как-то временем воспользовались лилипутская гвардия и гусары и трижды торжественным маршем продефилировали перед трупом» [7: VI: 501]. Тем самым внешний антураж этого шоу окончательно вытеснил всякую попытку сказать правду о Гулливере и его роли в жизни лилипутов. В конце концов «торжественное празднество» по законам балаганного действия закончилось дракой, и к ночи толпа разошлась по домам.

Таким образом, благодаря различным формам выражения смехового начала (т.е. *смеховой маске*), «фельетонист» показал, что, заместив тихую и искреннюю скорбь шумным, пошлым и полным лицемерия балаганом, целью которого было лишь удовлетворение собственного тщеславия и любопытства, организаторы «празднества» кощунственно надругались и над покойным, и над самим таинством смерти. Андреев же, скрывшись за *маской «фельетониста»*, описавшего «празднества» по случаю смерти Гулливера (т. е. за *маской Свифта*), жестоко высмеял «церемониймейстеров» и участников официальных траурных «торжеств» по случаю смерти Толстого. Отказавшись от участия в них, а затем написав свой фельетон–памфлет, писатель сумел сказать правду о происходящем. Однако произведение Андреева не ограничивается охарактеризованным «фельетоном», так как «Смерть Гулливера» новеллистически-неожиданно завершается резко контрастирующей со всем предшествующим повествованием лирической *миниатюрой*, в которой доминирует *трагический пафос*.

В таком тоне (сняв *смеховую маску* и превратившись в *лирика*) повествователь описывает *искреннюю скорбь* немногочисленных лилипутов, *тихо молящихся* около тела Гулливера, и *искренний ужас* тех «застенчивых и добрых» лилипутов, которые в ночной тишине, не услышав биения сердца Гулливера, поняли, что остались без защиты и опоры в этом абсурдном, полном «страшных снов» мире. Тело же Гулливера в ночной тьме наконец-то стало выглядеть не как подмостки балагана, а как гора – величественное и прекрасное явление Природы. Вдали от «ложных» городских «праздничных огней» в истинном свете предстала и смерть великого человека – она загадочна и вызывает священный страх. Так,

благодаря *принципу контраста*, лежащего в основе «Смерти Гулливера», а также *новеллистическому* и *лирическому* способам изображения, Андрееву удалось избежать дидактизма (свойственного памфлету) при выражении своего отношения к событиям, вызвавшим к жизни его произведение. Высокая же степень экспрессивности текста и его воздействие на читателя было достигнуто преимущественно *художественными* средствами, среди которых решающую роль сыграла *стилизация* под известный роман Свифта.

Это обстоятельство сделало возможным восприятие «Смерти Гулливера» исключительно как художественного произведения – *новеллы, стилизованной «под Свифта»*, наподобие андреевских новелл и повестей, стилизованных под Евангелие («Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искариот») и др. Рассмотрение «Смерти Гулливера» в контексте многочисленных андреевских стилизаций, пародий и автопародий, а также его неомифологии, открывает иные (чем в фельетоне) грани художественного мира этого произведения, а значит и иные интерпретации заключенного в нем смысла. Подобно мистификатору Свифту и в духе собственных стилизаций (в которых он не только вольно трактовал, но и дописывал известные фавбулы), Андреев, блестяще имитируя художественный мир свифтовского романа, на самом деле воссоздает отсутствующий в нем эпизод – смерть главного героя.

Такой объект изображения позволял акцентировать нравственно-философские аспекты, присущие «первоисточнику». Поскольку же персонажи свифтовского романа к началу XX века приобрели статус мифологических (наподобие Дон Кихота, Фауста и др.), стилизация увеличивала масштаб обобщения, заключенного в образной системе вновь создаваемого произведения. Обобщающую функцию в «Смерти Гулливера» выполнял также интертекст Салтыкова-Щедрина и Чехова. Говоря о перерастании «празднества» в скандал, Андреев вызывал ассоциации с характерной чеховской ситуацией, а затем, надевая маску *хроникера-летописца* из «Истории одного города», сообщал: «Чем кончилось торжество, неизвестно, так как в этом месте и в природе, и в тогдашних хрониках наступает тьма» [7: VI: 502]. Так, *играя* различными масками и чужими художественными мирами, Андреев создал оригинальную *новеллу-миф о Жизни и Смерти Человека*. Причем на этот раз речь шла о неординарной, выдающейся личности.

В целом же жанровая структура «Смерти Гулливера» может быть представлена как многоуровневая. Первый из них имитирует

художественный мир стилизуемого произведения Свифта; второй представляет собой фельетонно-памфлетное иносказание о смерти и «почитателях» Толстого; третий воссоздает художественную модель «вечной ситуации», «новый миф» о Гении. В зависимости от акцентирования одного из этих уровней в восприятии читателей, произведение порождает различные интерпретации. Сегодня мало кто из читателей знает историю его создания, поэтому «Смерть Гулливера» читается как ироническая новелла-миф о Судьбе Гения, обреченного на жизнь и смерть среди «лилипотов», и как блестящая стилизация, свидетельствующая о мастерстве Андреева-художника, в чем ему все еще иногда отказывают «мудрые» филологи.

*Модификация «таинственной» повести и новеллы:  
сознание человека перед загадками мироздания*

Повесть Андреева «Он (Рассказ неизвестного)» (1913), как и вся его поздняя проза, долгое время априорно объявлялась незаслуживающей внимания. Сведения о ней содержатся лишь во вступительной статье и комментариях В.Н. Чувакова к двухтомному собранию сочинений писателя [4: II: 39–40; 423–424]. В духе отечественного литературоведения 1970-х годов В.Н. Чуваков относил произведение к жанру сатирического рассказа, в обличительном плане переосмысляющему сюжет новеллы Э. По «Падение дома Ашеро́в». Андреев якобы разоблачает «господина в котелке» – буржуа Нордена, ставшего невольным убийцей своей жены и дочери. Однако, по мнению ученого, сатирический пафос и значение произведения снижаются за счет того, что иррациональное в поступках героев начинает вытеснять жизненное правдоподобие.

Сегодня такое истолкование повести нуждается в существенной корректировке. Вызывает сомнение утверждение о сатирическом пафосе и определении жанра, а, следовательно, и обусловленные этим аспекты интерпретации произведения. Указание же на интертекстуальную связь повести с новеллой Э. По действительно плодотворно. Кроме того, следует учитывать интертекст чеховского «Черного монаха» и андреевский автоинтертекст (прежде всего, повести «Призраки»).

«Падение дома Ашеро́в» представляет собой один из лучших образцов романтической «таинственной» новеллы, в основе жанровой структуры которой лежал принцип единства настроения. Так

называемый пейзаж-мираж (описание наводящего ужас парка и замка Ашеро́в) с самого начала создает атмосферу таинственности и настраивает читателя на ожидание необычных и жутких событий. Такое настроение поддерживается на протяжении всей новеллы с помощью разнообразных композиционно-повествовательных средств: описания необычного вида и поведения персонажей, экстремальных событий («воскресения» Маделины, смерти обоих Ашеро́в) и т. п. В итоге Э. По обнажает бездуховность современного ему буржуазного мира, губящего лучших представителей рода человеческого – хрупких, неординарно чувствующих и мыслящих романтиков.

В то же время описание внутреннего состояния Родерика и рассказчика очень лаконично. Психологического анализа здесь фактически нет. Состояние персонажей названо и, как сказал бы Фет, *навеяно звуком на душу* читателей, а не аналитически осмыслено и художественно изображено автором. Не случайно и размышления Родерика о крушении Разума передано в форме стихотворения. Следует отметить два мотива этого стихотворения, интертекстуально присутствующих в повести Андреева, – мотив *краха царства Разума (безумия)* и мотив *страха*. Недаром сам Э. По говорил, что в стихотворении изображен «разум, преследуемый *призраками*» [67: 720]. А вид хохочущих чудовищ, залитых красным светом, который льется из окон замка, где прежде царствовал Разум, предвещал не только образ Красного смеха, но и описание бала в доме Нордена.

Повесть Чехова «Черный монах», воспроизводя традиционную романтическую фабулу (появление призрака, открывающего тайны бытия герою-философу), полемически переосмыслила ее. Герой его повести, на первый взгляд, неординарная личность – магистр философии; действие происходит в старинном поместье, окруженном английским парком, в котором было такое настроение, «что хоть садись и балладу пиши» [82: 226], и прекрасным садом. Черный монах появляется под влиянием этого сада, парка, романтической музыки (серенады Брага), близости юной Тани. Призрак и суть его речей вполне соответствуют породившей их атмосфере и мировосприятию Коврина. Черный монах мудр, добр и призывает к самопожертвованию во имя счастья всего человечества. Но последствия влияния призрака на Коврина, а через него на судьбы обитателей дома Песочных оказываются трагическими.

Коврин, готовый жертвовать собой ради человечества, не умеет щадить окружающих его близких людей. Поэтому выздоровевший магистр неожиданно, но вполне логично превращается в безликого обывателя, третирующего и губящего окружающих и самого себя. Если учесть, что у Тани и Егора Семеныча тоже имеется, так сказать, свой Черный монах – своя догматическая идея, ограничивающая кругозор и затрудняющая верную ориентацию в жизни, то становится очевидной авторская позиция. Чехов призывает отказаться от любых, на первый взгляд, привлекательных иллюзий во имя сложной и многообразной жизни, полноты бытия и счастья человека.

В заглавие повести Андреева вынесен центральный образ-символ – некто безымянный, Он (ср.: Некто в сером в «Жизни Человека»; Некто, ограждающий входы в «Анатэме»). Подзаголовок, призванный конкретизировать название, эту функцию не выполняет, так как это «Рассказ неизвестного». Читатель оказывается перед уравнением с двумя неизвестными, которые по законам художественного мира Андреева все же станут главными героями произведения. Таким образом, как и в новелле Э. По, название повести Андреева указывает на главных героев, но, в отличие от Ашеро́в, эти герои таинственно безымянны и не являются хозяевами гибнущего дома. К тому же поначалу не вполне ясна основная тема произведения, которой окажется, как и в «Призраках», *призрачность* жизни человека.

Сходство фабул произведений Э. По и Андреева несомненно. Но не смерть дочери и двух жен Нордена, не обреченность его самого и его детей, т.е. не гибель рода (дома) Нордена, в центре внимания Андреева. Главными действующими лицами его «таинственной» повести становятся безымянные герой-рассказчик и призрак Он, который, как и Черный монах, оказывает роковое влияние на судьбы всех домочадцев. Вообще вся образная система повести Андреева является сложной (а не однозначно сатирической) вариацией, развитием и переосмыслением сюжетных мотивов, образов-персонажей, элементов пейзажа и других компонентов идейно-художественной структуры не только «таинственной» новеллы Э. По, но и «таинственной» повести Чехова «Черный монах».

Первые строки повести «Он» вроде бы резко контрастируют с зачином новеллы Э. По, ибо герой-рассказчик (как и Коврин) не только не обеспокоен поездкой в имение Нордена, но и несканно рад этому обстоятельству, спасшему его от голодного существова-

ния: «Я был пьян от радости, я благодарил судьбу: мне, голодному студенту, уже выгнанному из университета за невзнос платы, на последние сорок копеек сделавшему объявление о занятиях, вдруг попался богатейший урок» [7: IV: 259]. В отличие от героев Э. По и Чехова, герой-рассказчик Андреева – обыкновенный петербургский студент. Эта обыкновенность и общеизвестность подобного типа (житейская и литературная) позволила Андрееву не конкретизировать предысторию героя. Но в то же время такая интертекстуальность, сверхтипичность и безымянность делала его образ необычайно емким, тяготеющим к символу.

Однако это радостное и, казалось бы, обычное событие носило отпечаток чего-то фантастического и исключительного. Недаром у героя-рассказчика вырывается фраза: «Как во сне, как в сказке!» [7: IV: 259]. А уже на следующей странице отмечена еще одна странность, которая окажется роковой. Речь идет о признании Нордена в любви к морю, в котором утонула его дочь, и о несоответствии его веселого настроения и улыбки такому сообщению. Отмеченный гротескный алогизм поведения Нордена явится первым звеном в цепи событий, приведших к гибели героя-рассказчика. Эти несоответствия будут расти с быстротой снежного кома, как только студент окажется в имении Нордена. Кроме того, само упоминание о *море* здесь тоже не случайно, так как оно станет одним из центральных образов-символов, выполняющих важную функцию в формировании этико-философской концепции и жанрово-композиционной структуры повести.

Таким образом, при всем отличии повестей Андреева, Чехова и новеллы Э. По, очевидно сходство функций их «зачинов»: создается напряженное ожидание чего-то необычного и даже ужасного. Дальнейшее повествование тоже как бы «калькирует», варьируя, описание замка Ашеров и имения Песоцких, а затем сюжеты Э. По и Чехова. Огромный дом и сад Нордена, стоявшие на берегу моря (ср.: старинные замок и дом в парке у озера в произведениях Э. По и Чехова), производили зловещее впечатление и имели власть над людьми. Дом оказался слишком «поместительным» для небольшого семейства Норденов; в саду находилась неестественная для северных широт растительность; море же было плоским, пустым и безжизненным. Поэтому воображение героя-рассказчика сначала «заселило» странный сад всевозможными преступлениями, убийствами, смертями» [7: IV: 262], а затем вызвало к жизни безымянный призрак, погубивший его.

Появлению Черного монаха способствовал парк и декоративная часть сада Песоцких, навевавших на Коврина поэтическое настроение. Черный монах – плод фантазии героя, считавшего себя гением, чувствующим красоту окружающего мира, – одарил его целью жизни и ощущением счастья. Призрак, созданный энергией сознания андреевского героя-рассказчика (обыкновенного, несчастного человека), тоже порожден не без влияния сада Нордена, где «было что-то в расположении деревьев, – слишком одиноких... вечно одиноких, – что уже вскоре начинало томить чувством холодной неудовлетворенности, смутным сознанием какой-то глубокой и печальной неправды, горькой ошибки, потерянного счастья» [7: IV: 261]. Настораживало и отсутствие на дорожках сада следов, опавших листьев, забытых игрушек: «Порою казалось, что кто-то, может быть сам Норден, отчаянно борется с воспоминаниями и делает так, чтобы все было пусто; но чем шире разевала рот пустота, тем осязательнее становились изгнанные воспоминания, убитые образы, содранные следы. И я, чужой, непосвященный и не особенно по природе наблюдательный, уже чувствовал, что и меня касаются они...» [7: IV: 261].

Под стать дому и саду были и домочадцы – «крайне неприятные и тяжелые», но внешне очень любезные и *веселые люди*. В отличие от героев Э. По, Норден и его дети-«старички» – обыкновенные обыватели, строго придерживающиеся общепринятых норм и правил хорошего тона. Но такая регламентированность всех жизненных проявлений свидетельствовала не столько о неспособности к «живой жизни», сколько о стремлении побороть таким образом страх перед ее тайными ужасами. Это становится ясно после разыгравшейся душевной драмы героя-рассказчика. Видимо, нечто подобное прежде пережил каждый из домочадцев. Норден не повинен в гибели ближних, так как он сам такая же жертва современного миросостояния, как и все окружающие: «не думаю, чтобы и сам Норден знал больше меня; и если он и был одним из действующих лиц, то, вероятно, не менее слепым, чем я, как свидетель» [7: IV: 206].

В отличие от Э. По, в центре внимания Андреева оказалось художественное исследование возникновения и развития чувства тоски и страха не у коренных обитателей имения, а у героя-рассказчика, попавшего туда случайно. Дело, видимо, не в роде Нордена, а в роде человеческого, обреченном на смерть. Дом Нордена лишь создает наиболее подходящие условия для познания

человеком сути жизни. Поскольку писатель стремится аналитически рассмотреть процесс развития страха, тоски, а затем равнодушия к жизни у героя-рассказчика, он прибегает не к жанру новеллы, создающей единство настроения, а к повести «потока сознания», неотъемлемым компонентом которой у Андреева были гротесковые образы-символы, воссоздающие сложные внутренние состояния человека. В повести «Он» сконцентрировано большинство важнейших символических мотивов творчества Андреева: *смеха, безумия, тишины, молчания, НИЧТО*. Кроме того, появляются и новые образы-символы: безымянный призрак Он, призраки гостей и Елены.

Безымянный призрак оказывается одним из главных персонажей произведения. Специфика этого образа заключается в непроясненности его природы – субъективной или объективной. Если в «Черном монахе» и «Призраках» подобные образы (Черного монаха, Николы, зловещей старухи и др.) однозначно толковались как галлюциативные плоды больного сознания героев, то в повести «Он» такая однозначность мотивировок отсутствует. У читателя, да и у самого героя-рассказчика не возникает сомнений в том, что он постепенно заболевает. Поэтому призрак вполне мог быть порождением больной фантазии героя. Однако, в отличие от Черного монаха, не исключается и истолкование призрака как реально существующего феномена. Ведь его видит не только герой-рассказчик, но, скорее всего, и остальные обитатели дома. Можно предположить, что Андреева в данном случае (как и в «Красном смехе») интересует феномен массового психоза, влияние атмосферы дома на всех домочадцев. Но однозначно утверждать, что Он – плод массовой галлюцинации, все же нельзя.

Связь между образами-призраками и внутренним состоянием героя, его психической энергией, с одной стороны, и с инобытием, с другой, обнаруживается и в других случаях. Появление призрака Елены во время бала совпадает с наивысшей стадией душевной болезни героя-рассказчика, который как бы вызывает ее тень к жизни. Если учитывать огромный «шлейф» мифопоэтических ассоциаций, тянущийся за этим именем [79; 87: 44–45], то очевидно, что дочь Нордена, «похищенная» морем, как и ее «двойник» (жена Нордена), становятся для героя-рассказчика олицетворением «вечной женственности», которая тщетно пытается противостоять бездуховности и умерщвляющей регламентированности, царящих в Доме и Мире. В то же время, призрак Елены (более бесплотный,

чем Он) тоже претендует на независимое существование в качестве пришельца из иных сфер мироздания, где царят силы, управляющие жизнью людей. Герою-рассказчику представилось, что он оказался «невольным и слепым свидетелем каких-то огромных и чрезвычайно важных событий», «какой-то огромной мучительной и страшной борьбы недоступных... зрению существ» [7: IV: 289–290].

Образы Елены и г-жи Норден обнаруживают «зависимость» от предтекстов Э. По – Маделины Ашер и других женских образов, которые были воплощением романтического авторского идеала. В то же время, очевидны и различия между героинями Андреева и его предшественника. Если Маделина гибнет от странной болезни и от преждевременного захоронения (из-за экстраординарного случая) и ее смерть ужасна, то г-жа Норден «просто» угасает в своей комнате, а Елена «просто» тонет в море: « – А как тонут молодые люди? – улыбнулся Норден. – Поехала на лодке одна, поднялся шквал, лодку перевернуло... *как это обычно случается?*» [7: IV: 262]. Однако причины их «простой» смерти не менее таинственны, чем у последней аристократки из рода Ашер.

Остается какая-то непроясненность и недоговоренность в духе Э. По, связанная с подозрением автора в том, что познать до конца суть окружающего призрачного мира невозможно. Человеческая мысль оказывается не только бессильной, но и незащищенной от разрушающей силы этого мира. Жизнь сложна, непонятна и потому страшна. Попытка разгадать ее тайны разрушает непомерно напрягающуюся мысль. Ведь герою-рассказчику, в конце концов, стало «нестерпимо страшно» не от присутствия призраков, а «оттого, что делается, что м о ж е т делаться в бедной человеческой голове» [7: IV: 284].

В безымянном призраке как бы материализовалась тоска и страх обыкновенного человека, которые, достигая апогея, оборачиваются абсолютным равнодушием и даже отвращением к жизни, т.е. превращают его в живой труп (ср.: «Елеазар»). По сути, таковы все обитатели и гости дома Нордена. Не случайно герой-рассказчик не помнит лиц, а лишь «платья без голов» [7: IV: 287] (ср.: «Город»). В доме Нордена (читай – в современном мире) даже люди превращаются в безликих призраков, которые не то существуют, не то лишь кажутся. Обыватели-призраки устраивают бал, напоминающий торжества в честь низвержения с трона Разума в стихотворении Родерика Ашера, и бал, описанный в новелле Э. По

«Красная маска». Это апофеоз безумия не только героя-рассказчика, но и всего мира, не нашедшего верного способа борьбы с ужасом смерти и тоской.

Дело в том, что все герои повести страшно одиноки: и герой-рассказчик, и Норден, и его жена, и дети, и погибшая дочь. Причем если Родерик Ашер был одинок в силу своей неординарности, тонкости и сложности натуры, то герои Андреева – обыкновенные люди. Одинокими их делает современное миросостояние, обезличивающее и обездушивающее людей. Человек же усугубляет это одиночество тем, что неверно борется с ним с помощью *лжи* и *неискреннего смеха*. Стремление героев сделать вид, что им весело, а не страшно и одиноко, забыть вчерашнюю трагедию («содрать ее следы») лишь обостряет трагедию. Ведь без прошлого и настоящего человек оказывается в пустоте (НИЧТО), которую он пытается заполнить своим воображением, так как в вакууме жить не может. В результате он плодит призраков, которые завладевают всем жизненным пространством. Порожденные человеком, они превращаются в его владыку и приводят к утрате ориентации, границы между объективной действительностью и фантомами.

Полемизируя с Чеховым, Андреев утверждает, что современное миросостояние может породить лишь фантомы, подобные Ему, а не Черному монаху. Причем эти призраки преследуют не гениев, а обыкновенных людей. Он – это призрак обывателя. Поэтому Он (человек в черном котелке) имеет обыкновенную, незапоминающуюся внешность. Страшны у него лишь глаза, так как их невозможно было рассмотреть и понять. Черный монах раскрывал магистру Коврину тайный смысл жизни, а Он, как и все обладатели истины у Андреева (Христос, Иуда, Елеазар и др.), молчит. Тайны скрыты от человека и невыразимы на его языке. Поскольку же жить в бессмысленном мире страшно и тоскливо, Он преподносит не цель жизни и счастье, а *пустоту*.

По мнению Андреева, современная жизнь при всей ее обыкновенности, обыденности и пустоте, а, вернее, в силу всего этого, как никогда трагична. Человек XX века привел себя на край гибели. Недаром хронотоп повести создает представление о некоем пограничном состоянии человечества. Ведь безжизненное, пустынное, замерзшее море символизирует *конец земли и света*, а зимний сад – наступление часа *последнего суда*: деревянные ящики, закрывавшие деревья, «напоминали большие гробы, ставшие на ноги перед

началом какой-то дикой процессии. «Точно прерванное воскресение мертвых», – подумал я» [7: IV: 271].

Так Андреев, стилизуя свою повесть под «таинственную» прозу, как и Чехов, по-своему переосмыслил и трансформировал ее. Писатель разрушал впечатление экзотичности места действия и атмосферы, в котором оно происходило, и, в то же время, новыми способами создавал подобный эффект ожидания необычных и ужасных событий. Вся пространственно-временная организация художественного мира его повести отрицала и, одновременно, вызывала в памяти многочисленные интерпретации интертекстуальных мотивов.

То же можно сказать о сюжете. В повести неоднократно создаются предпосылки для разгадки тайны дома Нордена, заставляющие вспомнить «таинственные» новеллы Э. По и других предшественников Андреева. Герою-рассказчику (и читателю) периодически кажется, что он что-то начинает понимать, когда пытается разгадать загадки гибели Елены, пирамиды, болезни госпожи Норден, связи между Норденом и призраком и т. п. Однако все разгадки, возможные в романтической и реалистической «таинственной» прозе, оказываются мнимыми. Андреев остро чувствовал трагическую исчерпанность уходящей эпохи и показывал несостоятельность стереотипов мышления, мешающих преодолеть пелену иллюзий, призрачности и увидеть истинный лик жизни. В то же время, он обнаруживал в человеке неистребимое стремление к познанию тайн бытия, даже если для этого требовалось заплатить собственной жизнью. Именно это оставляло надежду на возможность приближения к Истине.

После повести «Он» сам писатель продолжил поиск художественных решений «проклятых вопросов». Для этого в 1913 году Андреев еще раз обратился к опыту «таинственной» прозы XIX века и создал «таинственную» новеллу «Возврат», оригинально варьирующую сюжетную ситуацию и образы тургеневского «Сна»: кружение героя-рассказчика (политического заключенного) по незнакомым улицам то ли во сне, то ли наяву. Реминисценции из «Сна» были призваны вызвать ассоциации с концепцией тургеневской «таинственной» новеллы, исследующей с точки зрения писателя-реалиста экстраординарное психологическое состояние человека [68]. Однако Андреев не просто повторял выводы предшественника, а делал следующий шаг вперед.

Он создал новую, более сложную художественную форму для такого исследования – лирический новеллистический сюжет «потока сознания», воплощающий взаимодействие сознательных и

подсознательных импульсов в процессе напряженного разгадывания героем-рассказчиком тайн человеческой природы и мироздания. Результаты этого художественного исследования не только подтверждали наблюдения Тургенева, но и корректировали их. Если Тургенев писал о тайнах души человека и окружающей его действительности, которые пока еще не поддаются человеческому сознанию, но, видимо, рано или поздно будут познаны, то Андреев был более скептичен в решении этой проблемы. Мир, изображенный в его «таинственной» новелле, принципиально не поддается познанию.

В этой связи обращает на себя внимание направление трансформации тургеневских мотивировок в жанровой структуре «таинственной» новеллы Андреева. Казалось бы, неоднозначно зыбкие мотивировки таинственных событий в произведениях Тургенева на фоне андреевских обнаруживают гораздо большую степень определенности. Так, у Тургенева сон и явь, хотя и близки, но вполне различимы. В новелле же Андреева «Возврат» герой навсегда остается перед загадкой: действительно ли он кружил по незнакомым улицам, или все это ему только пригрезилось? Таким образом, вслед за Тургеневым углубляя художественное исследование тайн души, сознания и подсознания человека, а также тайн окружающего его мира, Андреев пришел к выводам, на новом витке сблизившим его с романтиками начала XIX века. В этом он оказался ближе уже не к писателю-реалисту середины XIX века, а к современному ему символистам. И все же сам Андреев не прекратил «стучаться в закрытые двери», за которыми скрываются тайны бытия человека, и создавать новые художественные способы и формы их познания.

#### *Специфика подтекста в новеллах 1910-х годов*

В поздней прозе Андреева, как и в ранний период творчества, вновь преобладает новеллистика. Однако ее жанровая структура, ассимилировав опыт повестей «потока сознания» и «таинственных» повестей, стилизаций и романа-мифа, существенно видоизменилась. Разговор о ее жанровых разновидностях целесообразно начать с новеллы «Полет», ключевое положение которой в поздней прозе осознавал сам писатель. «Ко мне есть ворота, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ «Полет» или «Надсмерт-

ное»», – писал он и просил не только открыть, но и озаглавить этим произведением весь 16 том собрания сочинений [70: 133].

Как и в большинстве поздних произведений Андреева, в «Полете» незамысловатая фабула: в ней рассказывается о приготовлении Юрия Михайловича Пушкарева к полету и о самом полете, закончившихся аварией и гибелью пилота. Простота фабулы отличает «Полет» от произведений второго периода творчества и сближает с ранней прозой. Однако сквозь обманчивую незамысловатость фабулы, как всегда у Андреева, просвечивает глубокий философско-психологический смысл. В рассказах, новеллах и повестях 1890–1900-х годов он возникал благодаря доминированию экспрессивных гротесковых образов-символов, дававших произведениям название и переводящим повествование в иносказательный план. В «евангельском» цикле иносказание, кроме того, было обусловлено самим содержанием и жанровой формой «нового мифа». Как же возникает второй план в поздней новеллистике Андреева?

Первоначально на его присутствие Андреев привычно намекал названием – новелла именовалась «Надсмертное». Однако окончательное название («Полет»), хотя и оставляет возможность иносказательного истолкования фабулы, все же более нейтрально. Философско-психологический смысл названия и коллизии «мерцает» на протяжении всего повествования и в полной мере обнаруживается только в финале. Другими словами, в основе идейно-художественной структуры «Полета», в отличие от предшествующих произведений Андреева, лежит не открытая гротесково-символическая образность, а подтекст.

Определяющая роль подтекста наиболее очевидна в структуре характера главного героя. В отличие от предшественников (Василия Фивейского, Керженцева, Иуды и др.), Юрий Михайлович поначалу кажется обыкновенным, заурядным человеком, которого окружающие считают цельным, но слишком простым. В то же время в нем есть какая-то загадочность и притягательная сила. Он обладает способностью воздействовать на окружающих, которые рядом с ним «образовывались», обретали покой и уверенность в себе. Поэтому он и заслужил особую любовь жены и товарищей. К тому же Пушкарев наделен чрезвычайно важной и значимой (символической) в художественном мире Андреева чертой – *молчанием*, свидетельствующим об избранничестве и причастности героя к истине.



В этой связи особое значение приобретает мотив *молчаливого поцелуя*. Впервые этот мотив прозвучал в первой – «пророческой» – главке: чуткий человек, взглянув на Юрия Михайловича, взволнованного предощущением полета, испытал бы желание «не сказать ненужного», а «молча и крепко» поцеловать в уста «веселого, легкой походкой идущего к дому человека, у которого улыбка так приветлива и спокойна, а в глазах мерцает уже далекий свет» [7: IV: 305]. Затем было сказано о прощальных поцелуях ребенка, жены и товарищей. Так Рымба, избавленный Пушкаревым от страха перед полетом, «трижды, крепко, словно христосуясь, поцеловал Юрия Михайловича в губы и коротко, но выразительно потряс руку» [7: IV: 310].

Возникающие благодаря этому символическому мотиву евангельские ассоциации подготавливают трактовку гибели пилота как подвига самоотверженной любви во имя человека. Отметим, как трансформируются здесь традиционно символический в русской литературе мотив *ребенка*. Совершая свой полет-подвиг во имя «милого мальчика», Юрий Михайлович одновременно думает и о сыне, и о себе как о мальчике, мечтавшем о свободном полете: о том естественном, «детском», стремлении к преодолению земного тяготения (шире – преград), к высокой мечте, которая есть в каждом человеке, даже в смертельно боящемся неба пилоте Рымбе.

Если учитывать эти, поначалу лишь намеками обозначенные свойства характера и устремлений Пушкарева, то не такими неожиданными предстанут и финальные метаморфозы его образа. В восприятии самого Юрия Михайловича во время полета он превращается сначала в фантастический человеко-самолет, затем в человеко-бога, Фаэтона XX века, летящего в колеснице по небу, и, наконец, в восходящую человеческую звезду (огонь в пространстве), дарящую людям красоту и свет. Не забудем также, что эти преобразования происходят в небе, о котором сказано, что это «мир иной», «иная стихия», «легкая и безграничная, как сама мечта». В «Полете» небо является символом абсолютно свободного мира, в котором «не было наезженных путей», поэтому «в вольном беге божественно свободной осознала себя воля» [7: IV: 313] Юрия Михайловича. В финале образ героя осложняется чертами гротеска, символа и мифа, зримо воплощающими то, что прежде оставалось в подтексте, но накапливалось в системе символических деталей и мотивов. Открытая символика финала связывает позднюю

прозу писателя с предшествующим творчеством. В то же время она явно потеснена подтекстом.

По аналогичным законам строится сюжет. «Полет» начинается со счастливых «предзнаменований» – с двух пророческих (символических) снов Юрия Михайловича накануне полета [71]. В них сначала он ощутил себя волной, свободно бегущей в безбрежном просторе, а затем вступил в прекрасные залы своего «святого тайного жилища» [7: IV: 314]. Эти сны-предзнаменования настраивают читателя на счастливое завершение полета, заставляют уверовать, как уверовали все окружающие Юрия Михайловича, в его «везучесть» и «бессмертие». Гибель Пушкарева придает финалу новеллистическую неожиданность. Но, не оправдавшись на уровне бытовой фабулы, предзнаменования сбылись на уровне подтекста: обернулись свершением мечты и судьбы Юрия Михайловича.

Содержанием «подводной» сюжетной линии в «Полет» является то, что прежде изображал сюжет «потока сознания» повестей и новелл Андреева, – напряженная работа подсознания, стремящегося воплотиться в слове и поступке героя. Движущей силой лирического сюжета становится коллизия между двумя ипостасями внутреннего «Я» личности Пушкарева. Сильному и неординарному «Я» героя противостоял некто, живущий в глубинах его подсознания, боящийся полетов «страхом трепетным и темным» [7: IV: 301].

В тексте пунктирно представлены сигналы-знаки, свидетельствующие об основных этапах развития этой «подводной» сюжетной линии. Ночью в полусне Юрий Михайлович «скинул с себя то тяжкое, как узы, тупое и мертвое оцепенение, каким страх боролся против мыслей и неизбежного» [7: IV: 302]. Затем освобожденное неординарное «Я» героя начинает пробиваться из подсознания в сферу сознания в виде его пророческих снов. После пробуждения подсознательные импульсы влияют на настроение Юрия Михайловича, который вплоть до полета испытывает нарастание «радостного волнения» и счастья, выражающихся в «особенном свете глаз» [7: IV: 306]. Во время полета герой с новой «ужасающей силой, почти с болью снова почувствовал то волнующее счастье, что, как жидкость золотая и прозрачная, всю ночь и весь день переливалась в его душе и в его теле» [7: IV: 312].

Пережив восторг абсолютной свободы, Юрий Михайлович находит, наконец, вербально-рассудочную форму для выражения этого настроения: « – Нет! На землю я больше не вернусь... Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше, дорогой мой маль-

чик, любимое дитя мое, – я пойду выше. Я иду. Волнуется моя душа, стремится из тела, стремится к горнему и дальнему полету, – я иду выше и без конца» [7: IV: 315–316]. Вслед за тем, как сознание одолело и сумело сформулировать суть подсознательных импульсов, последовал поступок – уход в беспредельность и вечность. «Подводная» сюжетная линия вышла на поверхность текста в виде фрагмента лирического сюжета потока сознания, а затем подчинила себе внешний (эпический) сюжет.

Таким образом, в глубине незамысловатого внешнего сюжета лежит центральный для всего творчества Андреева конфликт между Человеком и Роком. Исход этой борьбы, как и в прежних его произведениях, неоднозначен: современный Фазтон хоть и низвергнут на землю, все же преодолел Рок творческой волей человека и вышел победителем в духовной борьбе, сумев побороть исконный в человеке страх перед общепринятыми запретами и смертью. Причем этот акт предстает в новелле не эгоцентрическим самоутверждением героя, претендующего на роль сверхчеловека, а подвигом самопожертвования во имя любви к «ближним» и «дальним».

В «Полете» Андреев предложил оригинальную, отличную от ницшеанской, концепцию сильной личности. В душе его героя жили две всеобъемлющих любви: «к миру иному», воплощавшему мечту об абсолютной свободе, и к земле – к близким ему людям (к сыну, жене, друзьям). Эти две любви борются в его душе и, на первый взгляд, побеждает первая. Но, как было показано, свой героический полет Пушкарев мыслит не как «надземное», то есть как акт эгоистического своеволия, а как «надсмертное», то есть преодоление пределов, положенных человеку и человечеству. Подтверждением такой интерпретации «Полета» служит фрагмент статьи Андреева, написанной год спустя, который можно рассматривать как автокомментарий к новелле:

«Тысячи тысяч лет неистово завидовал человек птицам, тысячи лет бескрылый, стоял на берегу голубой бездны, откуда светит солнце, и безнадежно, как проклятый, мечтал о неизведанных просторах. Это не была мечта одного или двух, это не был романтический порыв нескольких – это была мечта всего человечества, категорическое требование его венценосного духа... Каждый летящий шел как бы на смерть; так все это и знали, так и смотрели в его зачарованное лицо... И ободранный уличный мальчишка... т о ж е рукоплескал обреченному; частичка народа, он знал, чья повелительная воля погнала человека на эту новую арену» [8: 72–72].

Чтобы уяснить все аспекты авторской концепции новеллы, необходимо также учитывать не только специфику образа главного героя и связанной с ним сюжетной линией, но и функции остальных персонажей. При всей разнице пунктирно очерченных характеров пилотов (несуразного, неуверенного в себе Рымбы; старого «любезника» – полковника Пряхина и др.), жены и сына Юрия Михайловича, все они светятся отраженным светом любви, излучаемой Пушкаревым, и, в свою очередь, отвечают ему тем же. Олицетворением любви Юрия Михайловича и к Юрию Михайловичу является его жена Татьяна Алексеевна. Любовь эта так сильна и всепоглощающа, что счастье кажется ей вечным. Но именно квинтэссенция любви и счастья, излучаемая «сумасшедшей от любви, от гордости и от счастья» женщиной, потрясает Пряхина, который интуитивно почувствовал, чем может для нее обернуться гибель мужа: «ему сделалось страшно, и единственный раз за всю свою жизнь он почувствовал обманчивую *призрачность* солнца, земли... всего, что окружает и в чем живет человек» [7: IV: 309]. Так своеобразно в новелле воплотился традиционный для прозы Андреева мотив *призрачности* жизни, интертекстуально включивший в нее «шлейф» своих прежних значений. На таком фоне и в таком контексте полет Юрия Михайловича, вообразившего себя абсолютно свободным богочеловеком, также предстает в призрачном свете очередной иллюзии. И все же заключительный абзац новеллы подтверждает победу вечно стремящегося ввысь духа над скепсисом.

Своеобразие идейно-художественной концепции новеллы Андреева и ее места в литературе рубежа веков еще отчетливее проявляется на фоне символистской прозы и поэзии, в основе которых лежал мотив *полета*. Как показала З.Г. Минц, этот мотив был ключевым в трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» (1895–1904) [54: 101], где он проявлял демоническую («антихристову») природу героев. Наиболее очевидно это в описании *полета* Кассандры на шабаш. Очень важную роль мотив *полета* играл также в раскрытии образа Леонардо да Винчи, пытавшегося изобрести *летательные аппараты*.

По Мережковскому, Леонардо представляет собой один из двух основных типов человеческой личности – «тип художника, творца, яркую, «демоническую», исполненную противоречий личность, наделенную «ницшеанскими» чертами «сверхчеловека»» [54: 102]. Ему противостоит тип христианского подвижника, аскета, обреченного на страдания и гибель жертвы. «В каждом из них – своя правда и своя односторонность» [54: 103]. Для первого характер-

на «бездна тела» – языческая упоенность земным бытием; для второго – «бездна духа». Творческое же начало присуще только первому типу, так как второй отличается узким миропониманием и фанатизмом. Герои Мережковского томятся своей односторонностью и мечтают о гармонической жизни. На таком фоне образ Юрия Михайловича Пушкарёва выглядит как искомый синтез. Однако, по Андрееву, гармоническая личность, сопрягающая творческое и высокоодухотворенное начала, вовсе не обязательно должна обладать демоническими чертами. Его герой – обыкновенный земной человек, способный, тем не менее, на подвиг самопожертвования и на борьбу с Роком.

Не менее важную роль мотив *полета* играл в лирике символистов, начиная с ранней (декадентской) поэзии З. Гиппиус и кончая «младосимволистскими» стихотворениями А. Блока. Для декадентов символический мотив *полета*, прежде всего, служил художественной формой воплощения недостижимой мечты. Репрезентативными с этой точки зрения являются стихотворения Гиппиус «Днем» (1904) и Мережковского «Молитва о крыльях» (1900):

#### Днем

Я ждал полета и бытия.  
Но мертвый ястреб – душа моя.  
Как мертвый ястреб, лежит в пыли,  
Отдавшись тупо во власть земли... [28: 121].

#### Молитва о крыльях

Ниц простертые, унылые,  
Безнадежные, бескрылые,  
В покаянии, в слезах, –  
Мы лежим во прахе прах,  
Мы не смеем, не желаем,  
И не верим, и не знаем,  
И не любим ничего.  
Боже, дай нам избавленья,  
Дай свободы и стремленья,  
Дай веселья Твоего.  
О, спаси нас от бессилья,  
Дай нам крылья, дай нам крылья,  
Крылья духа Твоего! [52: IV: 548].

В обоих произведениях запечатлено типично декадентское настроение уныния, разочарования, неверия в возможность «воскресения» и достижения Идеала. На таком фоне образный строй, настроение и нравственно-философская концепция новеллы Андреева выглядят явно полемичными. Несмотря на призрачность жизни, Юрий Михайлович радостен, смеет, желает, верит, знает, любит и способен на полет, на преодоление Судьбы и Рока.

В лирике «старших» и «младших» символистов встречалась и трактовка мотива *полета*, близкая андреевской. Речь идет о таких стихотворениях В. Брюсова, как «Фазтон» (1905) и «Дедал и Икар» (1908), а также об «Авиаторе» (1912) А. Блока. У Брюсова, как и в новелле Андреева, в символично-мифологической форме воссоздано неудержимое стремление человека к свободе и мечте. В коллизии между здравым смыслом, воплощенном в образе Дедала, и дерзновенным устремлением к идеалу, воплощенном в образе Икара, побеждает последний:

Отец! ты дал мне свободу,  
Ты узы тела разрешил.  
Что ж медлим? выше! к небосводу!  
До вечной области светил! [23: 223].

В то же время, в отличие от Пушкарёва, брюсовский Икар сродни «сверхчеловеку» («Удел наш – воля мощных птиц»), презирающему все земное:

О юноша! Презрев земное,  
К орбите солнца взнесся ты... [23: 224].

Авторская позиция Блока сложнее. Он размышляет о причинах, влекущих человека в полет, сопряженный с риском и смертью. Таковыми могут быть честолюбие, романтический «восторг самозабвения», протест против грядущих войн. Не давая однозначного ответа, Блок призывает читателя задуматься над поставленными вопросами. И в этом он ближе Андрееву, чем Брюсов. Однако гораздо чаще в лирике символистов мотив *полета* воплощал переживание «незаконной», «преступной» любовной страсти. Такова, например, трактовка этого мотива в стихотворении Брюсова «Видение крыльев» (1904):

Связанные взглядом,  
Над открытой бездной  
Наклонились мы,

Рядом! рядом! рядом!  
С дрожью бесполезной  
Пред соблазном тьмы.  
.....  
Страшен и неведом,  
Там Крылатый Кто-то  
Озарен огнем.  
Следом! следом! следом!  
В чайньи полета  
Бросимся вдвоем! [23: 224].

Сопоставление с этим и подобными произведениями символистов новеллы Андреева подчеркивает своеобразие запечатленной в ней концепции любви. Так же, как и у Брюсова, это страсть, которая безраздельно завладевает человеком и граничит с безумием. Однако если речь идет о любви Татьяны Алексеевны и Юрия Михайловича Пушкарёвых, то это вполне «законная» супружеская связь. Парадоксальность же заключается в том, что такая любовь тоже может быть страстью и безумием. Кроме того, трактовка любви у Андреева шире, чем у Брюсова. Она включает в себя и любовь к «милому мальчику» (сыну), и дружескую привязанность к коллегам-летчикам, и любовь ко всем людям, ради которых Юрий Михайлович совершает свой полет-подвиг, соприродный самопожертвованию Христа.

Очень важную роль мотив *полета* играет в зрелой лирике Блока. Начиная с цикла «Снежная маска» (1907), именно он становится одним из основных структурообразующих факторов в стихотворениях поэта. Как и у Брюсова, в «Снежной маске» мотив *полета* призван воплотить переживание «незаконной», «темной», леденящей душу, но в то же время дарующей незабываемые мгновения любви-страсти:

**На зов метелей**  
Белые встали сугробы,  
И мраки открылись,  
Выплыл серебряный серп  
И мы уносились,  
Обреченные оба  
На ущерб.  
.....  
И мгла заломила руки,  
Заломила руки ввысь.

Ты опустила очи,  
И мы понеслись.  
И навстречу вставали новые звуки:  
Летели снега,  
Звенели рога  
Налетающей ночи [20: I: 334–340].

Интересно сопоставить не только и даже не столько содержание мотива *полета* у Блока и Андреева, сколько его структуру и функции в произведениях этих писателей. Как показал В.М. Жирмунский, в основе зрелой лирики Блока (и в «Снежной маске», в частности) лежит *динамичная, варьирующаяся*, развивающаяся *метафора* (в данном случае – *полет-страсть*), которая в контексте стихотворений приобретает *символический смысл* [32]. Результаты же анализа прозы Андреева свидетельствуют о важной структурообразующей роли в ней *динамичных, гротесково-«многоликих» образов-символов*. В обоих случаях эти динамичные образы-символы являлись формой выражения чрезвычайно сложных внутренних состояний лирического героя (у Блока) и персонажей (у Андреева), которые не поддавались передаче «обыкновенными человеческими словами». Такое типологическое сходство структуры и функций образов-символов, в поэзии Блока и прозе Андреева свидетельствуют о неких общих, фундаментальных закономерностях развития русской литературы «серебряного века».

Таким образом, авторская концепция и поэтика новеллы Андреева «Полет» органично вписывалась в контекст символистской литературы и обнаруживала точки соприкосновения с ней: с ее коллизиями, сюжетными мотивами, героями – сильными личностями, устремленными к Абсолюту. Более того, эта литература, хорошо знакомая и Андрееву, и его читателям, выполняла функции *интертекста*, обогащающего семантику его новеллы. В то же время, сопоставление с предтекстами подчеркивало специфику авторской позиции Андреева: его герою не свойственно презрение к роду человеческому и разочарование в жизни. Образ Юрия Михайловича все-таки тяготел не к типу сверхчеловека, человекобога, а к богочеловеку, Христу, дарящему любовь и ценой самопожертвования открывающему перед человечеством новые горизонты.

Завершающая «Полет» крошечная главка представляет собой стихотворение в прозе, «лирическую концентрацию», в которой подведены итоги философских размышлений автора над постав-

ленной проблемой. А последняя строчка («На землю он больше не вернулся») возвращает к началу произведения – к его названию и зачину, – заставляя по-новому переосмыслить все прочитанное. Предзнаменования сбылись, круг замкнулся. «Полет» имеет стройную кольцевую новеллистическую композицию. Гармония жанровой структуры и спокойный тон повествования до определенной степени «снимают», ощущение трагедии, которое подчеркивалось дисгармоничной, гротесково-экспрессионистической образностью его ранних новелл и рассказов, а также «евангельского» цикла и повестей 1900-х годов. Произошла корректировка не только жанра, но и художественного метода Андреева: экспрессионизм был потеснен углубленным психологизмом. И все же, благодаря эффекту неожиданности финала и обнаружению психологического и неомифологического подтекста, по силе эмоционального воздействия «Полет» не уступает его прежним произведениям.

В «Германе и Марте» все уровни жанровой структуры также с «двойным дном». Внешняя сюжетная линия воспроизводит незамысловатую историю о «странной, смешной и печальной» любви двух овдовевших жителей Мецикюлей, которым «было за пятьдесят» [7: V: 7]. После того, как их дети (по существующим законам) не разрешили им пожениться, герои приложили немислимые усилия для того, чтобы венчание состоялось. Они просили и подкупили детей, впервые в жизни ездили в город и к приходскому лендсману. Но все их бесхитростные хлопоты оказались безуспешными, и они вроде бы смирились со своей судьбой. Поэтому новеллистически неожиданным кажется финал этой истории – самоубийство Марты, которая утопилась в незамерзающей быстрине.

На самом деле такой финал вполне подготовлен подводной сюжетной линией. Правда, сигналов ее развития меньше, чем в «Полете», и они не так яркие, как сны Юрия Михайловича, поцелуй в уста и т. п. О том, что происходило в душе и сознании Марты, ничего не сказано – об этом можно лишь догадываться. «Обратный» взгляд на внешнюю сюжетную линию заставляет оценить значение поступков влюбленных. Ведь то, что читателю казалось наивным (поездка в Выборг и т. п.), для мецикюльцев было исключительными поступками. Для их свершения герои должны были извлечь из своей души все таящиеся в ней силы и решительность, перерасти самих себя. Любовь дала им силы для преодоления инерции существующих стереотипов мышления, поведения, традиций.

В Германе и Марте (о которых сказано, что они были как все их односельчане и как деревья в их лесу) стала просыпаться индивидуальность, личность, которая и восстала против раз и навсегда установленных правил, Судьбы, Рока. В отличие от произведений Андреева предшествующих периодов, Рок не олицетворен здесь в гротесково-символических образах, вроде Красного смеха. Он как бы растворен в хронотопе – в надличностных и равнодушных к человеку законах окружающей героев скудной северной природы, не знающих исключений и перемен в последовательности и цикличности времен года, и в таких же безжизненно-равнодушных и неизменных законах социального бытия и быта.

«Легкомысленный и самонадеянный» [7: V: 7] Герман отступает перед Судьбой, молчаливая же Марта находит в себе силы на стихийный протест и проявление своеволия. Правда, все, на что она оказалась способна, – это уйти из детерминированного мира. Но решительный шаг Марта предприняла не весной, когда даже в жителях Мецикюлей под влиянием законов природы может проснуться любовь и новые силы. Она утопилась в незамерзающей быстрине, что символически значимо для авторской оценки ее личности.

В «Германе и Марте» традиционный для творчества Андреева символический мотив *молчания*, наряду с прежними получает новые значения. Как и раньше, оно обозначает равнодушие к человеку Природы, Судьбы, Бога («молчание зеленых мхов, безгласность снега и глубокая тишина невысоких небес» [7: V: 7]) и причастность к постижению истины (молчаливая Марта). Кроме того, молчание стало (вслед за произведениями Чехова) характеризовать способность близких людей без слов понимать друг друга (молчаливые свидания Марты и Германа). Но, главное, молчание проявляет мертвенность и безликость социального мира и населяющих его людей. Поэтому тот факт, что молчаливая Марта единственная из мецикюльцев сумела прервать всеобщее молчание, чрезвычайно важен для понимания авторской концепции произведения.

Последний абзац новеллы, как и в «Полете», представляет собой «лирическую концентрацию», заключающую итоговую авторскую позицию, выраженную не прямо, а с помощью символических образов Тьмы и Света. Молчаливая Марта заявила о себе не только своей ошеломительно неожиданной смертью, но и тем единственным в селении огоньком в ее окне, который на протяжении шести ночей «словно... один разговаривал, когда все молчит»

[7: V: 11]. Финал новеллы трагичен, но не пессимистичен: Андреев, как всегда, стоически верит в человека, хотя и знает грозную силу Судьбы.

Авторское сочувствие к героям современной трагедии здесь более завуалировано, чем в «Полете». Если в произведениях 1900-х годов оно прорывалось в повышенной экспрессивности повествования, то теперь спрятано за его утрированной бесстрастностью, ничем не выдающей читателю назревающей трагедии. Поэтому так сильно воздействие неожиданного финала новеллы. Чтобы подчеркнуть значимость и парадоксальность произошедшего, Андреев, как и «Полет», завершает «Германа и Марту» выделенной в отдельную строку «ударной», итоговой фразой: «Но всего удивительнее было то, что Марта утопилась зимою, когда гаснет всякая любовь» [7: V: 11].

Вообще парадокс лежит в основе этой новеллы, которая является как бы перелицовкой «Ромео и Джульетты». Здесь все наоборот: вместо южной Италии, в которой сама природа наделила людей страстями, – северное селение с апатичными людьми, ведущими почти растительный образ жизни; вместо влюбленных юноши и девушки – герои «за пятьдесят», а их «влюбленные» дети выглядят бледной пародией на родителей; вместо запрета родителей – запрет детей. Но финал истории любви Германа и Марты не менее трагичен, чем в «Ромео и Джульетте». Значение такой любви и смерти, глубина проникновения в истоки человечности и бунта в новелле Андреева не уступают шекспировской трагедии еще и потому, что та служит интертекстом и «договаривает» то, что не сказано прямо в тексте «Германа и Марты». Этот интертекст расширяется также благодаря «оживлению» в сознании читателя множества других вариантов подобной фабулы, среди которых андреевский, пожалуй, самый парадоксальный.

Как всегда у Андреева, его «маленькие трагедии» имеют «смеховой» ракурс изображения и осмысления. По отношению к «Полету» и «Герману и Марте» эту роль играет новелла-анекдот «Рогоносцы» (1915), выполненная в соответствии с классическими традициями этого жанра времен эпохи Возрождения [49: 75–135]. Действие происходит на родине новеллы (на одном из островков Средиземноморья), а описываемый ритуал (шествие мужей-рогоносцев) восходит к еще более древним, античным (мифологическим) временам. Как и в «Германе и Марте», в «Рогоносцах» воссоздаются быт и нравы аборигенов, что придает произведению

черты этнографического, нравоописательного очерка. Но, как и в предыдущей новелле, здесь царит парадокс: шествия рогоносцев со страхом и стыдом ждут не обманутые мужья, а неверные жены. В этой связи можно говорить об анекдотической основе новеллы.

Однако за бытом и анекдотом в «Рогоносцах» скрывается философско-психологическая притча о преодолении Рока смехом. В традиционную для произведений Андреева борьбу человека с судьбой вступают обыкновенные люди – обитатели островка – и побеждают его с помощью карнавала и смеха, которые, как показал М.М. Бахтин, парадоксально изменяют традиционные ценностные ориентиры [17]. Древняя языческая традиция, вторгаясь в современный мир, где царит «современный разум, холодный и скучный» [7: V: 37], обнажает истинную суть и цену современных людей и общепринятых норм их жизни. Она пробуждает глубинное («детское»), наивное, но истинное жизнеощущение. Причем, если в «Полете» речь шла о пробуждении ребенка во взрослом человеке, то в «Рогоносцах» – как бы о пробуждении детства в человечестве.

Показательно, что в отличие от молчащих и безжизненных мещикольцев, карнавальным социум островка (где «еще витают призраки веселых греческих богов» [7: V: 37]), многоголос и полон жизни. Во время праздника обыкновенные обыватели обнаруживают неповторимые характеры и яркую индивидуальность, а юмористическим символом неповторимости их личности становятся оригинальные рога, которыми рогоносцы украшают свою голову во время шествия.

«Перевернутый» карнавальным мир оказывается настоящим, а современная стандартизированная, пошлая жизнь – жизнью наизнанку, с деформированными чувствами и понятиями. Но сама возможность хоть раз в году пожить такой «живой жизнью» и преодолеть судьбу, вселяет в Андреева веру в человека и человечество. Ведь встать в ряды шествующих рогоносцев, то есть преодолеть социальные и моральные стереотипы, оказываются способны весельчак Алессио и степенный Типо, богач Ричхардо и нотариус Бумба. Вместе с отцом Николо автор иронично размышляет о том, что будет, если такой обычай распространится повсеместно, например, в Риме или Париже.

Таким образом, в «Рогоносцах» представлена западноевропейская модель смехового мира, в основе которой лежит принцип «смешно, значит не страшно». Однако карнавальным мир, перене-

сенный в действительность XX века и увиденный глазами современного писателя, несет на себе отпечаток его иронического сознания. В итоге карнавалы смех не обесценивается, но все же корректируется иронией.

*Апокалипсис по Андрееву: контекст и интертекст*

Для интерпретации миниатюр «Три ночи», «Воскресение всех мертвых» (обе – 1914) и «Черт на свадьбе» (1915), которые, как и многие другие поздние произведения Андреева, до сих пор не были предметом исследования, прежде всего следует воссоздать контекст, существовавший в Собрании сочинений в 17-ти томах (1913–1917) [2: XVI] и утраченный в шеститомном Собрании сочинений (1990–1996) [7: VI].

«Три ночи» и «Воскресение всех мертвых» входили в 16-тый том прижизненного собрания сочинений, который, как уже говорилось, имел название «Полет» и открывался одноименной новеллой, играющей роль «зачина» ко всей книге. Поскольку «Полет» включает интертекст, вызывающий ассоциации с мифами об Икаре, Человекобоге в духе Ницше и т. п., заурядная фабула, повествующая об аварии и гибели пилота, порождает вопрос об истинном и иллюзорном бессмертии Человека. Так в «зачине» тома сразу же выявляется центральный для всего творчества Андреева конфликт «Человек и Рок (Судьба)», сопряженный с проблемами смысла и цели жизни человека, жизни и смерти, любви и смерти и т. п., и задается ракурс их изображения во всех последующих произведениях.

Вслед за «Полетом» идут «Три ночи» и «Воскресение всех мертвых» (о которых речь впереди), а затем микроцикл, включающий драму «Не убий (Каинова печать)» (1913), анекдотическую сказочку «Конец Джона-Проповедника» и драму «Король и свобода» (обе – 1914). В первой драме, благодаря соотношению с широким кругом предтекстов (от Библии до романов Достоевского и повести Андреева «Мысль»), коллизия (убийство любовника ради денег и свободы) осмыслена на нравственном и религиозно-философском уровне в связи с проблемами любви, смерти и невозможности распоряжаться чужой жизнью. В то же время здесь присутствует пародийно-ироническое начало, призванное скорректировать высокий пафос и дидактику предтекстов в приложении к современным героям и бытовым ситуациям.

В еще более откровенном виде эту функцию выполняет анекдотическая сказочка «Конец Джона-Проповедника», где под сомнение ставится действенность христианской морали и проповеди в мире, ведущем глобальные братоубийственные войны. Проблемы смерти и войны как кануна новой эпохи в истории современной цивилизации становятся ведущими в драме «Король, закон и свобода» [81], замыкающей маленькую трилогию. Таким образом, все ее стержневые проблемы Андреев, как всегда, рассмотрел и под трагическим, и под ироническим углом зрения, избегая односторонности, дидактизма, абсолютизации суждений авторитетных предшественников и собственных выводов и, в то же время, настойчиво стремясь к страстно искомой, но, видимо, недостижимой истине. Подобный принцип обнаруживается и в основе композиции следующего микроцикла, включающего новеллы «Герман и Марта» (1914) и «Рогоносцы» (1915). Как было показано выше, в первой из них проблемы любви и смерти, человека и судьбы решались в трагическом ключе, а во второй – в «смеховом» (карнавально-анекдотическом).

Как же в охарактеризованном контексте воспринимались миниатюры «Три ночи» и «Воскресение всех мертвых»? Какую роль они играли в томе? Прежде всего, они тоже образовывали микроцикл (как диалогия они и публиковались впервые в журнале «Заветы» № 1 за 1914 год). В 16-том томе эту диологию выделяет откровенная стилизация под Святое Писание, что сразу было отмечено современными Андрееву критиками. Так, А. Измайлов писал, что ее повествование подчинено «строгому и трагическому ритму, хорошо знакомому нам по Библии» [12]. В качестве объектов стилизации в «Трех ночах» он отметил также «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше и новеллы Э. По. Судя по всему, среди предтекстов андреевской диалогии были и философские стихотворения Байрона «Тьма» и «Сон», а также написанный под их влиянием цикл стихотворений М. Лермонтова, включающий «Ночь. I» и «Ночь. II» [48: 345].

Несколько слов об этих произведениях Байрона и Лермонтова. Стихотворения Байрона, переведенные Лермонтовым (подстрочник опубликован под названиями «Мрак» и «Тьма»), воссоздавали сон лирического героя, в котором перед ним представляли картины конца света. Потухло солнце, в полной тьме Земля постепенно превращается в обледеневшее, безжизненное космическое тело; последние люди спасаются у костра, а затем умирают и они. Финальные строки гласят: «Мир был пуст...». Лирический герой Бай-

рона выступает в роли ужасающегося этими картинами свидетеля (зрителя).

В стихотворениях же Лермонтова, написанных под впечатлением байроновских, позиция лирического героя иная – он не только зритель, но и действующее лицо снов. В первом «Сне» он видит и переживает свою смерть, а затем наказание Господне: возвращение души на Землю и созерцание этапов разложения его тела. Эти картины предвещают эстетику морального шока экспрессионизма. Герой, готовый поднять богоборческий бунт, пробуждается, что воспринимается им как воскресение.

Во втором стихотворении («Ночь. II») лирический герой Лермонтова созерцает во сне приближение к Земле Смерти (гигантского Скелета), которая предлагает герою решить: кого из двух его друзей лишить жизни. Пережившему ужас созерцания Смерти и надвигающегося вечного небытия, лирическому герою Лермонтова (подобно андреевскому Елеазару) окончательно открывается бессмысленность жизни. Поэтому он, требуя забрать обоих друзей и его самого, проклинает Бога: «Ломая руки и глотая слезы, / Я на творца роптал, страшась молиться!» [47: I: 215].

Благодаря безрифменному пятистопному ямбу, стихотворение оказывается близким ритмизованной прозе – полуповествовательной, полумедитативной. Е.А. Попова справедливо писала, что в рассматриваемом цикле «Лермонтов мучительно и напряженно ищет разгадку великой тайны жизни и смерти, стремится к самопознанию, определению своего отношения к миру, к Вселенной» [48: 345]. Следовало бы добавить – и к Богу.

«Три ночи» и «Воскресение всех мертвых» Андреева, вызывая ассоциации с охарактеризованными стихотворениями Лермонтова и Байрона, а также с Откровением Иоанна, интертекстуально включали их художественный мир и строй мысли. «Три ночи» имеют подзаголовок «Сон», а «Воскресение всех мертвых» – «Мечта». По сути, – это «видения», приоткрывающие тайны смерти и воскресения. В первой миниатюре лирический герой, как и его предшественники из стихотворений Байрона и Лермонтова, видит то, что происходит после его смерти. Лирический сюжет миниатюры, членившийся на пять главок-строф, написанных ритмизованной прозой, художественно («живописно», «сценично», «кинематографично») воссоздает смысл известной философской идеи-«формулы»: вместе с человеком умирает весь мир. У Андреева она звучит так: «Я умер, и все умирает со мною» [7: IV: 319].

«Кадры» лирического сюжета запечатали исчезновение с лица земли сначала родных герою людей и предметов (плодов его труда в мастерской, деревьев и цветов в саду, жены, детей и др.), а затем незнакомых жениха и невесты, жреца и молящихся в храме, танцующих на балу и др. и, наконец, всех земных строений (домов и храмов), стихий (моря и др.) и космических объектов (солнца, луны, звезд). После чего наступает «мрак неделимый, тьма единая и ужасная» [7: IV: 321].

Мучительно переживая совершающееся, лирический герой не повествует, а иступленно кричит о каждой новой потере: «Не скрывайте отчаяния моего, раздирайте одежды, кричите и войте: он умер» [7: IV: 320]. Причем экспрессивность этого крика все время возрастает: «Бегите! Размечите волосы по ветру, не скрывайте отчаяния моего; я умер» [7: IV: 320] (ср.: «Крик» Э. Мунка). Создается также впечатление, что именно этот крик и отчаяние провоцируют все новые и новые потери. Лирический герой Андреева предстает сначала в роли Творца, а затем инициатора уничтожения субъективной картины мира (своего сна). Принцип повтора и нагнетания ужаса, передающегося и читателю, вызывают ассоциации и с новеллами Э. По, что еще больше усиливает этот эффект.

«Три ночи» ассоциировались также с текстом Апокалипсиса, повествующем о семи чашах гнева Божия, вылитых на Землю (Откр. 16), в результате чего «все одушевленное умерло в море» (Откр. 16, 3), «города языческие пали» (Откр. 16, 19), «И всякий остров убежал, и гор не стало» (Откр. 16, 20). Андреевское произведение вызывало в памяти читателей и «кадры» падения Вавилона (Откр. 18): «...и повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его» (Откр. 21). «И голоса играющих на гусях и поющих... уже не слышно будет; не будет в тебе уже никакого художника, никакого искусства, и шум от жерновов не слышно уже будет в тебе» (Откр. 22), «И свет светильника уже не появится в тебе; и голос жениха и невесты не будет уже слышно в тебе» (Откр. 23).

Таким образом, за счет интертекста, вызывающего ассоциации с произведениями Байрона, Лермонтова, Э. По, Ницше и др., усиливался субъективно-личностный, эгоцентрический характер медитаций лирического героя Андреева; ассоциации же с образным миром Апокалипсиса придавали изображенным в миниатюре событиям и переживаниям глобальный общечеловеческий масштаб и усиливали их трагическое звучание.



В «Воскресении всех мертвых» хронотоп и фабула еще более обобщены, условны и ориентированы на Апокалипсис. Они воссоздают «видения» лирического героя, созерцающего и переживающего процесс приготовления Земли и всех ее обитателей (от неживой природы до растений, животных и людей) ко второму пришествию. Здесь как бы «разворачивается формула» из Евангелия: «И увидел я новое небо и новую землю» (Откр. 21). Однако Андреев не столько следует финальным главам Откровения Иоанна, сколько парадоксально трансформирует их, сотворяя собственный «новый миф» («Мечту») о воцарении Царствия Божьего, рая на земле. В этом авторском мифе нет места ужасу ожидания Страшного суда, так как, видимо, не будет возмездия и наказанных, а только радость от открывшейся Истины: «Все узнал и все понял человек, все простил и все полюбил, нашел все, что искал» [7: IV: 324]. Все без исключения будут прощены Богом и с радостью ждут его появления на обновленной Земле.

Если в «Трех ночах» лирический герой Андреева прокричал об ужасе смерти и конце света, то во второй миниатюре – провозгласил жизни, миру и Богу «Осанну». Можно ли на этом основании, подобно комментаторам шеститомника, видеть в «воскресении всех мертвых» появление новых тенденций в творчестве Андреева, характеризующихся «просветленным» взглядом на жизнь [7: IV: 603–604]? Думается, что нет. Выводы и настроение второй миниатюры не перечеркивают первой. Они, как всегда у Андреева, выявляют многогранность и глубину рассматриваемых проблем. «Pro» и «contra» Андреева звучат с одинаковой силой и пронзительностью: он остается тяготеющим к поэтике морального шока экспрессионистом, заостряющим проблемы и заставляющим задуматься над ними читателей. В том числе и читателей 16-го тома, которые все последующие микроциклы и входящие в них произведения прочитывали на фоне диалогии. Она же становилась мощным источником автоинтертекста для всех остальных произведений, в основе которых лежали фабулы из современной жизни, углубляя их и без того значительный психологический и религиозно-философский смысл. В свою очередь, каждая из последующих новелл, драм и особенно новелл-анекдотов, отбрасывали свет на «Апокалипсис по-Андрееву», как всегда, поверяя его пафос и выводы иронией.

Если же учесть, что последний, 17-й, том дореволюционного собрания сочинений Андреева назывался «Иронические рассказы»,

в которых в «кривом зеркале» иронии, пародии и автопародии рассматривался основной конфликт «Человек и Рок» и связанные с ним «проклятые вопросы», поставленные предшественниками и Андреевым во всех его прежних произведениях, то можно обнаружить и третье звено Андреевского Апокалипсиса. Это миниатюра «Черт на свадьбе», которую по аналогии с гоголевскими произведениями («Сорочинская ярмарка» и т. п.) можно назвать *демонологическим анекдотом*, или в духе Э. По (ср. «Черт на колокольне») – *экстравагантцей*. Фабула этой миниатюры сказочно-анекдотична. Она варьирует традиционную фольклорную ситуацию – появление черта на каком-либо празднике (в данном случае – на свадьбе), завершающуюся скандалом.

Следуя своему принципу синтезирования элементов, принадлежащих различным художественным мирам, Андреев сопрягает эту фольклорно-мифологическую основу с образами русской и западноевропейской литературы. В данном случае, видимо, используется *сюжетная ситуация переполоха*, как произведенного слухом о Красной свитке («Сорочинская ярмарка» Гоголя), так и устроенного чертом в местечке Штолькофремен («Черт на колокольне» Э. По). В первом случае скандал ограничился рамками ярмарки. Прodelки цыган, выбивших стекло в хате кума Черевика и выставивших в окно страшную свиную рожу, привели всех в ужас. В экстравагантце Э. По черт переполошил весь городок, где он неожиданно появился со скрипкой, почти в пять раз больше его самого, и что-то сотворил с башенными часами, по которым сверяли время все жители городка. Обычный ритм и ритуализованный образ жизни был резко нарушен.

В андреевской экстравагантце Черт Карлович тоже быстро разрушает чинный ритуал сельской свадьбы. Сначала он заставляет музыкантов играть такую мелодию, под которую, забыв приличия, неистово заплясала не только молодежь, но и старики. Когда же к Черту Карловичу присоединилось еще 22 черта, в пляс пошел и дом: «Дом два раза кувырнулся через голову и лег на спину. Танцоры завалились, старики в кучу, старухи хохочут. Что ж! Танцуют на стене, а дедушка сидит на стальных часах и ловит маятник... Новобрачному, по недоразумению, свернули скулу, дедушка надел на голову барабан, бабушка бьет его палкой» [7: V: 18]. Так праздник анекдотически превращается в скандал гораздо большего масштаба, чем у Гоголя и даже Э. По.

Об этом же свидетельствует финал миниатюры и выразительная реплика одного из дерущихся гостей: «Помню я, как еще в детстве влез я на гору, откуда виден рай. Прелесть! Тишина! Ручейки, птички, звери друг у друга блох за ушами ищут, и полное отсутствие огнестрельного оружия! Но меня не пустили! Не пустили! Наддай!» [7: V: 18]. На этот раз обезумевших людей опять ждет не рай (вроде описанного в «Воскресении всех мертвых»), а его противоположность. Под хохот и улюлюканье чертей «дом подумал-подумал и, как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде, в черной воде» [7: V: 18]. В андреевском демонологическом анекдоте в эксцентрически-иронической форме запечатлен Конец света, который заслужили глупые, недалекие, бестолковые люди. Это апокалипсис в восприятии и изображении писателя-абсурдиста XX века.

Таким образом, есть все основания для того, чтобы оспорить еще одно суждение комментаторов новейшего издания собрания сочинений Андреева, полагающих, что в 1910-х годах писатель «в определенной степени теряет прежнюю стилевую терпкость, сгущенность мыслей и слов» [7: IV: 604]. На самом деле, Андреев всегда оставался писателем-экспериментатором, лириком, философом, абсурдистом, опирающимся на культурный опыт человечества и широкий интертекст от Библии до Ницше.

#### *Ироническая неомифология XX века*

Еще одной жанровой формой, воплощающей «смеховой» ракурс изображения центральной в прозе Андреева коллизии «Человек и Рок», в последний период его творчества стала ироническая новелла-миф. В «Чемоданове» писатель представил «смеховой» вариант конфликта между Роком и «маленьким» человеком. В заглавии новеллы вынесена фамилия (а, вернее, прозвище) главного героя. В той мере, в какой этот персонаж конкретен, название отражает прямой фабульный смысл произведения – жизнеописание Егора Егоровича Чемоданова. Поскольку же образ имеет, как обычно у Андреева, широкое обобщающее значение, название потенциально заключает в себе трагико-иронический, философский смысл, выявляющийся лишь в финале новеллы.

Полемизируя с предшествующей литературной традицией, считающей трагическими судьбы исключительных, неординарных личностей («царей и героев» [7: V: 76]), Андреев делает героем

современной трагикомедии «обыкновенного, маленького человека» [7: V: 76], преследуемого Роком. Новелла начинается с иронических размышлений повествователя на эту тему: «Егор Егорович Чемоданов не был ни царем, ни героем, а вместе с тем над самим Эдипом не работал Рок с таким упорством и яростью, как над его жизнью. Можно думать, что на эти тридцать лет, пока продолжалась жизнь Чемоданова, Рок бросил все другие свои занятия – так много времени, хлопот и неусыпного внимания посвятил он своему странному избраннику» [7: V: 76].

Сюжет новеллы-мифа о современном «маленьком» человеке воссоздает цепь нелепых приключений Чемоданова, раскрывающих и конкретизирующих смысл, заключенный в ироническом прологе. Героя младенцем подкинули в чемодане купцу Егорову, поэтому он получил соответствующее имя, отчество и фамилию. Затем под влиянием жизненных обстоятельств (смерти купца, пожара в приюте, кораблекрушения и т. п.) Чемоданов был вынужден скитаться по свету и нелепо погиб на тридцатом году от рождения.

В то же время, образ Чемоданова выходит далеко за рамки типа «маленького человека». Этому способствовали безымянность героя (ведь его имя абсолютно условно), безликость, незакрепленность за определенной социальной средой, что позволяют трактовать его как предельно обобщенный, универсальный образ современного человека вообще, неизвестно откуда и зачем явившегося («подброшенного») в этот мир. А тот факт, что великий Рок обратил внимание на Чемоданова, еще больше увеличивает масштабность и значимость (но не значение личности) этого героя.

Под пером Андреева повествование о нелепых скитаниях Чемоданова оборачивается печально-ироничным мифом о бессмысленной жизни современного человека. Этому способствовал интертекст мифологии и мировой литературы, включенный в андреевскую новеллу: легенда об Агасфере, философская повесть XVIII века типа «Кандида», реалистический роман и повесть о злоключениях «маленького человека» и т. п. Жизнь современного обыкновенного человека, как никогда раньше, оказывается динамичной и насыщенной событиями (ср. с жизнью гоголевского Акакия Акакиевича). В еще большей степени, чем чеховский человек в футляре, Чемоданов (человек в чемодане) не может спрятаться от жизни большого мира. Он невольно оказывается причастным к важным политическим событиям и научно-техническим достижениям цивилизации XX века: путешествует на одном из самых

больших современных пароходов, втянут в неразбериху революции в России и др. Человеку теперь как бы открыт весь мир, но он не понимает сути событий, в которые втянут, и поэтому не является их активным участником, а тем более творцом.

Андреев продолжает развивать одну из важнейших проблем своего творчества – проблему познания, возможностей человеческого разума. В «Чемоданове» герой лишь пассивная игрушка в игре, которую затеяли Рок и «какие-то добрые силы» [7: V: 79]. Он не свободная, осознающая себя личность, а марионетка. Поэтому его жуткие жизненные катастрофы вызывают не столько ужас, сколько смех. Гоголевско-чеховская традиция доведена здесь Андреевым до ее логического предела. С этой точки зрения, писатель остался верен своим принципам эстетического максимализма. Новым же была более важная, чем в прежние периоды творчества, жанрообразующая роль «смехового» начала. Теперь Андреев стремится не столько ужаснуть читателя, сколько заставить его посмеяться над героем, а значит и над собой. При этом, давая в противники Року такого ничтожного человека, как Чемоданов, писатель умалял значение самого Рока, подсмеивался над ним.

Как и в предыдущих новеллах, итоговые размышления автора о рассказанной истории заключены в философской «лирической концентрации» в финале «Чемоданова». Их содержание трагико-иронично. Писатель поставил под сомнение не только смысл жизни обыкновенного человека, которая, может быть, лишь приснилась «суровому и мрачному Року в одно из мгновений его забытья» [7: V: 84], но и сам факт его существования. Андреев таким образом подводил итоги своих прежних размышлений о призрачности жизни современного человека. Одновременно в творчестве писателя обозначились тенденции, которые позже приведут к возникновению литературы абсурда XX века.

Для того чтобы уяснить отличие идейно-художественной концепции «Чемоданова» от современной ему декадентской и более поздней абсурдистской литературы, необходимо учитывать контекст всех предыдущих новелл Андреева, которые представляют собой взаимосвязанные звенья единой жанровой системы его поздней прозы. Каждая из них является вариантом решения проблемы «Человек и Рок». Как показал писатель, исход их борьбы во многом зависит от степени личностного (нравственного, интеллектуального, волевого) начала в человеке. С этой точки зрения, «Полет» и «Чемоданов» являются противоположными и крайними

полюсами системы: насколько Юрий Михайлович воплощает возможности человека, настолько в Чемоданове они отсутствуют. Поэтому авторская позиция в «Чемоданове» запечатлела фатальную бессмысленность (призрачность) жизни не всякого обыкновенного человека, а того, кто не сумел стать мыслящей и ответственной личностью. Прибегая к определению самого Андреева, можно сказать, что в «Чемоданове» шла речь о бессмысленности жизни «недочеловека».

В новелле-мифе «Ослы» Андреев запечатлел «смеховой» ракурс изображения еще одного из основных типов героев его прозы и современной ему символистской литературы – личности, претендующей на роль сверхчеловека, человекобога. Автор задался вопросом: что представляет собой такой человекобог и достоин ли он того, чтобы о нем слагали мифы? В итоге оказалось, что даже талантливый (отмеченный божьей милостью) человек может быть простым обывателем, то есть «нижечеловеком». В этой новелле ирония автора в адрес обывателя гротесково сопряжена с пародированием Андреевым своих собственных героев и персонажей Мережковского, А. Белого и других символистов. Героем иронической новеллы-мифа «Ослы» стал певец, стремящийся доказать свою богоподобность в состязании с мифологическим Орфеем.

Это произведение впервые и было напечатано под заглавием «Состязание с Орфеем», которое прямо указывало на его мифологический предтекст. Во втором варианте названия мифологическое начало уступило место ироническому. Однако ироническое и даже саркастическое значение названия, как обычно в новеллах Андреева, в полной мере раскрывается лишь в финале произведения. Мифологическое же начало, хотя и ушло из названия, осталось в основе жанровой структуры новеллы. Роль «шифра-кода», проясняющего глубинный смысл происходящего, выполняет здесь миф об Орфее, который прославился как певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, покорявшей не только людей, но и богов.

Герой «Ослов» – Энрико Спаргетти тоже считался любимцем людей и богов. За свой чудесный голос он получил прозвище Орфея, «а к тридцати годам жизни его слава распространилась по всему Старому и Новому Свету, от солнцепламенного Рио-Жанейро до холодных гиперборейских стран» [7: V: 19]. Однако уже ироническая семантика фамилии современного Орфея контрастирует с его богоизбранностью и заставляет усомниться в его божественном происхождении и сущности. К тому же оказывается,

что родители Энрико были людьми бедными и простого звания. Но Спаргетти «божественным даром своим приобрел неисчислимые богатства и сделался другом многих весьма высокопоставленных особ: английских перов, немецких графов и даже тогдашнего владетельного принца Монако» [7: V: 19].

С иронией повествователь говорит и о почитателях таланта Энрико Спаргетти: о философах, якобы чуждых дешевым обольщениям, вступающих в близость с великим певцом, чтобы разгадать тайну его «необыкновенного дарования»; о живописцах и скульпторах, соревнующихся «друг с другом в изображении и увековечении его прекрасной головы и лица, в чертах которого явственно виделась печать избранничества» [7: V: 19]. Как сообщает повествователь, «первым же звуком своего голоса, возносящимся к небесам на крыльях свободного вдохновения, он подчинял себе самую непокорную душу и вел за собой человека, как поводырь слепца или магнит железные опилки» [7: V: 20]. Последнее сравнение звучит явно иронично. Эта ирония распространяется как на героя, так и на его почитателей, вроде того государственного мужа, который, услышав певца, «впал в состояние, близкое к экстазу и потере сознания» [7: V: 20]. Таким образом, благодаря иронии повествователя, перед читателями начинает вырисовываться портрет «богоподобного» тщеславного глупца и столь же «милых» его почитателей, а название новеллы приобретает обобщающее значение.

В полной мере истинная суть новоявленного Орфея и его поклонников выясняется в процессе развития сюжета. В его основе, как уже отмечалось, лежит «смеховой» вариант конфликта между человекобогом и Роком. Причем в роли последнего в новелле выступают ослы, которых Спаргетти решил покорить своим «божественным» голосом. Поводом для такого решения стала ревность Энрико к мифологическому предшественнику – Орфею, покорявшему своим искусством диких зверей. Ослы издавна считались священными животными, но, одновременно, и символом упрямства, глупости и невежества. Во время исполнения первых трех песен ослы не издали ни звука, однако при четвертом, наиболее трогательном романсе они взревели, а пытавшийся перекричать их Энрико сорвал голос. Так окончилось состязание Спаргетти с Орфеем.

Претензии современного «сверхчеловека» на роль божества еще раз выявили свою несостоятельность и нелепость. Самые глупые животные оказались умнее и ближе к истине, чем обожествлявшие Энрико государственные деятели, знатоки искусства и толпа обы-

вателей. Ирония Андреева и в этой новелле-мифе, видимо, была направлена не только на претендента в богочеловеки и его раболепствующее окружение, но и на собратьев по перу – символистов, претендующих на роль демиургов, пытавшихся перенести в современный мир и искусство мироощущение и ритуалы античности. Как показал Андреев, прямое следование мифологическим образцам приводит современного человека к противоположному результату и вызывает смех.

*«Сказочки» и «анекдоты»:*

*у истоков литературы абсурда XX века*

Исследователями давно отмечена важная роль «смехового» начала в трагических но своему содержанию рассказах и повестях Андреева и сделан вывод о его генетической связи с традициями русской смеховой культуры, в основе которой лежала формула «смешно и страшно», отличная от западноевропейской карнаваль-ной формулы «смешно, значит не страшно», а также о близости андреевского смеха к модернистскому гротеску, не отменяющему и не преодолевающему страх и ужас [18].

Как уже показало исследование прозы Андреева 1890–1900-х годов, «смеховое» начало в ней проявляется не только в структуре произведений, изображающих действительность под трагическим углом зрения, но и порождает целый ряд жанровых форм, в которых играет основную роль («Оригинальный человек», «Сын человеческий» и др.). При этом художественное воплощение получила и формула «смешно – значит не страшно» («Рогоносцы»). Изучение новелл-анекдотов, иронических новелл-мифов, а также сказочек и анекдотов с «черным юмором», созданных в последний период творчества Андреева, позволяет еще точнее охарактеризовать природу, функции, формы воплощения и место «смехового» начала в его художественном мире.

В связи с такой постановкой проблемы еще раз целесообразно еще раз вспомнить остроумное замечание К. Чуковского, который в 1906 году писал: «Андреев в душе великий буффонер, великий тайновидец «рож», до сих пор должен был поселять эти души-рожи в обыкновенные тела чеховского и толстовского обихода... Тюха притворялся обыкновенным хорошим русским беллетристом, – и только изредка нарушал это притворство и решался выпустить на подмостки свои «рожи, рожи и рожи» для настоящего

сальто-мортале, для откровенного канкана, для кувыркания и свистопляски ... Это страшно заманчиво, это увлекательно до бесконечности, весело и жутко посмотреть на общественный быт, на социальный уклад карикатурирующим оком Тюхи, и увидеть в юстиции, в войске, в искусстве, в науке, в семье, в государстве – «рожи, рожи и рожи» – и превратить все общественное дело в одну грандиозную клоунаду» [84: 36–39].

И действительно, одним из фундаментальных принципов, лежащих в основе художественного мира Андреева было рассмотрение всех важнейших для него проблем, коллизий, основных типов героев не только под трагическим, но и под «смеховым» углом зрения. Причем состав томов собрания его сочинений обнаруживает постепенное возрастание «смехового» начала в прозе Андреева. Уже в 12-м томе (1911 год), «смеховое» начало преобладает, а последний – 17 том (1917 год) самим автором назван «Иронические рассказы». Особое место в иронической прозе Андреева занимают его «Сказочки не совсем для детей» (1913) и «Мои анекдоты» (1914), которые вместе с рассказом «веселого человека» – «Искренний смех» (1910) составляют своеобразный цикл, тяготеющий, в свою очередь, к повести «Мои записки» (1908).

В «Искреннем смехе», занимающем пограничное положение между фельетонами и художественной прозой Андреева (ср.: «Смерть Гулливера»), запечатлена его концепция смеха, сложившаяся к 1910-м годам. По Андрееву, «искренний чистый и приятный смех, даже только веселая, но искренняя улыбка составляют одно из украшений жизни, быть может, даже наивысшую ценность ее» [7: VI: 187]. Их антиподом является *неискренний смех*: «А что такое смех без искренности? – это гримаса, это только маска смеха, кощунственная в своем наглom стремлении подделать жизнь и самое правду. Не знаю, как отнесетесь вы, но меня оскорбляет череп с его традиционной, костяной усмешкой – ведь это же ложь, он не смеется, ему не над чем смеяться, не таково его положение» [7: VI: 188]. Эти слова могут служить автокомментарием к «таинственной» повести «Он (Рассказ неизвестного)» (к попыткам Нордена и его домочадцев с помощью неискренного смеха преодолеть ужас нависшей над ним катастрофы), а также ко многим другим произведениям.

Важно отметить, что, с точки зрения Андреева, к неискреннему смеху относится и «холодная сатира» с ее дидактизмом и «моралью», и, казалось бы, противостоящая ей пустая «игра слов, пре-

тендующая на остроумие» [7: VI: 188]. Тем парадоксальнее выглядит гротесковое сопряжение этих важных для автора мыслей об истинности и неистинности смеха с пустословием рассказчика – «веселого человека». К тому же его веселость неожиданно иллюстрируется примером самого низкого пошиба: он смеется над бабушкой, которая упала, зацепившись за протянутую им веревочку. Такой анекдотический финал, заключающий в себе плоский юмор и своеобразное кощунство на бытовой почве, обнаруживает одновременно издевательство над общепринятыми представлениями и глупость, пошлость самого кошуна (происходит его саморазоблачение). Тем самым снимается дидактический пафос и отвергаются претензии обывателя на владение истиной. Но абсолютного развенчания высказанных в начале миниатюры важных мыслей все же не происходит, благодаря особой позиции автора. Он как бы юродствует, издеваясь и над добропорядочными читателями и их обывательской моралью, и над собой, выставлял себя дураком и пошляком, но под этой маской произносятся важные для него слова.

Такая же маска надета на рассказчика в цикле «Сказочек не совсем для детей». Цикл включает в себя пять произведений, не связанных фабульно: «Орешек», «Негодяй», «Фальшивый рубль и добрый дядя», «Земля», «Храбрый волк». Объединяет их образ рассказчика, а также то, что в них, как в «смеховом» зеркале, отражены кардинальные проблемы, поставленные Андреевым в его «серьезных» произведениях. Поэтому интерпретация «Сказочек» не возможна вне предтекстов. Кроме того, как верно отметил В.Н. Чуваков [5: 488], такую роль выполняют и «Новые сказочки для детей изрядного возраста» Салтыкова-Щедрина. Однако ученый не охарактеризовал отношение к ним Андреева, точки соприкосновения и несовпадения между сатириком-шестидесятником и писателем рубежа веков.

В «Орешке» повествуется о том, как припасенный на «черный день» орешек, подаренный ангелом «прехорошенькой» белочке, оказывается бесполезным, поскольку состарившейся героине уже нечем его разгрызть. Такой анекдотически-неожиданный финал обнажает истинную суть обывательской мудрости, оказывающейся обыкновенной глупостью. Становится очевидным, что рассказчик лишь разыгрывал *роль простодушного*, восхищающегося необычайным благообразием красавицы с «беленькими, остренькими, чудесными грызуночками» [7: IV: 60].

В «Орешке» основным принципом организации повествования является ирония: мнимо утверждая все в изображаемом предмете, рассказчик на самом деле обнажает его несостоятельность. В первой сказочке эта ирония взаимодействует с юмористическим пафосом. Благоразумная белочка легко вписывается в контекст сказок Щедрина, продолжая типологический ряд таких героев, как Премудрый пискарь, Вяленая вобла, Здравомыслящий заяц. Однако именно в таком контексте очевидно отличие андреевской героини от предшественников. В образе благоразумной белочки отсутствует социально-идеологическое начало, характерное для сказок Щедрина. Она является воплощением мировосприятия и поведения обыкновенного, «среднего» человека в сфере быта и частной жизни.

Есть и еще одно существенное отличие. Фабула исчерпана, но рассказчик не ставит точку. Читателя ждет вроде бы традиционная для жанра сказки мораль: «Н р а в о у ч е н и е . Когда дадут тебе, Коля, орешек, то тут же его и кушай» [7: IV: 61]. Однако, в отличие от традиционных сказочных нравоучений, претендующих на провозглашение значительных по своему содержанию истин, рассказчик, иронизируя, неожиданно сужает смысл рассказанной истории, что создает дополнительный юмористический эффект. Сказка окончательно превращается в анекдот. Причем звучащая в «нравоучении» ирония адресована уже не героине, а самому дидактическому жанру, претендующему на владение истиной.

Андреев создал новую разновидность литературной сказки, которая преследовала две цели: вышучивала плоскую обывательскую мораль и лжемудрость и, в то же время, писателей, претендующих на роль учителей жизни. Кроме того, она выполняла функцию авторского самоконтроля и самокорректировки. Дело в том, что сказка «Орешек», как и остальные произведения цикла, является «смеховым» вариантом воссоздания конфликта «Человек и Судьба, Рок», лежащего в основе большинства «серьезных» произведений Андреева. Но если в «Жизни Василия Фивейского», «Полете» и остальных подобных повестях и новеллах бунт героев против Рока и их гибель представлены как трагедия, то в «Орешке» попытка белочки обхитрить Судьбу выглядит глупой и нелепой.

В остальных сказочках в сходной жанровой форме развенчиваются различные претензии обывателей на истину, мудрость, мораль, которые на самом деле оборачиваются глупостью, пошлостью, а то и мошенничеством. Так, в «Негодяе» теленка, убежавшего в лес, и тем самым обхитрившего хозяев, которые собирались

его зарезать, все равно съедают волки. В «Фальшивом рубле» добрый дядя, возмущенный обманом (мальчику подсунули фальшивый рубль), отдает ребенку настоящую монету, а фальшивую тут же сбывает лавочнику, который был «стар, глух, слеп и вообще совсем дурак» [7: IV: 63].

Обращает на себя внимание тот факт, что от сказки к сказке уменьшается роль юмористического пафоса и возрастает роль сарказма. Ирония рассказчика становится все более мрачной и ядовитой. В «Негодяе» она направлена на благопристойных маменьку и сыночка, обладающих отменным аппетитом. В отличие от подобных типов Щедрина («Медведь на воеводстве» и т. п.), андреевские хищники не занимают высоких ступеней на социально-политической лестнице. Более того, они не уподоблены лесным диким и кровожадным зверям, а являют собой образцы вполне цивилизованной добропорядочности, миролюбия и доброты. Однако именно это и страшит писателя, который обнаруживает страшное в нестрашном. Формой борьбы с такими явлениями становится смех.

Необходимым фоном для интерпретации сказочек Андреева являются также сказки Щедрина «Пропала совесть», «Добрая душа», «Добродетели и пороки». В последней показана относительность норм морали в современном обществе, где связующим звеном между Добродетелями и Пороками служит Лицемерие. У Щедрина маской Лицемерия прикрываются Доброта и Мораль сильных мира сего, у Андреева же под такой маской разгуливают Добродетели обыкновенных обывателей. Есть и еще одно отличие авторской позиций Андреева от демократа-просветителя Щедрина, свято верившего в торжество добра и справедливости. В сказках Щедрина есть носители истинного добра – это простые русские женщины, руководимые своим чувством («Добрая душа»), и дети. Не случайно сказка «Пропала совесть» завершается такими словами: «Растет маленькое дитя, а вместе с ним растет и совесть. И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нем большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться сама» [72: 335].

Авторская позиция Андреева отличается скептицизмом. В «Негодяе» совесть просыпается не в плотоядном мальчике, а в его жертве – теленочке. Явно иронически в этой парадоксальной ситуации звучит ее голос: «Какой же ты негодяй! Из тебя должны

сделать для хорошего мальчика Пети котлеточки, а ты хочешь убежать: это прямо подло» [7: IV: 62]. Парадоксально-анекдотично и «Нравоучение для телят»: «Негодяй! Не бегай, тебя все равно съедят волки» [7: IV: 62]. В «Фальшивом рубле» бессовестными оказываются и взрослые, и дети: добрый дядя, старший брат и «мальчик со слезой такой величины, что можно сразу наполнить ведро» [7: IV: 63]. (Ср. с образами женщин со слезами разной величины в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913), видимо, созданными не без влияния сказочки Андреева, впервые опубликованной в 1911 году). Никого из них не волнует дальнейшая судьба фальшивого рубля. Поэтому он беспрепятственно гуляет по свету, становясь символом всеобщей аморальности обывателей.

Если все живущие на Земле погрязли в грехах, то кто же возродит род людской, кто является хранителем Добра и Истины? Эти вопросы Андреев ставит в следующей сказочке, которая называется «Земля». В ее основе лежит мифологическая (библейская) фабула. Господь призвал ангела в белых одеждах и велел ему, обернувшись человеком, лететь на Землю и узнать, что нужно людям, оглашающим небо воплями и стонами страданий. Сначала ангел попытался учить людей, погрязших в грязи и крови, как надо жить. Затем, убедившись в бесполезности своей проповеди, посоветовал Богу истребить этих грязных животных, которые к тому же совратили предыдущих посланцев. Однако Бог проклял ангела за чистоплотность и велел не возвращаться, пока он духом и телом не приобщится к страдающему человечеству. Видя бессилие посланцев, Всеблагий собрался на Землю сам. Однако ангел предупреждает Отца небесного о том, что и его может постигнуть участь тех небожителей, которые не захотели покинуть несчастное человечество. Сам же ангел «низринулся... на землю и навеки потерялся среди слез и крови. И в тяжелой думе онемели небеса, пылливо смотря на маленькую и печальную землю» [7: IV: 66–67].

Поскольку в «Земле» разыгрывается трагифарс, изменяется интонация рассказчика: наряду с иронией и сарказмом начинают звучать трагические нотки. Ирония же и сарказм направлены теперь в адрес не столько грешных людей и падших ангелов, сколько их судей, претендующих на владение абсолютной истиной и добром, то есть в адрес «чистоплотного» ангела и «мудрого» Отца небесного. В «Земле» в еще большей степени, чем в других сказках цикла, разоблачаются нормы якобы абсолютной морали и добродетели.

Освященные христианством абсолюты обнаруживают свою относительность, так как жизнь гораздо сложнее.

Таким образом, в контексте цикла очевидно доминирование в «Земле» нравственно-философского уровня осмысления поставленных проблем. При этом многозначность ее образов не исключает и более узкого социально-исторического истолкования. Для этого достаточно сопоставить сказочку с написанной тогда же, в 1907 году, новеллой «Тьма», где всерьез ставились сходные вопросы: имеет ли право революционер, якобы борец за народное счастье, оставаться «чистеньким» и поучать «заблудшее стадо» с высоты своей истины? Кто дал ему право руководить грешным человечеством? Кто поручится за то, что он владеет абсолютной истиной? В новелле, пережив потрясение, герой приходит к пониманию ложности прежних представлений о своей миссии, претензий на избранность, роль пастыря. В «Земле» сходная коллизия представлена в предельно обобщенном виде и под «смеховым» углом зрения. Писатель выверял полученные в «серьезной» прозе ответы иронией и парадоксом.

Но цикл завершается не на этой высокой ноте – в последней сказочке («Храбрый волк») еще раз происходит анекдотически неожиданная смена ракурсов изображения и пафоса. Степень парадоксальности ее фабулы максимальна. В ней рассказывается о том, как нахальному волку городской отрубил хвост. Бесхвостый волк стал всеобщим посмешищем, и возмущенная жена затеяла судебное разбирательство. «Мудрый» судья, два дня простояв на голове, постановил: «так как волк человек женатый, то только одна половина хвоста принадлежит ему, а другая половина... жене и детям... Должен ты пойти к доктору, и пусть он пришьет тебе новый хвост» [7: IV: 68]. Не менее «мудрые» доктора пришивают волку то горячий утюг, то комод, то зонтик, на котором он и улетает в неизвестном направлении. Используя иронию и сарказм, рассказчик «поет гимн» глупости и пошлости обывателей. Кроме того, здесь огромную роль играют *гротеск* и *абсурд*. Гротеск подчиняет разнородные, казалось бы, несовместимые элементы изображения единой логике иносказания. Происходит совмещение реального и нереального, возникает *картина абсурдного мира*. Именно абсурд доминирует в жанровой структуре сказки: в определениях и мотивировках на уровне повествования, в сюжетных ситуациях и логике развития действия и т. п.

В отличие от предыдущих сказок, в «Храбром волке» есть обобщенный, итоговый в контексте цикла, образ смеющейся обывательской массы. Смех пошлой, вульгарной, глупой толпы – атрибут нерасчлененного, безликого множества: «И *все*, как увидят волка... так и начинают *смеяться*: городской *смеется*, лошади *смеются*, собаки *смеются*. И кошки, даже те повывлезали на крышу и тут *хохочут*» [7: IV: 69]. Мнение этих «всех» очень волнует волка: «Был я молодец *лучше всех*, а теперь даже котят и те смеются надо мною» [7: IV: 69]. Но как только волк приобретает хвост-зонтик, мнение толпы меняется: «А в это время дождь был, и *все* мокрые, один только волк сухой. Смотрят на него все и удивляются... Ведь вот говорили, что волк дурак, а он самый умный, его губернатором надо сделать» [7: IV: 71–72]. Стать губернатором волк не успел, хотя ясно, что он с не меньшим успехом, чем щедринские градоначальники, правил бы такими же умниками, как и он сам.

В судьбу волка, судя по всему, вмешался черт, которого чертыхающийся герой постоянно вспоминал и призывал (его возглас «Черт побери!» лейтмотивом проходит через всю сказочку). Неожиданно, «откуда ни возьмись поднялась сильнейшая буря, прямо ураган... И как подул ветер под большой зонтик, так полетел зонтик вверх и волка за собой потащил через крышу, прямо к облакам.

Волк даже глаза вытаращил от удивления и думает:

«Вот так штука, *черт побери!* А я и не знал, что умею летать, только мне это совсем не нравится».

Волчиха задрала кверху голову и кричит:

– Волк, волк, куда же ты летишь?

– А я почему знаю? – ответил бедный волк.

Глупые же волчатки обрадовались, прыгают и кричат весело:

– Наш папа вороною стал! Наш папа летать умеет! Какой наш папа храбрый!

Так волк и улетел за облака, а куда – неизвестно» [7: IV: 71–72].

Такой финал, с одной стороны, обнаруживает интертекст «Маленького человека» Сологуба, ассоциируясь с исчезновением Саранина (оба произведения написаны в 1907 году, и тогда же опубликована сологубовская новелла, а андреевская сказочка – лишь в 1909 г.). С другой же стороны, «Храбрый волк» сам оказывается в роли автоинтертекста новеллы «Полет» (1914). Эти произведения, ассоциируясь друг с другом, проясняют заложенный в них смысл. На фоне новеллы-мифа «Полет» сказочка о волке предстает как *анекдот о полете «недочеловека»*. Не зря волчиха говорит волча-

там: « – Молчите, детки. Это не от храбрости ваш папа полетел, а оттого, что хвост у него такой противный» [7: IV: 71–72]. Так повествование, описав параболическую кривую, возвращает читателя к названию сказочки, окончательно выявляя их иронический и саркастический пафос. Если «История одного города» и сказки Салтыкова-Щедрина были призваны обнажить несостоятельность самодержавия и самодержцев, то сказочка Андреева запечатлела *абсурдность* образа мысли, нравственных ориентиров и системы ценностей обывательской массы, которую составляют обыкновенные, «средние» люди.

В жанре иронической сказки были написаны и «Правила добра» (1912). Ее название подчеркивает суть запечатленной коллизии: невозможность постижения сути добра, любви и истины с помощью рассудка (свода правил, прописных истин). По ходу развития сюжета, повествующего о стремлении Черта с помощью сердобольного попаки постичь христианскую премудрость, выясняется, что все эти гуманистические сверхличные ценности не укладываются ни в какие самые изощренные рационалистические системы и формулы [29].

Мотив бездейственности христианской проповеди в современном безнравственном мире, порождающем войны, иронически звучал и в анекдотической сказочке «Конец Джона-Проповедника» (1914), тяготеющей к рассматриваемому циклу. Ее герой – щенок, родившийся под пушкой американского корвета «Джон Вашингтон» от дурной и безнравственной мамы, сначала был настолько невинен и благопристойен, что его прозвали Джоном Проповедником. Однако когда из пушки стали стрелять, он все понял и стал философом, а через год превратился в такое же развратное существо, как и мамаша. Такой финал, совпадение имен щенка и американского президента (символа демократии), а также место действия (палуба американского военного корабля) предельно лаконично, но выразительно выявляет истинную суть современных господствующих цивилизаторов, в том числе и их идеологов (проповедников).

Таким образом, «Сказочки» Андреева дополняют трагический ракурс изображения современного писателю мира, придают ему стереоскопичность и полноту, обнажая не столько трагизм и ужас, сколько глупость, пошлость, несостоятельность господствующих нравственных норм, претензий обывателей-«нижечеловеков» на владение истиной. Кроме того, во всех названных произведениях присутствует пародийное начало, с помощью которого Андреев



осуществлял самокорректировку создаваемых им же самим моделей мира, не позволяя их абсолютизировать. В то же время им пародировались дидактические и сатирические жанры, претендующие на воплощение абсолютной истины, мудрости, морали. Это приводило к тому, что, названные жанры под пером Андреева обрабатывались анекдотом, в том числе и с «черным юмором». Не случайно после «Сказочек» он публикует цикл миниатюр «Мои анекдоты», в котором «черный юмор» преобладает.

Как уже говорилось, «Мои анекдоты» связаны с повестью «Мои записки» образом героя-рассказчика («дедушки»). Впервые «Мои записки» были опубликованы без анекдотов «дедушки» в 1908 году. Пять анекдотов («Бочка», «Триумфатор или дружеский привет», «Танец», «Сладость сна», «Сладость веры»), составивших цикл «Моих анекдотов», появились в виде приложения к повести лишь в 1914 году, а затем вошли в XVII том Собрания сочинений Андреева (1917). Еще три анекдота («О рекламе», «О справедливости», «О ценности слов»), задуманные как продолжение цикла, были опубликованы в рождественском номере «Нового сатирикона» за 1916 год [45: 206].

Прежде, чем охарактеризовать этот микроцикл, следует вернуться к дискуссии по поводу объекта иронии и пародирования в «Моих записках». Как было показано выше, в этой повести Андреев представил метаморфозы «общих идей» и универсальных «формул». Образ же героя-рассказчика при всей его предельной обобщенности, гротесково объединял черты таких известных прототипов, как Л. Толстой, А.В. Луначарский, М. Горький и др. Уважительное отношение к этим людям вовсе не исключало возможность иронизирования над ними и, прежде всего, над их склонностью к дидактизму. Чего стоит приводимый Л. Силард андреевский портрет Горького-каприйца периода его увлечения богостроительством:

«Заматерел Максимыч в экзотике дней своих, учительствует сухо и непрерывно и, учительствуя, имеет вид даже страшный: человека как бы спящего или погруженного в транс... Строго осуждает любовь, ревность, детей, Россию, пессимизм... И все на высшей политике, и все поза и игра; и тут же десяток молодых полуписателей, эмигрантов и внимающих...»

Заходил ко мне вчера здешний папа, ничего себе старик, – непогрешимый. Спрашиваю я его: – А кто из вас непогрешимее – вы или Горький? Он заплакал и сознался: прежде я был, а теперь Горький...

– У кого же теперь, – спрашиваю, – ключи-то от царствия небесного?

– Да у Горького же... Совсем расстроился старик» [74: 288].

Письма Андреева полны юмора и иронии не только в адрес его приятелей, но и еще больше – свой собственный. В русле этой тенденции, проявлявшейся на протяжении всего творческого пути писателя, всегда корректировавшего себя «кривым зеркалом» самоиронии и автопародии, в «Моих анекдотах» запечатлены пародийно-трагедийные варианты конфликтов, сюжетных ситуаций, мотивов и типов героев Андреева.

Так, в «Бочке» иронически обыгрываются мотивы *высоты* (неординарности) личности и ее положения, *стремления к истине* («желания видеть больше других») и ее недостижимости, *одиночества* и *толпы*. Желая видеть «ВЫСОЧАЙШИХ ОСОБ» проезжающих через «некий глухой городок», предприимчивый коммерсант продал согражданам все окна своего дома, а сам забрался на бочку, у которой провалилось днище. В итоге он оказался в самом незавидном и нелепом положении: ниже всех, одиноким среди «многолюдного сборища», так ничего и не увидевшим. «Дедушка» смеется над героем, а Андреев и над ним, и над рассказчиком анекдота. Последний нелеп с его «высоким» пафосом, вызванным объектом повествования (возможностью лицемерия «ВЫСОКИХ ОСОБ»), объединяющих его с «энтузиазмом и восторгом жителей», в том числе и с незадачливым героем. Не менее нелепо выглядят и слушатели анекдота, которые «много смеялись», когда им рассказывали этот случай [7: V: 29–30].

В «Триумфаторе» предложен фарсовый вариант коллизии «Человек и Рок». Причем, у этого анекдота есть и конкретные «серьезный» и «смеховой» предтексты – новелла «Полет» и сказочка «Храбрый волк». В анекдоте тоже идет речь о триумфальном *полете*, а вернее, о его неожиданном завершении: пилот гибнет от удара о «дружеский каблук» во время падения, когда восхищенная толпа качала его на руках. Так представлен здесь автоинтертекстуальный мотив *высоких каблуков*, восходящий к ранним фельетонам Андреева.

В «Танце» под парадоксальным углом зрения изображен герой-бунтарь и правдоискатель, покушавшийся на тирана (ср.: «Рассказ о семи повешенных»). Юноша был арестован на балу, и поэтому во время казни его корчи на виселице в бальном костюме напоминали смешной танец, а публика смеялась (ср.: «Так было»). В «Сладости

сна» парадоксально представлена проблема смерти, а точнее – знание человеком часа своей смерти, прежде получившая трагическую трактовку в «Елеазаре», «Губернаторе» и других произведениях. В анекдоте приговоренный к смерти торопит повешенье, так как после месяца бессонных ночей ему очень хочется спать.

В «Сладости веры» нелепо выглядят родственники покойника, у которого в церкви от тепла выступили капельки влаги, принятые ими за пот. Они не верят врачу и факту, так как хотят верить в невозможное – в воскресение мертвеца (ср.: «Жизнь Василия Фивейского»). В анекдоте «О рекламе» кощунственно звучат названия «храмов» современной псевдокультуры: «Гранд-отель Голгофа», «Маленький семейный пансион Иуда Искариот», «Кегельбан Гефсиманский сад».

В анекдоте «О справедливости» выявляется абсурдность представлений современного «цивилизованного» человечества о гуманизме, справедливости и человеческом достоинстве (ср.: фельетон «О китайских головах»). «Дедушка» рассказывает о том, как один «именитый гражданин» Китайской Империи по его желанию был *выпорот* повторно *на ковре* в соответствии с его чином (первый раз по ошибке его поколотили просто на земле). В итоге «гражданин был почти счастлив, и в воплях страданий, которыми оглашал он воздух, слышалась несомненная нота восторга удовлетворенной справедливости» [45: 204].

Анекдот «О ценности слов» повествует о еще одном трагифарсовом случае из жизни современного «культурного» государства. В своем *последнем слове* перед «цивилизованной» казнью посредством гильотины преступник неожиданно для всех призвал публику покупать калоши «Монополь». Оказалось, что это *слово* было куплено фирмой-изготовительницей резиновых изделий. Очувшись в ситуации выбора – позаботиться о своей бессмертной душе и произнести «трогательное и поучительное слово», которому научил его священник, или заработать «значительную сумму на обеспечение жены и детей», – герой предпочел последнее. «Дедушке» представляется смешным такой выбор, продиктованный «нелепой любовью к какой-то женщине и детям» [45: 205]. Андреев же горько иронизирует и над преступником, и над его согражданами, которые после казни вышли на прогулку в калошах «Монополь», а также над «дедушкой» и его слушателями, которые «много смеялись услышанному» и с большим интересом рассматривали калоши названной фирмы [45: 206].

Во всех этих анекдотах царит «черный юмор», так как их автор кощунствует над жизнью и смертью человека. Какова же природа этого юмора и смеха? На первый взгляд, они обнаруживают сходство с модернистским гротеском. М.М. Бахтин вслед за Кайзером так характеризовал последний: «Смешанный с горечью смех при переходе в гротескное принимает черты издевательского, цинического и, наконец, сатанинского смеха» [17: 59]. Эта характеристика, по мнению В.И. Беззубова, вполне приложима и к «смеховому» началу в произведениях Андреева [18: 18]. Однако, как показывает анализ иронической прозы писателя, образ циничного парадоксалиста в «Сказочках» и «Анекдотах» – это лишь еще одна *маска* Андреева.

Богохульствуя, кощунствуя, издеваясь над несовершенством природы, интеллекта и святых человека, он, подобно юродивому и шуту, в то же время утверждает истинную веру в человека и вечные гуманистические ценности, утраченные обывателями – его читателями, над которыми он издевается. Подтверждением такой интерпретации могут служить слова клоуна Тота из драмы Андреева «Тот, кто получает пощечины» (1915), завершающей XVII том собрания сочинений, в который вошли и «Мои анекдоты»: «...я становлюсь счастлив, когда выхожу на арену... На мне маска, и мне смешно... и я играю. Я могу говорить все» [7: V: 329]. А затем следует объяснение, во имя чего он издевается над собой и зрителями: «...у каждой царицы есть шут, и он влюблен в нее, и его все бьют за это... Он есть и у красоты, он есть и у мудрости» [7: V: 339].

Разыгрывая роль шута, Андреев служил Истине и Красоте. Следует сказать и об особенностях сатанинской составляющей «смехового» мира прозы Андреева. Представители преисподней, будь то нечиновный Черт из сказки «Правила добра» (1912) или сам Сатана из последнего романа-мифа Андреева, вовсе не являются носителями абсолютно противостоящих Добру и Красоте начал. Именно они в конце концов и оказываются в роли влюбленных в этих цариц шутов. Разница в трактовках образов Сатаны и бесовского начала у Андреева и декадентов (например, у Сологуба в «Мелком бесе») очевидна. А это, в свою очередь, обусловило разную природу их смеха.

Таким образом, смеховой мир прозы Андреева обнаруживает гораздо большее разнообразие жанровых форм своего воплощения и несколько иную природу, чем это представлялось до сих пор. В отличие от новелл и повестей, где доминирует трагический ракурс изображения, в «Сказочках» и «Анекдотах», а также в ирониче-

ских новеллах-мифах смех Андреева обнажает не столько ужас, сколько абсурдность современного мира, не столько безумие, сколько его глупость и пошлость.

У трагедий и анекдотов Андреева был единый источник – кризис позитивизма, рационализма и гуманизма на рубеже XIX и XX веков. Писатель отразил крах веры современного человека в разумность и целесообразность не только конкретно-исторических форм его существования, но и устройства мироздания как такового, а также возможность постижения его тайн. Поэтому «смеховой» мир Андреева противостоит одномерному дидактизму и морализаторству сатиры XIX века, создатели которой претендовали на владение истиной. В то же время, зачастую кощунственные «черный юмор» и смех Андреева никогда не бывали циничными. Несмотря на все свои сомнения, писатель, в отличие от многих современных ему модернистов, не утратил веру в такие сверхлические ценности, как Добро, Любовь и Красота. Не порывая с гуманистическими основами русской литературы XIX века, он стоял у истоков новой литературы XX века, в том числе и абсурдистской.

#### *Драма «панпсихе» и комедии в контексте поздней прозы*

Результаты исследования прозы Андреева 1911–1917 годов позволяют скорректировать представления о направлении развития его драматургической системы в это время и месте его драм в художественном мире. В частности, возможно и необходимо оспорить взгляд на теорию «панпсихического» театра Андреева как на ослабление «неомифологического поиска» и отход от «обобщенного воссоздания мира» к реалистической эстетике [77: 321] во имя художественного изучения «тонких движений души» [77: 287].

Как известно, андреевская теория «панпсихизма» представлена в его «Письмах о театре» (1911–1913). Современные интерпретаторы «Писем» показали, что ядром этой теории была мысль о замене старого *театра игры* новым *театром переживания*, который, вслед за «новой драмой» Чехова, более адекватно воссоздавал бы духовные и интеллектуальные трагедии человека XX столетия [13, 57, 58, 77, 83]. Внешнее действие и зрелищность должны были уступить место косвенным способам воссоздания внутренней коллизии героев. По мысли Андреева, ими могут быть все составляющие текста драмы и сценографии: от интонации, жеста, пластики («танца») персонажей до интерьера («вещи есть лишь рассеянные

по пространству м ы с л и и о щ у щ е н и я » [7: VI: 526]), музыкального сопровождения и световых эффектов.

В то же время, следует согласиться с Ритой Джулиани, полагающей, что значение «Писем» не ограничивается провозглашением принципов «театра панпсихе», поскольку в имплицитном виде в них аккумулирован общий опыт Андреева-психолога (не только драматурга, но и прозаика) [30: 229]. К такому выводу она пришла в результате сопоставления теории, изложенной в «Письмах о театре», и ранней новеллы Андреева «Бездна» (1902). При этом Джулиани заметила, что андреевский психологизм не вписывается в рамки реалистической «диалектики души» (добавим, и чеховского психологизма тоже), так как чаще всего обнаруживает экспрессионистическую и символистскую направленность [30: 236]. Исследование поздней новеллистики Андреева подтверждает оба этих вывода.

По сути дела, в «Письмах» речь шла о создании своеобразного *подтекста*, аналогичного тому, что лежал и в основе его новелл 1911–1917 годов (см.: «Полет», «Герман и Марта» и др.). В таком случае есть основания предполагать, что, как и в прозе, в драматургии Андреева 1910-х годов психологизм не вытесняет обобщенное изображение действительности, а своеобразно синтезируется с ним. При этом Андреев, действительно, создает новые для себя и современной ему драматургии жанровые формы [76]. Что же касается неомифологизма, то, судя по всему, драмы «панпсихе» не исключали его, а, как и в прозе, трансформировали в охарактеризованном направлении. Эту гипотезу, конечно, необходимо проверить в процессе обстоятельного анализа всех поздних андреевских драм.

В контексте поздней прозы Андреева становится также ясно, какую важную роль в его драматургии начинают играть «смеховые» принципы художественного воссоздания мира и человека. Ученые уже давно обратили внимание на одноактные комедии Андреева – «Любовь к ближнему», «Честь (Старый граф)», «Прекрасные сабинянки», «Кающийся», «Упрямый попугай», «Конь в сенате», «Монумент». Их функции были совершенно справедливо истолкованы как сатирические по отношению к современной Андрееву действительности и пародийные по отношению к предшествующей и современной литературе (в том числе и его собственным пьесам). Так, Ю.В. Бабичева писала: «Подобно античному драматургу, который считал необходимым смеховым травестийным ва-

риантом («четвертой драмой») уравновесить высокую важность трагедийной трилогии, Андреев кривым зеркалом иронии все время контролировал сам себя, измерял глубину и важность волновавших его вселенских «проклятых» вопросов» [13: 71–72].

На наш взгляд, дальнейшее уточнение роли и эстетической природы андреевских миниатюр возможно при их рассмотрении в контексте всего его позднего творчества – не только драматургии, но и прозы. Прежде всего, в сферу внимания исследователя должны попасть такие произведения, как пародийно-гротесковая повесть «Мои записки», «Сказочки не совсем для детей», «Мои анекдоты», иронические новеллы-мифы «Ослы», «Чемоданов», «Черт на свадьбе», «Конец Джона-Проповедника» и др. Как было показано, во всех них чрезвычайно важную структурообразующую и концептуальную функцию выполняет *смеховое* и *игровое* начало, проявляющееся в форме иронии, гротеска, поэтики абсурда и различных формах интертекста (игры с «чужим» словом, образом, сюжетом, лейтмотивом, жанром) и автоинтертекста (игры с собственными предтекстами). Одним из важнейших следствий такой «игры» оказывается последовательное разрушение (деконструкция) всех наиболее авторитетных «новых мифов», функционировавших в литературе и обществе в начале XX века: христианских о Христе, Иуде, Елеазаре и др., социал-демократических о революции и ее героях, ницшеанского мифа о «сверхчеловеке», символистского о художнике-демиурге (теории «жизнетворчества») и др. На таком фоне одноактные комедии Андреева выявляют сходную природу и функции, а сам он предстает уже не только как модернист, но и как один из первых русских постмодернистов.

Не претендуя на всеобъемлющее решение охарактеризованных задач, предложим результаты рассмотрения двух весьма репрезентативных драм «панпсихе» – «Милые призраки» и «Реквием», а также миниатюры «Монумент» (все – 1917). Важнейшую роль в поэтике «Милых призраков» играет интертекст. Уже современный Андрееву критик писал: «Это не Достоевский в его подлинном образе, а его как бы призрачность... И все персонажи ... и из Достоевского, и из Андреева» [75: 8]. И, действительно, «из Достоевского» – потому что все персонажи этой драмы не столько воссоздавали реальные образы Некрасова, Григоровича и других свидетелей начала литературной карьеры Достоевского, сколько были сотканы из образов его произведений (Мармеладова, Лебякина, Раскольников, Сонечки, Аглаи и др.). «Из Андреева» – потому

что психологически главный герой драмы соответствовал не столько Достоевскому периоду создания им «Бедных людей» или самому Андрееву в пору его безызвестности, сколько большинству начинающих литераторам, то есть отличался значительным масштабом обобщения, характерным для андреевских персонажей (как прозы, так и драматургии предшествующего периода). «Панпсихизм» не отменял высокую степень условности изображения, а лишь изменял ее форму.

То же самое можно сказать и о «Реквиеме». На важную роль в этой драме *поэтики игры* обратила внимание Е.Н. Эртнер. Она справедливо полагает, что *игра* в «Реквиеме» – «категория универсальная, имеющая множество смыслов, структурирующая мотивы и лейтмотивы произведения» [86: 102]. При этом исследовательница рассматривает «Реквием» как театрально-зрелищное переживание жизни, реализующее символистский (модернистский) постулат «жизнетворчества»: «в условном мире пьесы жизнь заменена игрой» [86: 102]. Контекст поздней прозы Андреева позволяет взглянуть на «Реквием» как на произведение, написанное не столько в духе символизма (модернизма), сколько постсимволизма (постмодернизма).

Подзаголовок этой трагедии («Игра»), хронотоп («театр в театре» вокруг которого абсолютная «пустота»), подчеркнута условные, в большинстве своем автоинтертекстуальные, фигуры героев (Маскированный, Директор театра, Режиссер, Художник, Гордый человек – «движущийся манекен», Влюбленные, наконец, деревянные зрители), сюжет, воссоздающий итоги опустошения и умирания человеческой души, – все это свидетельствует о зарождении постмодернистской эстетики. Завтрашний спектакль, репетиция которого проходит перед глазами заказчика пьесы («Реквиема»), – Некого в черном, знаменует грядущую смерть Директора театра (Человека) и всего рода человеческого (Апокалипсис). Интертекст пушкинских «Маленьких трагедий» сопрягается здесь с автоинтертекстом (трагедии «Жизнь Человека», новелл-мифов «Три ночи», «Воскресение всех мертвых» и т. п.), усиливая игровое начало и увеличивая философский масштаб обобщения авторской концепции андреевского «Реквиема». В то же время, эта «условная» философская трагедия была и глубоко «панпсихична», ведь объект ее изображения – *сознание, подсознание* и *душа* Человека.

«Реквием», в отличие от моцартовского, не стал последним творением Андреева, так как после него был написан роман-миф

«Дневник Сатаны» и «комедийка в одном действии» «Монумент». В обоих произведениях доминирует игровое начало и ирония. Поскольку о романе речь пойдет чуть позже, сосредоточимся на драме. Ее персонажи (городской голова, чиновники, учителя гимназии, дама, молодые люди и т. п.) легко узнаваемы не только из-за их укорененности в российской жизни, но благодаря их подчеркнутой связи с предтекстами русской литературы XIX века – от Гоголя до Чехова. Основная же коллизия – выбор проекта памятника Пушкину и места его расположения на центральной площади городка – предвосхищает постмодернистские фантазии Т. Толстой. Памятник поэту собираются ставить «люди почтенные, но лишены образования», скульпторы – бесталанны, а присматривающий за теми и другими «Некто, внушающий почтение и легкий трепет» (Некто из охраны) – усердно исполняет свои функции. Поэтому заседание Пушкинской комиссии оборачивается фарсом или, если воспользоваться характеристикой К. Чуковского, «настоящим сальто-мортале», «откровенным канканом», «кувырканием и свистопляской». Обнаруженные в поздней драматургии Андреева ростки постмодернизма предвещали появление Хармса, Булгакова и других писателей, чье творчество составило «предпостмодернистский комплекс» [51: 42–70] первой трети XX века.

#### *Роман-миф «Дневник Сатаны» как «книга итогов» Андреева*

Жанровые определения «Дневника Сатаны» и характеристики его жанровой структуры подчеркивают многоплановость, своего рода синтетичность и итоговость последнего произведения Андреева. По мнению Ю.В. Бабичевой, «Дневник Сатаны» логически замкнул цикл поздних драм писателя («Реквием», «Собачий вальс», «Милые призраки») и стал романом-памфлетом, романом-предостережением, в котором сатирическое разоблачение современной западноевропейской цивилизации сопрягаются с лирико-философскими размышлениями о сути человека и судьбах человечества, что позволяет понять мысли и настроения последних лет жизни Андреева [14]. А. Ачатова, называя «Дневник Сатаны» романом-памфлетом с жанровыми признаками лирико-психологической и социально-публицистической повести и драмы, считает, что главную жанрообразующую функцию выполняет в нем игровое начало, позволяющее автору подать явления, события в разных (необычных, непривычных) ракурсах [11].

По мнению Ю.Н. Чирвы, «Дневник Сатаны» представляет собой «синтез театрально-игровых средств «панпсихической» драмы и повествовательных начал» [7: VI: 615]. Г.Н. Боева тоже акцентирует внимание на андреевском синтетизме, сопрягающем эпическое и драматическое, трагическое и комическое, историзм и мифологизм, разные типы художественного пространства и т. п. В итоге в романе «возникает максимально уплотненная синтетическая реальность, многомирная и многомерная» [21: 16–17]. Е.А. Михеичева определяет жанр итогового произведения Андреева как лирико-психологический роман-антиутопию [58: 28].

На самом деле «Дневник Сатаны» обнаруживает еще большую степень многоплановости и синтетичности его жанровой структуры, концентрирующей опыт всех жанровых разновидностей прозаических и драматургических произведений Андреева [62]. В поэтике романа есть жанровые признаки повести «потока сознания», «таинственной» повести, евангельских мифов, романа-мифа, новелл, анекдотов, условно-символических драм и драм «панпсихе». Внутренняя емкость и многозначность жанровой структуры «Дневника Сатаны» увеличивается также за счет включения в нее чрезвычайно широкого интертекста русской и зарубежной литературы, а также автоинтертекста.

В последнем романе причудливо взаимодействуют не некоторые (как принято считать), а почти все основные проблемы, образы, сюжеты, мотивы и ситуации прозы, драматургии и публицистики Андреева: проблемы смысла жизни и сути человека; герои с сатанинскими, демоническими, ницшеанскими чертами и герой-Христос; мотивы непознаваемости, призрачности жизни; мотивы молчания, невыразимости истины «простыми человеческими словами» и т. п. Если в предшествующем творчестве стремление к варьированию и синтезированию элементов собственной художественной системы было устойчивой тенденцией, то теперь оно превратилось в основной жанрообразующий и концептуальный принцип. Все сказанное позволяет считать «Дневник Сатаны» итогом не только позднего, но и всего творчества Андреева. Поэтому исследование романа может углубить, а иногда и существенно скорректировать представления о концепции мира и человека, о специфике художественного мира писателя в целом.

Разговор о «Дневнике Сатаны» следует начать с неомифологического контекста, в который он органично вписывался, и который функционировал в качестве предтекстов «книги итогов» Андреева.

Контуры неомифологии конца XIX – начала XX века очерчены в уже неоднократно называвшихся выше работах З.Г. Минц, Л. Силард, С.П. Ильева, Л.А. Колобаевой, В.И. Антонфийчука, А.Е. Нямцу, Г.Г. Ишимбаевой и др. Там же выработаны принципы анализа и интерпретации романов-мифов. Показано, как, опираясь на традиции мирового искусства (в том числе «фаустианы» и «христологии»), а также учитывая историософские концепции Вл. Соловьева и Ф. Ницше, Мережковский создал трилогию «Христос и Антихрист» (1895–1904), открывшую продуктивное направление развития литературы XX века. По Мережковскому, борьба Христова и Антихристова начал является источником движущих сил бытия человека и человечества. Она должна завершиться победой правды Христа, что обернется долгожданной гармонией Истины, Добра и Красоты на земле. Вслед за Мережковским историософские проблемы разрабатывались в романах-мифах «Мелкий бес» (1907) Ф. Сологуба, «Огненный ангел» (1908) В. Брюсова, «Петербург» (1914) А. Белого, а также в лирике и «новой драме» символистов.

В основе «Дневника Сатаны» тоже лежит оригинально интерпретированный конфликт «Христос – Антихрист». Причем, видимо, можно говорить об итоговости этого романа-мифа не только по отношению к творчеству Андреева, но и в значительной степени к очерченному кругу неомифологии «серебряного века». Этот конфликт в «Дневнике Сатаны» реализуется как на уровне внутреннего сюжета, воссоздающего психологические и экзистенциальные метаморфозы Вандергуда-Сатаны, так и на уровне внешней коллизии «Сатана (Вандергуд) – Мария – Магнус». Связующим звеном между ними служит сюжетная ситуация встречи главного героя с Прекрасной Незнакомкой (Марией-Мадонной), круто изменившей его мироощущение и судьбу. Эта ситуация восходит к глубинным пластам мифологии и искусства, а в русской литературе нового времени – к гоголевскому «Вию» (Хома – Панночка) и «Невскому проспекту» (Пискарев – Брюнетка), к романам Достоевского (князь Мышкин – Настасья Филипповна), и, наконец, к неомифологии символистов [61].

Важные структурообразующие и концептуальные функции в «книге итогов» выполняет интертекстуальный мотив *Звезды Морей*, никогда ранее не звучавший в произведениях Андреева и не привлекавший внимание интерпретаторов «Дневника Сатаны». Впервые этот мотив в андреевском романе возникает как обозна-

чение непосредственной реакции вочеловечившегося Сатаны-Вандергуда на появление дочери Фомы Магнуса – Марии: «Звезда морей! Тебе нравится это имя: звезда морей? Осмелюсь сказать: нет!..» [7: VI: 134], – обращается он к читателю. Современный Андрееву читатель прекрасно понимал, почему Мария, поразительно похожая на Мадонну, вызвала у Сатаны ассоциации именно с этим образом. Он был довольно распространенным в поэзии рубежа XIX – XX столетий, а своими корнями уходил в глубины религиозного и мифологического сознания. Для читателя же конца XX и начала XXI столетия, на многие десятилетия отлученного и от модернизма серебряного века, и от религии, процитированные строки требуют хотя бы краткого комментария [64].

Дело в том, что в дохристианском мире звезды обожествлялись, а их изображение, в свою очередь, служило символическим обозначением того или иного божества. Так, эмблемой всех богинь-матерей и богинь моря (Изиды, Химены, Геры, Эстии, Афродиты, Венеры, Ино, Фетиды и др.) служила шестилучевая звезда, получившая название Звезды моря. Сближение богинь-Богородиц с богинями моря было вызвано тем, что вода почти повсеместно мыслилась символом очищения, (воз)рождения, духовности и т. п. Нередко и имя Богородицы ассоциировалось с морем (mare), и ее звали Миррой, Майей, Марией. К тому же богини, о которых идет речь, зачастую считались покровительницами мореплавателей (например, Венера). Им молились перед плаваньем, а шестиконечную Звезду моря рисовали на парусах кораблей [19: 201–231].

Христианство в значительной степени ассимилировало древние верования, поэтому и христианскую Богоматерь зовут Мария, а у католиков и Звездой Моря (Stella Maris). В честь нее сложен гимн «Ave, Maris stella», в котором звучит мольба об изгнании бед, освобождении от грехов (в том числе и от первородного греха Евы) и вера в то, что через Матерь Божью людские молитвы дойдут до Христа. Поскольку, в отличие от язычества, христианство предостерегало от идолопоклонства, католики, хотя и сохранили именование Богоматери как Звезды Моря, постепенно перестали отождествлять ее с конкретной звездой, истолковывая этот титул символически [55: 111–116]. Церковь учит, что Дева Мария есть мать Милосердия и Звезда, которая указывает людям путь в гавань Спасения. Море трактуется как житейское, бури – как жизненные и душевные неурядицы, постигшие тонущего, в том числе, и в своих грехах, человека. Поэтому обращение к *Звезде Моря-Марии* с просьбой о помо-

щи такому мореплавателю означает мольбу о духовной поддержке и спасении. В православной традиции Богородицу, хотя и не называют Звездой Моря, тоже почитают как ходатаицу, молебницу и заступницу за людей во всех их нуждах, как всепрощающую мать, к которой может обратиться самый безнадежный грешник.

Подобная трактовка *Звезды Моря* нашла свое отражение и в художественной литературе. Причем, начиная с куртуазной лирики позднего Средневековья, в образе Марии часто подчеркивались черты Прекрасной Дамы, вызывающей рыцарское поклонение. В поэзии «серебряного века», послужившей ближайшим интертекстом для «Дневника Сатаны», мотив *Звезды Моря* и связанные с ним мотивы были переосмыслены в духе модернизма. Как показал А. Ханзен-Леве, интерпретация мотива *звезд* в русском символизме эволюционировала. Для ранних символистов-«диаволистов» (СИ) звезды подвластны тьме и хаосу. Для второго, мифопоэтического, этапа развития символизма (СИ) характерен взгляд на звезды, близкий христианской и герметико-гностической традициям. В звездном космосе доминирует гармонизирующая динамика, а звезды предстают как *кормчие* (прежде всего у В. Иванова) или в различных ипостасях женского светового образа: утренней звезды, звездного венца (*stella cogona*) Софии-Марии и т. п. Для позднего, гротескно-карнавального, символизма (СИ) характерна ремифологизация этого мотива [80: 251–266].

Иллюстрируя эволюцию мотива звезд, А. Ханзен-Леве приводит строфы из двух стихотворений, в которых он предстает в мифопоэтической ипостаси *Звезды Моря*: В. Иванова «*Maris stella*» (1901) и М. Волошина «Гностический гимн деве Марии» (1907). По мнению ученого, в стихотворении «*Maris stella*» В. Иванов «персонифицирует *stella matutina* под знаком Христа и Марии как путеводную звезду христианских мореплавателей, причем топос жизни как путешествия по морю («корабль жизни») представляет собой один из вариантов архетипических *rites de passage*: «Где из туманных бездн и меркнушей дали, / Чрез лунные бразды сапфирового лона, / Горя средь новых звезд, звезда морей – Мадонна – / К отрадной пристани приводит корабли...» [80: 264].

Стихотворение Волошина не интерпретируется, но в приведенной из него строфе графически подчеркиваются те созвучия, которые вполне в духе интегративных построений В. Иванова (стихотворение посвящено именно ему) и гностиков сопрягают образы различных мифологий – христианской (Марии), античной (Афро-

диты), буддийской (Майи), а их семантику соотносят со значением слова «море»: «Из влаги РОжденная – / Ты АфРОдита – / Звезда над морями. / МОРе – МАРия!..» [80: 264].

Приведенные примеры можно умножить, сославшись на лирику В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, Ф. Сологуба и других поэтов-модернистов, предложивших оригинальные интерпретации мотива *Звезды Моря*. Так, *гордый* и *упрямый*, исполненный *проклятием богу* лирический герой стихотворения Брюсова «Звезда морей» (1897) и в еще большей степени *Кормчий* в стихотворении Балтрушайтиса «*Ave, Maris Stella*» (1906), репрезентуют мироощущение нищепанской сильной личности. Причем лирический герой Балтрушайтиса не просит *Звезду Моря* о помощи и спасении, а устремляется навстречу *неизведанному*, надеясь лишь на собственные силы и *смелую волю*. Своеобразие бунинской вариации мотива в стихотворениях «Звезда Морей» (1906) и «Парус» (1915) в открытии *восторга жизни*, помогающего принять и ее *ужас*. В стихотворении же «Звезда Морей, Мария» (1920) Звезда предстает в *туманном нимбе*, ассоциирующимся с *отблеском серным*, являющимся атрибутом Дьявола, огня, войны и кровопролития.

Еще более кощунственная вариация мотива *Звезды Морей* и связанной с ним экзистенциальной коллизии лежала в основе стихотворения Ф. Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1902), где в роли Спасителя оказывается не Мария, а Дьявол. В лирике же А. Блока *Прекрасная Дама* поначалу ассоциировалась со Спасительницей человека и человечества (соловьёвской *Душой Мира*), а затем предстала *кометой, навшей звездой-Марией*, прекрасной падшей женщиной, дарующей лирическому герою *любовь-страсть* и *восторг жизни* (циклы «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) и «Снежная маска» (1907), лирическая драма «Незнакомка» (1906) и др.). Так божественная красавица оказывается демонической блудницей.

В романе-мифе А. Белого «Петербург» Прекрасная Дама (Софья Лихутина) предстала в роли марионетки в руках Липпанченко, участвующей в провоцировании отцеубийства. Поскольку же образ Аблеухова-старшего символизировал современный миропорядок, с ним вместе должен был «взорваться» и весь мир. В 1905 году (сюжетное время «Петербурга») такого взрыва не произошло. Он будет вновь подготовлен в 1914 году (сюжетное время «Дневника Сатаны») и «потрясет мир» после 1917 года (время создания андреевского романа-мифа).

На таком фоне не столь неожиданной выглядит вариация мотива *Звезды Морей* в «Дневнике Сатаны». Более того, охарактеризованные вариации мотива стали важной составляющей интертекста «книги итогов» Андреева. Сюжетные мотивы «Дневника Сатаны» обнаруживают интертекстуальные связи с мотивами христианских текстов о Звезде Моря, с одной стороны, и стихотворений поэтов-модернистов, с другой. Вочеловечившийся Сатана-Вандергуд, от лица которого ведется повествование, на первых же страницах говорит о себе: «Я *горд, самолюбив*, и даже, пожалуй, *тщеславен...*» [7: VI: 120]. Заскучав в «мирах иных», Сатана, подобно Кормчему Балтрушайтиса, устремился навстречу неизведанным ощущениям и впечатлениям.

Он мечтает о грандиозной *игре* в занимательном *спектакле*: «Моими *подмостками* будет земля, а ближайшей *сценой* Рим...» [7: VI: 120]. Для этого он по собственной воле пускается в *плаванье* через *океан* в Вечный город Рим, на подъезде к которому его поезд терпит *крушение*. *Чудом* оставшись в живых, вместе со своей свитой (вочеловечившимся чертом Топпи) Сатана бредет *по просторам* Кампаньи, которую он сам чуть позже уподобит *морию*: «И настоящее *римское море*, его волнистая Кампанья запел всеми голосами *бури*, как *океан*, и мгновениями чудилось, что ее недвижные холмы, ее застывшие извека в о л н ы уже поколебались на своих основаниях и всем стадом надвигаются на городские стены» [7: VI: 168]. Герой-рассказчик идет на *спасительный огонек*, *свет окон* белого домика Магнуса и *Марши*. Наконец, в соответствии с христианской традицией, герой (воплощение гордыни, самоуверенности и цинизма) перерождается под влиянием *Звезды Морей* – *Марши*: Дух безлюбности и пустоты превращается в сосуд, переполненный любовью.

Однако на этом роман не заканчивается, так как в отличие от христианских канонов, андревский герой узнает, что он обманут Марией и Магнусом. «Спасительный» свет заманивает его в ловушку к Магнусу – сильной личности, пошедшей дальше самого Сатаны. Мария же оказывается любовницей Магнуса – падшей, развратной женщиной, куклой с ликом Мадонны. По свидетельству Магнуса, «у нее нет того, что зовется душою, совсем нет. Я много раз пытался заглянуть в глубину ее сердца, ее мыслей, и каждый раз кончалось у меня головокружением, как на краю пропасти: там нет н и ч е г о. *Пустота*» [7: VI: 235]. Она «своими зубками выгрызла» у Магнуса *веру* в человека, любовь и справедливость [7: VI: 239–240].

То, что герою-рассказчику казалось лишь игрой его ума и остроумным парадоксом (его глумливые размышления о возможности связи между Сатаной и Марией), оказалось реальностью, превзошедшей его самые смелые фантазии.

Оказывается также, что Сатана-Вандергуд невольно (но подобно герою Сологуба) обращался за помощью не к Богине – Звезде Морей, а к Прекрасной дьяволице, к *Пустоте*, не владеющей Истиной и не причастной к Добру. Искомая гармония лишь на несколько мгновений одарила его предощущением счастья, полноты и смысла жизни и ускользнула от него. *Мария*, (подобно Дьяволу в библейской истории) искушает Сатану любовью: «О Мария, Мария, как страшно ты и с к у ш а е ш ь Меня!» [7: VI: 187]. Сатана же под влиянием любви уподобляется Христу, удалившемуся в пустыню: вместо сорока дней он просит для размышления неделю и периодически отправляется в Кампанью, которую называет *пустыней*. *Мария* (как ей и положено) *погребает* Сатану, превратившегося в Христа, «распятого» Магнусом и его «мелкими бесами». Так мифологический мотив *Звезды Морей*, развиваясь и варьируясь, сопрягается с мифологическими мотивами *пришествия Христа и Антихриста*. «Дневник Сатаны», начавшись как роман-миф о пришествии Сатаны, превращается в роман-миф о пришествии Христа. У Сатаны появляется *пресветлый лик* Христа, Мария же (как скажет сам Сатана) лишь украдала Лик у Мадонны, как и Магнус украдал чье-то Имя.

Чрезвычайно важную роль в «книге итогов» играет автоинтертекст. Внутренняя емкость образа Марии возникает за счет соотнесенности не только с «чужими» предтекстами, но и андреевскими: он замыкает, итожит и предельно обобщает ряд женских образов из предыдущих произведений («Ложь», «В тумане», «Тьма», «Проклятие зверя», «Сашка Жегулев» и др.). Ее возраст неизвестен: «она не меняется, отчего не допустить, что ей не двадцать, а две тысячи лет» [7: VI: 236]. За это время встреча с ней не раз приводила к гибели «чистых душой», влюбленных в нее юношей, которые не могли вынести «крушения своего идеала» [7: VI: 235]. Кроме Джиованни ими могли быть и герой-рассказчик «Лжи», и лирические герои Блока, и Пискарев, и др.

Сатане и Магнусу в прозе и драмах Андреева предшествовали персонажи с сатанинскими и демоническими чертами, претендовавшие на роль сверхчеловека ницшеанского толка, – Керженцев из «Мысли», Савва из одноименной драмы и им подобные. Сам



Дьявол впервые появился в облике адвоката Нуллюса в «Анатэме», а в «Правилах добра» и «Черте на свадьбе» действующими лицами стали черты более низкого ранга. Кроме того, они соотносимы с персонажами, сопрягающими облики и суть Христа и Антихриста – с Василием Фивейским, Иудой Искаротом, «дедушкой» из «Моих записок», Сашкой Жегулевым и др. Образы Магнуса и Сатаны завершали названные типологические ряды и являлись итоговыми, концентрируя в себе и гротесково сочетая черты и идеи предшественников.

Концептуальная суть и структура характеров главных героев «Дневника Сатаны» соприродна также амбивалентным героям Мережковского, сопрягавших Христово и Антихристово начала (с «двуликим Янусом» Леонардо, с Юлианом Отступником и др.). В «Петербурге» Белого у героев тоже есть лики Христа (Лихутин – Белое Домино) и Антихриста (Николай Аблеухов – Красное Домино), Лик Антихриста–Петра I проступает в Аблеуховестаршем и т. д. В героях «Мелкого беса» Сологуба чрезвычайно сильно бесовское начало (будь то Передонов, «колдунья» Вершина или сама Недотыкомка серая). Как проявление универсального сатанинского начала в «Мелком бесе» выступает смех. Стихия иронии является важнейшим концептуальным и жанрообразующим фактором и в романе-мифе Белого. Все это (а также тип хронотопа, предметного мира и других элементов жанровой структуры названных романов-мифов) типологически сходно с художественным миром «Дневника Сатаны».

Специфика главных героев «Дневника Сатаны» и лежащей в его основе коллизии обуславливалась также их соотносительностью с философской драмой Гете и «фаустианой» символистов. Творчество немецкого поэта как бы заново открывается в начале XX века и оказывается в центре литературных и теоретических споров модернистов, в результате чего Гете и его герой – Фауст, предстают в облике символистов, мистиков и ницшеанцев [31: 448–473; 41]. Д. Мережковский, К. Бальмонт, Вяч. Иванов не только интерпретируют, но и переводят фрагменты, а В. Брюсов всю драму «Фауст». «Анатэмой» и «Дневником Сатаны» Андреев включился в эту дискуссию и предложил свои «вариации на тему» легенды о докторе Фаусте. Первым в мировой литературе «Антифаустром» принято считать «Мастера и Маргариту» М. Булгакова [25]. Однако «перелицовка» фабулы и ее значительное переосмысление Андреевым позволяет поставить на это место «Дневник Сатаны».

«Пролог на небесах», в котором объясняется решение Дьявола совершить паломничество на Землю, в романе Андреева отсутствует, так как подобная сцена и мотивировка – бросить вызов Богу, познать истину и «возвестить правду о судьбе человека» [7: III: 401], а заодно и поразвлечься – уже фигурировали в «Анатэме». В то же время в романе как бы исполнилось пожелание Кондратия из «Саввы»: «Эка штука – Дьявол! Побыл бы на нашем месте, так узнал бы Кузькину мать» [7: II: 407]. И действительно, не только Черт из «Правил добра», но и сам Князь Тьмы не выдержал «в человеческой шкуре».

Участие Сатаны в *представлении* «Жизнь Человека» привело к парадоксальным результатам. Поначалу герои выступают каждый в своем амплуа: Дьявол в облике американского миллиардера Вандергуда вместе с сопровождающим его чертом Топпи (который первое время пахнет шерстью, как пудель у Гете), преодолев просторы Кампаньи, появляется в уединенном жилище затворника, химика, философа Магнуса и соблазняет его. Но в дальнейшем герои меняются местами: роль искушителя начинает играть Магнус, а Сатана решает «проклятые вопросы».

В отличие от Фауста, Вандергуд минует увлечение наукой, так как этот этап в поисках смысла жизни уже художественно исследовался Андреевым в драме «панпсихе» «Профессор Сторицын» [76], где затворничество и служение «чистой» науке были отвергнуты в пользу познания «живой жизни». Поэтому, как и в «Фаусте», Сатана-Вандергуд искушается любовью, властью, почестями, радостями беспечной светской жизни. Причем в силу того, что филантропическая деятельность, приносящая славу и власть, уже обнаружила свою несостоятельность в «Анатэме», эта сторона конфликта «Сатана и современный буржуазный мир» воссоздана в романе пунктирно и в однозначно ироническом освещении.

Роль филантропа и «пророка-модерна» удалась Сатане на славу. Однако, несмотря на очевидный успех у публики (он в центре внимания политиков, религиозных деятелей, художников, светских дам и обывателей, жаждущих благодеяний и «нового слова»), Вандергуд-Сатана ни на минуту не обольщается значением своей роли в судьбах человечества. Как бы гротесково сочетая в себе Давида Лейзера и Анатэму, он некоторое время, как и было задумано, развлекается этой ролью. Но появление в его жизни Марии и любовь к ней поднимает героя на такую духовную высоту, которая делает дальнейшую игру невозможной. Поэтому главным поводом

для искушения Сатаны стала любовь к Марии. Но и в этой коллизии, по сравнению с драмой Гете, произошла перемена ролей: любовь очеловечила, а затем погубила (внутренне взорвала) Сатану, а не его возлюбленную, которая оказалась бездушной куклой, содержанкой Магнуса.

В отличие от «Фауста», в «Дневнике Сатаны» внешние события уступили место изображению внутренней коллизии героя-рассказчика. Это было связано с представлениями Андреева о природе трагического в жизни современного человека. В «Письмах о театре» (1911–1913) он писал, что в XX веке по свету бродит только коммивояжер, а Л. Толстой с его мировой драмой по четверти столетия сидит неподвижно. Поэтому действие и зрелище должны покинуть сцену, оставив место незримой душе человеческой [7: VI: 514]. В новелле-мифе «Чемоданов» писатель вывел на сцену современного «путешественника», показав, что обилие приключений не обогащает жизнь человека, если у него нет души и самосознания.

Сатана не «бродит по свету», а полгода «сидит» в Риме. Но этот город выбран Андреевым не случайно, ведь Рим являл собой не только «собирабельный образ современного буржуазного мира» [11: 61], а нечто большее. К образу Рима вполне можно отнести характеристику «северного Рима» – Петербурга: «В Петербургском тексте русской литературы обнажена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению» [78: 29]. Эсхатологичность Петербурга, его связь с преисподней и смертью во многом объясняет тему дьяволизма в петербургском тексте [78: 26]. Следует учитывать, что «Дневник Сатаны» создавался в Финляндии. Андреев в *своем дневнике* писал: «близость Петербурга... была хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся» (16 апреля 1918 г.) [46: 38].

Таким образом, «фаустианское» начало и «Вселенский» хронотоп Вечного города позволили Андрееву создать роман-миф о пришествии на Землю Антихриста и Конце света. Кроме того, «Дневник Сатаны» включал автоинтертекст андреевского Апокалипсиса: от «Красного смеха» (где уже «выпускали смерть из-за загородки») до «Трех ночей», «Воскресения всех мертвых», и «Черта на свадьбе». Это еще больше увеличивало семантическую емкость и многоплановость «книги итогов».

Ученые отмечали гротесковость образа Рима, объединяющего современность и историю [11]. Действительно перед Сатаной предстает современный город с трамваями, газетными киосками, высотными отелями, в которые «влипли остатки старого Рима»: «как будто настоящее бомбардировали снарядами прошлого, и они застряли в кирпиче» [7: VI: 138]. Однако следует подчеркнуть, что Андреев воссоздавал не столько мир, сколько его восприятие героем-рассказчиком. В отличие от драмы Гете, в романе внешние события уступили место изображению «потока сознания» Сатаны. Обращение к форме его дневника меняло точку зрения: от человека она переходила к вочеловечившемуся, но все-таки Дьяволу, обладающему, во-первых, всеведением, а, во-вторых, необычайно обостренным мировосприятием.

Не доверяя традиционным человеческим органам чувств («зрение большая помеха для ума, как и слух») [7: VI: 139], Сатана внюхивается в воздух Рима, и в него входит «ужасно длинная и крайне занимательная история» Вечного города [7: VI: 139]. Дальнейшее повествование включает в роман историософский интертекст тургеневских «Призраков», где герой во время фантастического полета с Эллис слышит и видит приближающиеся призраки Цезаря и его легионеров. В «Дневнике Сатаны» подобная картина возникает в подсознании героя как продукт его генетической памяти: «Странно, но в архиве этого нелепого Вандергуда, кажется, есть и Рим: уж не отсюда ли он родом? По крайней мере, на какой-то шумной площади я ощутил явный запах родственников, а вскоре я получил твердое убеждение, что по э т и м улицам Я уже ходил когда-то сам» [7: VI: 139].

Подобный феномен впервые был художественно воссоздан Тургеневым в «таинственной» новелле «Сон». Соединяя рассредоточенные у Тургенева способ (генетическая память) и объект (история) исследования, Андреев применяет их для выявления глубинной сути человека XX века. В отличие от тургеневского героя, испытавшего при виде Цезаря ужас, Вандергуд ощутил кровное родство с ним: «Конечно, если Я уже раньше ж и л в Риме, то Я был одним из его императоров. Я п о м н ю выражение моего лица...» [7: VI: 139]. В то же время в глубинах его подсознания комплекс цезаризма парадоксально-гротесково сочетается с ощущением жертвы и, одновременно, борца с тиранией: «Или я не был императором, а лишь одной из «жертв» пожара, когда горел Рим по великолепному замыслу Нерона? Нет, это не пожар – это кос-

тер, на котором, стою Я. С л ы ш у, как змейками шипят язычки огня у моих ног...» [7: VI: 139–140].

За таким комплексом подсознательных импульсов кроется сложная концепция человека («сфинкса современности»), в котором совмещается несовместимое: повелитель и жертва; тиран и тираноборец; зверь, жаждущий крови, и высокоодухотворенное существо, способное на самопожертвование. Таким образом, хронотоп Вечного города не только создает необходимый контекст для памфлетного и историсофского прочтения эпической фабулы, но и участвует в развитии лирической, внутренней (экзистенциальной), сюжетной линии «Вандергуд – Сатана», а тем самым и в воплощении авторской концепции личности.

Но, едва заявив свое доверие генетической памяти, открывающей глубины души современного человека, Андреев тут же испытывает истинность этих открытий иронией. В «Дневнике Сатаны», как никогда прежде, трагический и иронический углы зрения на поставленные проблемы оказались гротесково объединены в рамках одного (итогового) произведения. Так, оказывается, что за стремлением обывателей искать великих прародителей и двойников Вандергуда, прежде всего, скрывается их небескорыстное лицемерие: «Один мазилка уже пишет с Меня портрет, уверяя, что Я н а п о м и н а ю ему одного из Меддичисов, остальные мазилки острят кисти, чтобы насмерть проткнуть его» [7: VI: 141]. Римским красавицам «Я н а п о м и н а ю Савонаролу, и каждый темный угол в гостиной с мягкой софой они стремятся немедленно превратить в ... исповедальню... Однако большинству я н а п о м и н а ю пророка...» [7: VI: 141] (ср.: «Ослы»).

Эта «странная манера непременно кого-нибудь н а п о м и н а т ь» раздражает Сатану еще и потому, что за ней скрывается феномен «вертикального мышления». Его суть заключается в неспособности обывателей, а зачастую и интеллектуалов, ценить индивидуальную неповторимость каждого человека, а не только великих мира сего. Иронически варьируя этот чеховский мотив, Андреев вскрывает истинную суть современных идолов. Кардинал Х напоминает Сатане не какого-нибудь святого, а обезьяну, попугая, пингвина и других тварей. В то же время вочеловечившийся черт Топпи напоминает пастора.

Так что же все-таки представляет собой Человек? Что есть Жизнь человеческая? На эти вопросы призван дать окончательные ответы дьявольски умный и пронизательный Сатана, в прямом

смысле слова влезший в «шкуру» человека. В отличие от драмы «Жизнь Человека», в «Дневнике Сатаны» предельно обобщенные представления о ней сопрягаются с передачей чрезвычайно сложного мировосприятия личности. Причем специфика воспринимающего – Сатаны, обладающего изощренными чувством и умом, позволяла сорвать оболочку обыденности и с Жизни, и с Человека, и представить их как бы перед лицом вечности.

Образ Сатаны-Вандергуда, как и остальных персонажей романа, гротескный: у него тело человека, а душа и ум Дьявола. Процесс вживания в это тело оказался для него неожиданно непростым и даже трагическим. Прежде всего, Сатане, привыкшему (как и Мефистофель), «единым дыханием схватывать все и все выражать» [7: VI: 117], открывается то, с чем так и не смогли смириться доктор Керженцев, Анатэма и другие герои-мыслители Андреева, – несовершенство, ограниченность «их слов и логики» [7: VI: 117], которые позволяют постигать истину и выражать ее «простыми человеческими словами». Подводя итоги осмысления центральной для его творчества проблемы познания, Андреев, как обычно, включает в роман широкий интертекст русской литературы – от Тютчева («Silentium!» и др.) до Чехова («Никто не знает настоящей правды») и поэзии символистов, устремленной к интуитивному постижению глубинной сути мироздания. Для преодоления человеческого косноязычия и передачи крайне противоречивых, одновременно сосуществующих подсознательных и сознательных, слуховых, зрительных и других импульсов, составляющих целостное восприятие человека, Сатана (а вместе с ним и автор) прибегает к совмещающему несовместимое – к гротеску и бесконечным уподоблениям.

Так, стремясь передать ужас от первых человеческих ощущений – биения сердца – Сатана уподобляет его счетчику, отсчитывающему время приближения смерти. Трагическая концепция жизни человека, каждое мгновение которой неумолимо сокращает расстояние до небытия, вызывала в памяти читателя легенду о птице из «Рудина», письмо Лизы в «Накануне», размышления героя повести «Довольно» и другие произведения Тургенева, в которых воплотилась его трагическая философия. Еще больше ощущение хрупкости человеческой жизни проявилось во сне Сатаны, где он почувствовал себя бутылкой с налитой кровью, которую хочет разбить «Кто-то страшный» [7: VI: 132].

По мере дальнейшего вочеловечивания Сатана постепенно утрачивает свое дьявольское всеведение и погружается в «глубину дряннейшей человечности» [7: VI: 131]. Именно этот процесс и составляет основную, экзистенциальную, сюжетную линию романа. Она имеет несколько этапов, соответствующих эволюции героя-рассказчика от Сатаны к Демону, а затем к Человеку и, наконец, к Христу, то есть от Князя Тьмы к Князю Света. Роман, начавшийся как миф о пришествии Сатаны-Антихриста, парадоксально-гротесково перерос в миф о пришествии Христа-Спасителя.

Поначалу внутренняя суть Сатаны-Вандергуда вполне соответствует его самохарактеристике: «Я горд, самолюбив и даже, пожалуй, тщеславен... Я пришел на землю, чтобы лгать, и играть» [7: VI: 120]. В соответствии с этим Сатана присматривается, подбирает возможных партнеров, прикидывает возможную фабулу будущей пьесы. Он глумливо играет роль простака-свинопаса, как бы ненароком задевая за живое Магнуса проговоркой о возможности использования своих миллиардов для устройства войны или революции. Верно почувствовав неординарность Магнуса и заподозрив в нем брата (побочного сына Отца Дьявола), он не боится его, а жаждет интересной игры.

Глумится он и над Марией-Мадонной, мысленно развлекаясь парадоксами о возможности бракосочетания с Божьей Матерью: «Сатана – и Мария? Мария – и Сатана... Я ... думал о нашем с ней потомстве и искал и м я для нашего первенца» [7: VI: 135]. Но именно вспыхнувшая любовь к Марии, олицетворяющей «небесную красоту, милость, всепрощение и вселюбовь» [7: VI: 134], с поразительной быстротой превращает Сатану сначала в Демона, затем в Человека, и, наконец, Христа.

Таким образом, от союза Мадонны и Сатаны в конце концов родился Князь Света – красота и любовь победили в душе героя дьявольское начало. Сначала Вандергуда, подобно Демонам Лермонтова и Блока, охватывает страсть, которая побеждает его скептическое всеведение: «Я мгновенно весь наполняюсь вихрем бурных слез, любви и такой тоски! ... Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании моем Я вмещаю все!» [7: VI: 145]. Любовь открывает Сатане «в самой черной глубине человечности... новые неожиданные огни» [7: VI: 163], а также способность увидеть и запечатлеть гармонию мироздания в искусстве. Его медитации о шхуне с опущенными парусами, о Звезде Морей, о дне и ночи, по сути, являются стихотворениями в прозе.

А рассказ об «удалении в пустынную Кампанию» представляет собой описание живописных полотен, возникших в воображении влюбленного героя, которые, подобно своим предтекам – картинам Врубеля, могут быть названы «Демон летящий» и «Демон поверженный» или «Демон сидящий». Таким образом, Андреев включает в свой роман интертекст демониады Врубеля и Блока [69].

Ирония на время «снимает» лирический пафос этих сочинений: «Мне грустно сознаваться, что все это я выдумал... насколько это значительнее, чем просто сидеть на пыльном бугорке с сигарою...» [7: VI: 167]. Но тонкое понимание непреходящего значения произведений, хранящихся в музеях Рима, свидетельствует о том, что однажды открытая тайна поэзии принесла свои плоды. Если учитывать, что условно *автором* «Дневника» является пишущий его герой, то обнаруживается еще одно основание совершающихся *метаморфоз*. Второй после любви силой, способствующей демонизации, а затем вочеловечиванию Сатаны, стало искусство. Ведь демонизм в литературе начала XX века истолковывался и как творческое начало личности, и как способность к состраданию бедам человечества [69].

Именно на этом этапе вочеловечивания и искушения Сатаны людским жребием герой оказывается в ситуации *экзистенциального выбора*. Из двух вариантов – *самоубийства*, как логического завершения познания трагической сути жизни человека, и *надежды на любовь и милосердие* – он выбирает последний. Подписав договор с Магнусом (ср. с «Фаустом»), Сатана-Вандергуд «потерял мудрость змия, ... взамен получил кротость голубицы» и «просветленный лик» Христа [7: VI: 183]. Чем выше в Сатане становился «градус человечности», тем больше он приближался к идеалу человечности, из Князя Тьмы превращаясь в Князя Света, а заодно уподобляясь еще одному литературному предшественнику – князю Мышкину. Следует отметить, что эта духовная метаморфоза воссоздана в романе Андреева не в виде прямого, фантастически мгновенного, преобразования героя. О ней можно догадаться по тонким, скрывающимися за иронией намеками героя-рассказчика. Финальные сцены (осмеяние Сатаны Магнусом и его свитой) прямо перекликаются с соответствующим эпизодом в гостинной Епанчиных из романа Достоевского «Идиот».

Интертекст, увеличивающий философскую емкость «Дневника Сатаны», расширялся также за счет других произведений Достоевского, элементы идейно-художественной структуры которых в

итоговом, концентрированном и гротесково преобразенном, виде воссоздавались Андреевым. Развивая концепцию человека, принадлежащую Христу в легенде Ивана Карамазова, вочеловечившийся Сатана исповедует смысл жизни обыкновенного человека, подвластного Судьбе, но индивидуально неповторимого, самоценного, способного на свободный, осознанный выбор и любовь к ближнему. Тем самым Андреев полемизировал с Ницше и его последователями.

Гротесковый образ Христа-Антихриста, прошедший через все творчество Андреева, в последнем романе-мифе в полной мере воплощал (олицетворял) диалектику добра и зла: «кто приносит больше пользы человеку: тот, кто ненавидит его, или тот, кто любит?» [7: VI: 200]. Он развивал сложную концепцию человека, который «вместил в себя Бога и Сатану – и как страшно томятся Бог и Сатана в этом тесном и смрадном помещении!... Послушай все слова, какие сказал человек со дня своего творения, и ты подумаешь: это Бог! Взгляни на все дела человека с его первых дней, и ты воскликнешь с отвращением: это скот! Так тысячи лет бесплодно борется с собою человек, и печаль души его безысходна... а последний Судья все медлит своим приходом... Но и он не придет никогда... обнимемся крепче, брат, теснее прижмемся друг к другу – так больно и страшно быть одному в этой жизни» [7: VI: 189].

По мере эволюции личности Сатаны изменяются и его представления о жизни человека. Сначала она уподобляется веселому и увлекательному спектаклю в театре марионеток. Этот образ восходит к поэзии рубежа веков: по сути, Сатана излагает фабулу «Балаганчика» Блока. В романе она проверяется на истинность: попав на сцену театра жизни, Сатана с ужасом обнаруживает, что «из разбитых черепков течет кровь» [7: VI: 165], а не сок. Теперь он думает, что если жизнь – игра, то не в театре, а в игорном доме, где ставка – Судьба, а банкеты – Магнус и ему подобные. Как всегда, включая интертекст русской литературы («Пиковой дамы» Пушкина, «Игрока» Достоевского, «Пари» Чехова) и собственного творчества («Большого шлема»), Андреев подводил итоги своих размышлений на эту тему. Наконец, жизнь представляется Сатане как «бесконечный процесс о подлогах»: «Здесь все тащат друг друга в суд: живые мертвых, мертвые – живых, История тех и других, а Бог Историю» [7: VI: 166].

В финале романа подлог обнаруживается и в отношениях между Сатаной и его партнерами по игре – Магнусом и Марией. Обнаrodование их тайн становится апогеем в развитии внутренней и внешней коллизий романа и несет в себе момент неожиданности, характерный для новеллы – жанра, развивавшегося на протяжении всего творческого пути Андреева и, особенно, в его поздней прозе. При этом неожиданность в раскрытии тайны Сатаны заключается не в обнаружении его истинного Имени, а в реакции на это окружающих – в их смехе, свидетельствующем о нарушении коммуникации между Сатаной-Христом и «современными чертями» – Магнусом и его свитой. Они говорят на разных языках, так как для первого сверхличные ценности (понятие о добре и зле, суде Истории и Божьем суде и т. п.) не утратили значение, а для современных бесов обесмыслены. Так же новеллистически неожиданны истинные лики Магнуса и Марии, открытие которых «взорвало» Сатану-Христа: потрясло, ввергло в глубочайший кризис и подвигло на бунт (ср.: финал «Петербурга» А. Белого). Увертюрой же к этой трагедии стала комическая ситуация обмана Топпи, которому подсунили фальшивые деньги. По всему тексту рассредоточены и другие намеки на «нечистую» игру партнеров Сатаны.

В коллизии «Сатана – Магнус – Мария» важную функцию выполняют и жанрообразующие принципы, характерные для «таинственных» повестей и новелл. В соответствии с канонами этого жанра, герои (Сатана и Топпи) попадают в *экстремальную* ситуацию (крушение поезда) и *ночью* оказываются в *незнакомой* местности перед *странным, уединенным* домом, в котором «было *подозрительное* что-то» [7: VI: 125]. Так же таинственно-зловещи внешность хозяина дома и интерьер его жилища. У Магнуса «темные, почти без блеска, большие и мрачные глаза», «черная смоляная, бандитская борода», «белые руки» как «у всех палачей». Дом «казался... *таинственным*», «чем тише было в этом проклятом домишке, тем *страшнее* Мне становилось» [7: VI: 131]. Неожиданно, странно и неуместно появление в таком месте Мадонны (Марии). Сатана (а вместе с ним и читатели) настраиваются на возможный подвох, обман, опасность. Это настроение, как и положено, поддерживается на протяжении всего романа.

Сатана подозревает, что с ним играют, но недооценивает силу противника и не придает этим догадкам должного значения. В соответствии с жанровыми канонами ожидания оправдываются: Магнус оказался авантюристом, претендующим на мировое гос-

подство, а Мария его сообщницей. Но, в отличие от романтической «таинственной» повести, по Андрееву, страшно не то, что партнеры оказались оборотнями, а то, что они люди. Человек вытесняет Сатану-Христа из его жилища, а затем и из его жизни. Этот финал является логическим развитием и завершением соответствующих сюжетных ситуаций в драмах Чехова и в творчестве самого Андреева (ср.: «Красный смех», «Он», «Черные маски»).

Так кто же он, сверхчеловек XX века, способный «во всем идти дальше» Дьявола? Как уже говорилось, у него большая родословная в литературе: от демонических героев романтизма (прежде всего, Байрона и Лермонтова) до Асмодея своего времени – тургеневского Базарова, затем бесов (героев-идеологов) Достоевского и, наконец, героев-«нищанцев» в литературе рубежа веков.

Мучительно пережив *демоническое* разочарование в Человеке (который оказался безмозглым и трусливым, как кролик, и развратным, как Мария), Магнус, подобно Базарову, Николаю («В темную даль») и Савве, стремится смести с лица земли старый мир, хотя и не представляет, что делать с ним потом: «Почем я знаю, что будет дальше? Я вижу только эту страницу и решаю только эту задачу» [7: VI: 228]. Подобно героям-идеологам Достоевского, он решается на эксперимент, но только в гораздо больших масштабах: не на убийство одной старухи или шантаж в масштабах города, уезда и даже России. По сути дела его планы должны материализовать бредовые картины конца света, которые Раскольников видит в своем пророческом сне. Поэтому, по мнению Магнуса, преддверием всеобщего «взрыва» может стать мировая война, накануне которой стоит человечество. Якобы во имя счастья человечества и улучшения «человеческой породы» Магнус самовольно присваивает право «отменить законы и пустить смерть в загородку» [7: VI: 227]. На самом же деле, как и героями Достоевского, им движет стремление к самоутверждению. Люди для него лишь марионетки, у которых нет живой крови и боли.

В силу того, что история вочеловечивания Сатаны уже опровергла такое представление о человеке, позиция, допускающая ум и волю без морали и долга («жалости и обязанностей»), предстает в романе как неприемлемая. С высоты сверхличных ценностей Сатаны-Христа (любви, добра, красоты милосердия, справедливости и т. п.), являющегося, как и Мефистофель, «частицей того целого, который, желая зла, творит добро», Магнус выглядит как уродливая помесь Сатаны и кролика, который, напротив, вроде бы,

желая добра, на самом деле творит зло. Поскольку Магнус и «бесы» из его свиты находятся вне морали, на земле, населенной людьми-кроликами и правителями вроде кардинала X, они безнаказанны. Сатана грозит им Высшим судом. Тем самым выносятся приговор современному миру и человеку, но не происходит разрушения, утраты сверхличных ценностей. Поэтому «Дневник Сатаны» – это не только памфлет или предостережение, но и пророческое утверждение незыблемости и бессмертия гуманизма. В этом заключался антинищанский пафос романа.

В то же время, проблема взаимосвязи гуманизма и христианства в романе решается не просто. Хотя вочеловечивание, по Андрееву, неизбежно приводит к Христу (ср. с вочеловечиванием лирического героя А. Блока), это становится лишь очередным этапом на пути обретения Истины и истинного человеческого лица («пресветлого лика»). В этой связи необходимо еще раз обратиться к финалу романа. Что означает «взрыв» Сатаны-Христа? Как уже говорилось, речь идет не о его смерти, а о внутреннем кризисе. Обманутый людьми-бесами герой поднимает бунт против своего лика Христова: «о какой еще там любви бормотал я, вочеловечившийся? Кому еще там протягивал свои объятия? Не тебе ли... товарищ? Клянусь моим престолом! – если я был любовью на одно мгновение, то отныне я – Ненависть и остаюсь ее вечно» [7: VI: 220].

Значит ли это, что, отвергнув Христа, герой вновь превратился в Сатану, и круг «железной предопределенности» и «вечного возврата» замкнулся? Думается, что нет. Прежде всего, это не финальная «лирическая концентрация» романа. Композиция его финала такова, что вслед за этим выпадом потрясенного героя следует рассказ о «взрыве» и звучит его проклятие в адрес Магнуса-Дьявола и его мелких бесов. Кроме того, герой-рассказчик, говоря о себе, пишет «я» с маленькой буквы. Такое написание появилось после окончательного вочеловечивания Сатаны, до того же Князь Тьмы обозначал свою персону большой буквой «Я». Оставаясь человеком, герой перешел в какое-то новое состояние.

По воспоминаниям Горького, Андреев говорил ему о возможности такого творческого напряжения, которое «получит силу взрывчатого вещества»: «я взрываюсь, освещая мир каким-то новым светом. И после того люди начнут жить новым разумом. Видишь ли – необходим новый разум, не этот лживый мошенник! Он

берет у меня все лучшее плоти моей, все мои чувства и, обещая отдать с процентами, не отдает ничего, говоря: завтра!» [44: 35].

Видимо, нечто подобное переживает и «взорвавшийся» герой-рассказчик, открывший относительность правды не только Сатаны, но и Христа. За истину, как всегда у Андреева, было заплачено очень дорого, но она вновь не далась в руки ни герою, ни автору. Вот почему его «книга итогов» имеет открытый финал. Вряд ли он был бы иным, если бы Андреев успел дописать последние страницы «Дневника Сатаны». Вместе с героем он остался бы накануне нового этапа познания мира и человека.

Во время создания «Дневника Сатаны» Андреев писал: «Сейчас захотелось молиться. Но как? Но кому? Какими словами? (13 мая 1918, ночь)» [46: 88]. Тогда же он сделал такую запись *в своем дневнике*: «Я поймал Дьявола, проглотив его, но он жив – и во мне» (21 апреля 1918, вечер) [46: 52]. Поэтому в принципе верно утверждение Ю.В. Бабичевой, что дневник Дьявола – это замаскированный личный дневник писателя. Как было показано, в нем Андреев подводил итоги всего своего творчества. Окончательное завершение получила здесь и концепция трагического как утверждения жизни, впервые сформулированная еще в фельетоне «Дикая утка» в 1901 году: «Опровергая жизнь, являешься ее невольным апологетом. Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении «отца» пессимизма, Шопенгауэра: человек думал так – и жил. Значит, могуча и непобедима жизнь» [7: VI: 433].

В 1916 году, в очередной раз размышляя «о неизбежном самоубийстве и способах от одного избавиться», Андреев со свойственной ему самоиронией писал С. Голоушеву: «Несчастье моего склада в том, что, старея физически и вступая в Великий пост жизни с его колоколами и возгласом: «Господи, владыко живота моего...», – я психологически сохраняю все стремления, жажду и *sensus* юности – ташу с собой в пост уже кончившуюся масленицу жизни. В храм я вхожу как на бал-маскарад и пытаюсь вальсировать под «Ей, господи, царю...»» [70: 127]. И тогда же с горечью констатировал в своем дневнике: «Я уже сейчас не молод, все п о г и б л о , здоровье безнадежно плохо, доживать приходится последние года, и ничего, что могло бы украсить, с м я г ч и т ь , сделать радостную эту последнюю тропу жизни...»

Только начну верить – обманут. Только начну любить – обольют холодом непонимания... Задыхаются во мне невысказанные слова, задыхаются неразделенные чувства, любовь огромная, ог-

ромная, которую до сих пор не мог я проявить. Не мог. Увенчанный сомнительно славой, живу я в темном одиночестве» [46: 27–28].

Два года спустя он продолжает размышлять «все о том же»: «О той огромной моей любви, которая лежит, как миллион в запечатанном конверте, и адрес не написан... которая есть единая моя надежда на возврат к жизни, хотя бы кратчайшее воскресение... без этой молчаливой и глубоко затаенной надежды, я не знаю, как бы стал и как бы смог жить.

И странно, что любовь – море – литература связаны... Любовь даст мне активность, даст и творчество и океан. Этот океан в его синей бесконечности, с его теплом, волной и грозами я в и ж у с мучительной ясностью. Порой мне кажется, что и самая любовь, которой я жду, есть этот самый океан, и что вовсе не надо даже любить, а только сесть на пароход и поехать – но это обман. Без любви я не сяду и не поеду, и умру на Мойке или среди своей финской мерзлоты» [46: 97]. Эти слова оказались пророческими, но перед смертью Андреев все же нашел в себе силы и написал «книгу итогов», в которой отправил героя в плаванье по Океану в поисках Любви и Истины о Жизни Человека.

Опираясь на опыт мировой культуры и новаторски переосмысляя его с позиций художника-гуманиста XX века, Андреев создал оригинальную разновидность философского романа-мифа, типологически сходную с романами-мифами символистов («Христом и Антихристом» Мережковского, «Мелким бесом» Сологуба, «Огненным ангелом» Брюсова, «Петербургом» Белого и т. п.), и, в то же время, концептуально отличную от них. Действие андреевского романа не случайно приурочено к 1914 году, то есть началу Первой Мировой войны, а сам он писался в 1918–1919 годах – после всех русских революций, в эмиграции. Наступившая эпоха начала обнаруживать несостоятельность всех идеологических и литературных мифов о спасении человечества, а Андреев был одним из первых писателей, художественно запечатлевший этот процесс. На глазах у героя-рассказчика и читателя (с которым он все время ведет *разговор-игру*, обнажая приемы повествования и подчеркивая литературный характер текста) один за другим *рушатся мифы*.

Прежде всего, это *идеологические мифы* о Спасительнице-Церкви (наместник Бога на земле – кардинал Х идет на сделку с Магнусом и его «бесами») и о Самодержце – Отце своего народа (экс-король Э. – ничтожество, озабоченное только собственным благополучием). Развенчанным предстал *философско-художествен-*

ный миф Ницше о сверхчеловеке-Спасителе (Магнус оказался лжецом и мошенником) и связанный с ним *футуристический миф Маринетти* об оздоровительной миссии войн и революций. Планы Магнуса – спровоцировать мировую войну, «на время отменить законы, пустить смерть в загородку» и «взорвать» половину человечества – выглядят в романе совершенно неоправданными и бесперспективными, так как он не знает, что делать с оставшейся половиной после устроенного катаклизма.

Рушатся *религиозно-художественные мифы* о спасительной миссии Звезды Морей – Марии и Прекрасной Даме (Душе Мира), а также о скором пришествии Христа или Антихриста. Андреев показал, что все эти герои-Спасители опоздали, так как человечество (а вернее, далеко не лучшие его представители) давно уже само вершит свою судьбу. Наконец, обнажается несостоятельность *модернистского, прежде всего, символистского, мифа* о художнике-Ясновидце и Творце, и искусстве как Жизнетворчестве (художники, окружавшие Сатану-Вандергуда не зря аттестуются им как *мазилки*, которых интересуют только его миллиарды).

Таким образом, после всего сказанного «Дневник Сатаны» выглядит не только и не столько как модернистский роман-миф в духе позднего символизма, сколько как *постсимволистский (постмодернистский) роман о крушении всех мифов*. Еще одним аргументом в пользу такой интерпретации «Дневника Сатаны» может служить природа его образов, которые (говоря языком постмодернизма конца XX века) являются *симулякрами*. Ведь Сатана на самом деле встретил не Звезду Морей–Мадонну, а лишь ее ложную копию; Магнус, его «сотрудники», кардинал Х, экс-король, художники и все остальные персонажи, как уже говорилось, лишь по видимости соответствовали своему статусу. Недаром Сатана в конце концов приходит к выводу, что жизнь человека – это *бесконечный процесс о подлогах*.

В то же время, возникают вопросы: если вокруг Сатаны одни копии, за которыми скрывается *ложь и пустота*, значит ли это, что их истинные образцы вовсе не существуют, и что сущностно в человеческом мире? Несмотря на все сказанное о Марии, в художественном мире романа Андреева такой истинной ценностью является *любовь*. Ведь что бы ни происходило с Сатаной-Вандергудом после открывшегося обмана и «взрыва», именно любовь сделала его «вполне человеком» и открыла ему красоту мира, а в «самой черной глубине человечности вдруг натолкнула на но-

вые неожиданные огни». Среди этих *огней* и способность к творчеству: в Сатане просыпается поэт, слагающий стихотворения в прозе о Звезде Морей–Марии, лейтмотивом проходящие через весь роман. Так еще раз обнаружилась взаимосвязь между любовью, морем и творчеством.

В основе этих лирических миниатюр лежат мотивы *звезды, моря, плавания, бури, корабля, шхуны с опущенными парусами* и т. п. Правда, Сатану, слышавшего все слова любви (впрочем, как и все остальные слова тоже), произносившиеся людьми со времен сотворения мира, мучает *проклятие их однообразия* и вторичности: «Я вижу все легионы пар, начиная с Адама и Евы, Я вижу их поцелуи и ласки, слышу их слова, проклятые проклятием однообразия...» [7: VI: 148]. Эту постмодернистскую муку он преодолевает тоже по-постмодернистски, иронически обыгрывая их. Так, например, назвав себя в очередной раз шхуной с опущенными парусами, он обыгрывает этот литературный штамп: «У меня нет слов и сравнений, чтобы Я внятно рассказал тебе об этом великом и светлом покое... Мне все лезет в голову эта проклятая шхуна с опущенными парусами, на которой Я никогда не плавал, так как боюсь морской болезни!» [7: VI: 159].

Та же мука преследует Сатану, когда он пишет свой дневник. Поначалу он, верящий, что знает Истину (ибо пришел оттуда, где она явлена и может быть адекватно озвучена), не может передать ее несовершенными человеческими словами. Он постоянно ищет эти слова и по-постмодернистски вынужден, иронизируя, цитировать сказанное до него. К концу романа Сатана уже не вполне уверен, что когда-либо знал Истину: «Тщетно допрашиваю память – она полна и она безмолвна, как закрытая книга, и нет силы раскрыть эту зачарованную книгу, таящую все тайны моего прошлого бытия» [7: VI: 219]. Недаром в финале он вновь воплощает лишь бунт, ненависть и вечное искание Истины.

Все это свидетельствует не только о том, что Андреев стоял у истоков русского постмодернизма (предпостмодернистского комплекса [51]), но и подтверждает выводы исследователей о его специфике в русской литературе конца XX века [50]. Видимо, русские писатели-постмодернисты не только конца, но и начала XX века не отказывались абсолютно от поиска новых ценностей, а доказывали их наличие апофатическим путем. Если Андреев и написал роман-миф, то это миф о вечном поиске Истины с помощью *истинного рацио*, истинной (*творческой*) человеческой *Мысли* (большинство



людей лишь *умоподобно* [7: VI: 157]). Это слово Андреев зачастую писал с большой буквы; буква же М в древности обозначала Звезду Моря [19: 205]. Может быть, Сатана вместе с автором романа и нашел в конце концов именно эту Звезду-Спасительницу.

«Евангельский» цикл и «Дневник Сатаны» открыл в русской литературе то направление, по которому позже пошел М. Булгаков со своим «Мастером и Маргаритой» и другие писатели XX века. С.П. Ильев, сравнивший «евангельский цикл» Андреева («Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искарот») с «евангельскими» главами «Мастера и Маргариты» [39], одним из первых поставил проблему «Л. Андреев и М. Булгаков». Чуть позже к ней обратились и другие исследователи [22, 62, 87, 88], соотнесшие «Мастера и Маргариту» с «Дневником Сатаны». Сопоставление этих романов обнаружило не только их типологическое сходство, но и генетическую связь. Это, с одной стороны, четче выявляет роль Андреева в развитии отечественной прозы XX века и объясняет существенные моменты в его произведениях, а, с другой, позволяет уточнить и углубить интерпретацию самого загадочного романа Булгакова.

К отмеченным С.П. Ильевым перекличкам между названными произведениями можно добавить еще одно наблюдение. Парадоксальность изображения и толкования событий, произошедших двадцать веков назад в Ершалаиме, в булгаковском романе в значительной степени связана не только с «угадавших» их Мастером, но и с тем, что их свидетелем и интерпретатором был Воланд (это в определенном смысле «евангелие от Воланда»). Если вспомнить, что андреевский цикл должен был называться «Сказки дьявола», и сравнить повествователей цикла и «Дневника Сатаны», то обнаруживается источник иронии и парадоксов в «Евангелии от Дьявола». Название не сохранилось, но дух замысла был воплощен. Андреевский «сказочник» тоже рассказывает, *как это было на самом деле*: ведь евангелисты ничего не поняли и не сумели объяснить.

Типологически сходны композиции романов Андреева и Булгакова: их внешние (памфлетно-игровые) сюжетные линии призваны разоблачить крупных и мелких бесов современности, а внутренние – воссоздать борьбу Христова и Антихристова начал в незаурядной личности. Исходной ситуацией для развития этих коллизий в обоих случаях становится пришествие Сатаны на землю: в Вечный город Рим или в «третий Рим» – Москву. Причем оба города вызывают ассоциации с фантастическим хронотопом «Северного Рима» – Петербурга и одновременно символизируют сов-

ременную цивилизацию. Так же, как перед андреевским Сатаной, происходит «парад» современных представителей рода человеческого (экс-король, кардинал X, деятели искусства, обыватели и т. п.), перед Воландом проходят деятели МАССОЛИТА, Варьете, органов безопасности и просто москвичи. В обоих случаях Сатана предстает в облике иностранца со свитой. Правда, Сатана-Вандергуд застал эпоху накануне прихода к мировому господству «сверхчеловеков» типа Магнуса (1914 г.), а Воланд созерцает уже результаты их правления.

Вслед за Андреевым Булгаков вынужден признать, что человечество давно перещеголяло Дьявола в делах зла, и что даже появление на земле высших сил не сможет кардинально изменить мир. В отличие от андреевского Сатаны Воланду дано вершить суд над «мелкими бесами» и творить чудеса на земле, но и ему не дано сокрушить *систему* человеческих взаимоотношений: место одних бесов (Берлиоза, Бенгальского и др.) занимают другие. Иешуа и Воланд лишь поддерживают равновесие между Добром и Злом, не позволяя человечеству окончательно скатиться в пропасть.

Сопоставление с «Дневником Сатаны» проясняет некоторые загадки булгаковского романа. В частности, почему Мастер и его возлюбленная заслужили не прощение и свет, а покой. В образах Мастера и Маргариты, как и в андреевских персонажах, объединены Христово и Антихристово начала. Как показали исследователи, Мастер – «двойник» Иешуа и носитель его правды. Мастер открывает правду Христа, а затем оказывается «взорван» «добрыми людьми» (вроде Бен-Товита), не способными понять ее и следовать ей. Но ведь в творческом «ясновидении» Мастера (он *угадал*, как это было XX веков назад!) и в его всепоглощающей, «романтической», преступной, с точки зрения общепринятой морали, любви проявляется *демонизм*. Маргарита (женщина «непомерной красоты») не может спасти не только возлюбленного, но и себя. Поэтому, не утрачивая способности к самопожертвованию и добру, она превращается в *ведьму*. Нравственно-психологические *метаморфозы* переживает и Иван Бездомный, проходящий путь от МАССОЛИТовского «беса» до философа – «наследника» Мастера. Финальные сцены «Мастера и Маргариты» (исполнение Воландом просьбы Иешуа и сон Ивана Николаевича) свидетельствуют об обреченности человека на тоску по гармонии и, в то же время, на ее недостижимость не только на земле, но, видимо, и в инобытии, так как Истина и Добро и там остаются с Христом, а Красота и

Любовь «проходят по ведомству Воланда».

Помимо сходства жанровых структур и точек соприкосновения авторских концепций «Дневник Сатаны» и «Мастер и Маргарита» обнаруживают и массу других переключек: сопряжение трагического и комического, гротесковость, сходство мотивов (в том числе *игры, театральности*), ситуаций, образов. Все это свидетельствует о том, что Булгаков учитывал аргументы предшественника в решении «вечных» вопросов бытия человека и его художественные открытия на ниве модернизма и постмодернизма. Дальнейшее исследование проблемы «Л. Андреев и М. Булгаков», несомненно, будет способствовать уяснению путей развития русской литературы в XX столетии.

## Заключение Интегральный образ мира Андреева

Итак, каков же он – художественный мир Ивана Карамазова русской литературы, и насколько справедливо это звание было присвоено Леониду Андрееву? Судя по всему, оно достаточно точно очерчивает круг «проклятых вопросов», над которыми страстно и мучительно билась Мысль этого писателя, и основные координаты ее траектории: бесстрашные, последние пределы – все «за» и «против», «бездны» и «стены». В то же время, тип мышления Андреева-художника, сохраняя некоторые черты сходства с «прототипом» и его автором, все же значительно от них отличается – настолько, насколько отличалось мироощущение писателя-модерниста XX века и создателя «реализма в высшем смысле» XIX столетия.

В отличие от Ивана Карамазова и самого Достоевского, Андреев даже в тех произведениях, где соблюдено некое жизнеподобие изображаемого, не задерживается на решении социальных и психологических проблем, а устремляется к их глубинным – экзистенциальным и онтологическим первоосновам. В этом он гораздо ближе своим современникам – Ф. Сологубу, А. Блоку, Д. Мережковскому, И. Бунину и др. По *характеру проблематики и ракурсу ее рассмотрения* Андреев вполне обоснованно может быть причислен к основоположникам русской и европейской *экзистенциальной традиции* в литературе. Но это, вопреки мнению исследователей [1: 111], вовсе не исключает и не «уничужает» экспрессионистические тенденции андреевского творчества, «низводя» их на уровень поэтики. Более того, *оригинальное экзистенциальное мировидение* Андреева не могло быть воплощено вне его *синтезирующей поэтики*, объединяющей открытия и возможности *экспрессионизма, импрессионизма, символизма и «смеховой» культуры*.

Художественный мир Андреева *масштабен, многомерен и полифоничен*. Поэтому он не сводим ни к одной из его составляющих и вполне не вписывается ни в одно из современных ему направлений в литературе. *Масштаб* андреевского мира задан *космизмом* его *мировосприятия* [3], а *многомерность* и *полифоничность* обусловлены *мифопоэтикой, интертекстом* разных типов, *психологическим подтекстом*, гротесково-парадоксальным *сопряжением трагического и смехового* ракурсов и уровней осмысления изображаемого.

Вообще *полифоничность, гротеск и парадокс*, видимо, можно считать *ядром поэтики* Андреева. Эти принципы художественного мышления и моделирования его художественного мира расширяли и разрушали привычные контуры действительности, обнажая ее глубинную суть, все «острые углы» и совмещение, казалось бы, не совместимого. Другими словами, полифония, гротеск и парадокс позволяли писателю на порядок повышать уровень представлений о реальной сложности Жизни Человека (ср. с ролью *оксюморона* у Бунина [4]).

*Координатами* такого художественного мира, запечатлевшего *макрокосм* мироздания и *микрокосм* человеческой личности, оказываются *две бездны, день и ночь, океан (море) и небеса* и т. п. Местом действия в его произведениях становится земной шар («Стена», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех», «К звездам», «Анатэма», «Океан», «Чемоданов» и др.), а героями Человек и Человечество, подошедшие к опасной черте, отделяющей их от «последнего катаклизма» («Бездна», «В тумане», «Мысль», «Иуда Искариот», «Красный смех», «Три ночи», «Воскресение всех мертвых», «Черт на свадьбе», «Реквием» и др.).

Не трудно заметить, что эти *координаты* связаны с *тютчевской парадигмой* – одной из важнейших составляющих художественного мира Андреева. В нее вписывается устойчивый набор *мотивов* – *молчания, безумия, призрачности жизни* и др. Все они связаны с *проблемой пределов человеческого познания и возможности выражения мысли в слове*.

Подобно Тютчеву, к названной проблеме Андреев подходил с разных сторон и на поставленные вопросы давал разные ответы. Так, в «Стене», «Мысли», «Анатэме» и других произведениях, вплоть до последнего романа-мифа «Дневник Сатаны», Андреев обнаруживал ограниченность человеческой мысли, особенно рационалистической (ср.: «Фонтан» Тютчева). Более того, стремление человека к постижению истины Андреев, вслед за поэтом (ср.: «Безумие»), часто сближал с сумасшествием («Мысль», «Мои записки», «Он (Рассказ неизвестного)» и др.).

Как и Тютчева, Андреева привлекала сфера глубин подсознания – то, что поэт называл песнями «Про древний хаос, про родимый» («О чем ты воешь, ветер ночной?»). Художественное исследование роли иррациональных импульсов в Жизни Человека подтвердило справедливость тютчевского предостережения: «О, бурь заснувших не буди – / Под ними хаос шевелится!» [5: 126]. Доктор

Керженцев, разбудивший этот хаос («Мысль»), расплатился за содеянное ужасом безумия. В новеллах «Бездна» и «В тумане» «древний хаос» подсознания просыпается независимо от воли героев и тоже приводит к трагедии – насилию и убийству.

Одновременно писатель оставлял надежду на то, что наиболее чуткие и наделенные интуицией (ср.: «Иным достался от природы...» Тютчева) все же сумеют приблизиться к тайнам мироздания. Правда, в тех случаях, когда андреевским героям кажется, что им удалось постичь эти тайны, они оказываются перед проблемой ее невыразимости «простыми человеческими словами» (ср.: «Silentium!»). Об этом и ранний рассказ «Молчание», и последний роман-миф «Дневник Сатаны».

В «Елеазаре» мотив *молчания* связан не только с невыразимостью тайн Смерти, но и с непереносимостью человеком такого груза. Ни главный герой этого «нового мифа» – жених Смерти, которому она приоткрыла завесы небытия (НИЧТО), ни окружающие его простые смертные не готовы к подобным откровениям. И в «Елеазаре», и в «Рассказе о семи повешенных» Андреев заставляет вспомнить слова Тютчева о милосердии «посланника рокового», который, «Когда сынов Земли из жизни вызывает, / Как тканью легкою свой образ прикрывает», чтобы утаить от них «приход ужасный свой» («Mal' aria») [5: 95].

Среди фундаментальных первооснов макрокосма и микрокосма Тютчев и Андреев выделяли не только Жизнь и Смерть, но и Любовь. По признанию Андреева, чаще всего он не находил слов для выражения всей глубины, силы, нюансов и неповторимости этого чувства [2: 41]. В тех же редких случаях, когда он решался на это, то по-тютчевски представлял ее как *поединок роковой*, сопряженный со *смертью*. Такова история любви, рассказанная и в ранней новелле «Ложь», и в итоговом романе-мифе «Дневник Сатаны» (ср.: «Близнецы», денисьевский цикл Тютчева). Правда, у Андреева более сильной оказывается женщина. В новелле «Ложь» героиня если и жертва, то не убившего ее возлюбленного (которому и выпали основные страдания), а самого чувства любви, во власти которого она оказалась. В «Германе и Марте» женщина, следуя велению любви, вступает в поединок с Роком и побеждает его ценой собственной жизни. В «Дневнике Сатаны» Мария «взрывает» страстно влюбленного в нее Сатану-Вандергуда. Такая трансформация тютчевской коллизии была характерной для модернизма, породившего образ сильной, страстной, роковой женщины.

Особое место в художественном мире Андреева занимали тютчевские мотивы *бунта* и *богоборчества* (ср.: «Цицерон», «Два голоса» и т. п. Тютчева и «Стена», «Так было», «К звездам», «Жизнь Василия Фивейского», «Сын человеческий», «Герман и Марта» и т. п. Андреева), *бogoоставленности* и *одиночества* (ср.: «Бессоница», «И чувства нет в твоих очах...», «Наш век» Тютчева и «Ангелочек», «Молчание», «Дневник Сатаны» и др.).

Все названные и охарактеризованные координаты и мотивы андреевского художественного мира по-тютчевски «артикулированы» и входят в него как *тютчевский интертекст*, увеличивающий ассоциативное поле, многозначность и философскую глубину произведений Андреева. Антропоморфная же природа тютчевских образов и мотивов *ночи, безумия, смерти, сна, рока, судьбы* и т. п. способствовала созданию андреевской неомифологии. Не случайно оба художника многие из этих слов писали с большой буквы, как имя собственное. Если учесть, что тютчевская парадигма была связана с ее интертекстуальным преломлением в произведениях символистов, где она играла очень важную роль, то ее вхождение в мир Андреева резко увеличивало его многомерность и полифонизм.

Подобную функцию выполняли и другие *парадигмы (интертексты)*: родоначальника русской прозы о «маленьком человеке» Гоголя, сатирика Салтыкова-Щедрина, создателя реалистической «таинственной» повести Тургенева, андреевских «учителей» Л. Толстого, Гаршина и Чехова, «полифониста» Достоевского и др. Кроме того, в мире Андреева функционировал широчайший интертекст мировой культуры и искусства – творчества Э. По, Гете, Вольтера, Шекспира, новеллистов эпохи Возрождения, художественных памятников христианства («Евангелия»), античной трагедии и мифологии. В свои размышления о Жизни Человека Андреев также включал интертекст произведений Шопенгауэра и Ницше.

Все эти интертексты вступали в напряженный *полилог*, участвуя в решении «проклятых вопросов». Подобно астроному Терновскому («К звездам») Андреев обращался к «сынам вечности», жившим во времена античности («Состязание с Орфеем»), библейской древности («Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искариот»), эпохи Возрождения и Просвещения («Рогоносцы», «Герман и Марта», «Смерть Гулливера»). С гетевским «Фаустом» он вел диалог в «Анатэме» и «Дневнике Сатаны», с лермонтовским и врубелевским «Демонами» – в «Иуде Искариоте» и «Дневнике Сатаны» и т. д.

Еще один уровень *полифоничности* обнаруживается в жанровой системе Андреева. Все основные проблемы, сюжетные ситуации и типы героев осмысляются писателем под разными углами зрения и воплощаются в соответствующих им жанровых формах. При этом между ними устанавливаются отношения *диалога-спора* и одновременно *взаимодополнительности*. В прозе *трагическое* осмысление коллизий, как правило, запечатлено в неомифологической малой прозе и повестях «потока сознания», а *ироническое* – в новеллах-анекдотах, в «Сказочках» и «Анекдотах»; в драматургии Андреева каждая трагедия тоже имеет свое «кривое зеркало». Принцип диалогизма лежит и в основе идейно-художественной структуры наиболее репрезентативных произведений Андреева – «Мысли», «Жизни Василия Фивейского», «К звездам», «Иуды Искариота», «Черных масок», «Дневника Сатаны» и др.

Широкий диапазон действия, разнообразие уровней и форм воплощения принципа полифонизма в художественном мире Андреева свидетельствуют об *адогматизме* его мышления и о важном вкладе писателя в развитие *диалогического мышления* в литературе и искусстве XX века. Андреева недаром называли Иваном Карамазовым русской литературы: не смирившись с догадкой о непостижимости тайн микрокосма и макрокосма, а также о невозможности их выражения «обыкновенными человеческими словами», он до конца своих дней все же бился над этими неразрешимыми вопросами. Подобно Ивану Карамазову, сочинившему для этого «Легенду о Великом Инквизиторе», Андреев писал свои «новые мифы».

Охарактеризованный «чужой» философско-художественный «материал» с самого начала предстал у Андреева в таком творчески преобразованном виде, который свидетельствовал не о реалистическом, а о принципиально новом качестве его прозы и драматургии, соотносимых с творчеством символистов. Кроме того, в них сразу же проявились, а затем варьировались и углублялись художественные принципы отношения к действительности и ее изображения, характерные для импрессионизма, экспрессионизма, экзистенциализма и литературы абсурда. Так что у истоков всех этих направлений в развитии европейского искусства художественный мир Андреева занимает далеко не последнее место.

В дальнейшем писатель стремился ко все большему увеличению внутренней семантической емкости новелл, повестей, романов, трагедий и комедий за счет возрастания в них роли образосимволов, которые, как правило, превращались в образы-мифы,

порождая неомифологическую прозу и драматургию. При этом мифопоэтика (динамичные, гротесковые символично-мифологические мотивы) выполняла и психологические функции.

В ранней малой прозе Андреева неомифологизм и психологизм выражались имплицитно: изображалось состояние героев «на входе» в коллизию и «на выходе» из нее, а процесс развития мысли и чувства человека оставался в подтексте. Видимо, для начинающего писателя «сфинкс современности» был слишком загадочным. Разгадать эту загадку Андреев попытался в своей прозе и драматургии 1900-х годов, выведя неомифологизм и психологический анализ на уровень текста и жанра, создав повести «потока сознания», «новые» мифы и драмы, обнажавшие глубинные (архетипические) основы мышления и поведения человека. В последний период своего творчества и в прозе, и в драме писатель вновь вернулся к подтексту. Не аннулируя сделанные прежде открытия в сфере сознания и подсознания человека, Андреев перевел их в качестве автointертекста в глубинные пласты новелл и трагедий. Читатель, знакомый с его предшествующими произведениями, догадывался о несказанном прямо. Однако, судя по всему, сам Андреев все же не был полностью удовлетворен своими «разгадками». Поэтому в последнем романе-мифе он вновь возвращается к сюжету «потока сознания», обнажив психологические первоосновы и онтологические глубины и пределы Человека. Но вопрос о них так и остался открытым.

Таким образом, в художественном мире Андреева на разных этапах его существования всегда, хотя и по-разному, синтезировались творческие принципы, характерные для символизма, импрессионизма, экспрессионизма и «смеховой» культуры. Правда, тяготевший к созерцательности импрессионизм довольно быстро был потеснен экспрессионизмом, который занял доминирующее положение во второй период творчества Андреева, а затем, в свою очередь, в его поздней драматургии и, особенно, в прозе уступил ведущую роль «смеховому» началу.

При этом каждый новый этап в становлении художественного мира Андреева свидетельствовал не столько о его эволюции, сколько о варьировании и совершенствовании изначально возникших элементов, граней и параметров. Поэтому векторы вполне ощутимой и художественно выраженной динамики андреевского мира обнаруживаются не в его развитии «по горизонтали», а в уг-

лублении «по вертикали». В этом Андреев оказался гораздо ближе Бунину [4], чем представлялось до сих пор.

Исследование такого рода динамики жанровой системы и художественного метода писателя позволило предложить периодизацию его творчества, основанную не на биографических и социально-политических, а на философско-эстетических и художественных принципах. А это, в свою очередь, уточнило и скорректировало существующие представления о месте художественного мира Андреева в литературном процессе рубежа веков и его роли в развитии литературы XX века.

При личных дружеских связях сначала с Горьким и писателями-«зnanьевцами», а затем с символистами (Блоком, Сологубом, Чулковым), Андреев отличался и от тех, и от других своей концепцией мира и человека и художественными формами ее воплощения. Так же, как символистов, Андреева всегда влекли не социально-бытовые, а «вечные», «проклятые» вопросы о смысле и цели жизни человека и человечества. Но, в отличие от символистов, которые казались ему слишком аристократически-бесстрастными, холодными и рассудочными (за исключением Блока), при подходе к этим вопросам Андреев в духе гуманистических традиций русской классической литературы всегда глубоко сочувствовал человеку, поставленному в зависимость от враждебных сил мироздания, и поднимал бунт против них.

И реалисты, и символисты казались ему догматиками по отношению к художественной форме выражения своего отношения к миру. В 1913 году он писал А.В. Амфитеатрову: «Для всех серьезно мыслящих и живущих жизнь – мистерия, а весь вопрос – для меня, оговариваюсь! – в том, на чьей стороне человек, а не в том, предпочитает ли он «символы» для выражения своих чувств, или форму тургеневско-купринского романа. Пусть даже кубом выражается или излучением – только выражал бы он человека, а не свинью в ермолке!... Но бывает, что форма может вызвать ненависть и жажду борьбы с собой: это тот, к сожалению, не редкий случай, когда форма становится догматом, единственной дорожкой в рай. И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже сны мои строились по рецепту купринских рассказов – я откажусь от реализма» [2: 160–161].

Все это ставило Андреева в особое положение в современной ему литературе и делало трудноопределимой суть его творчества.

Правда, по Андрееву, именно такая трудноопределимость и отличает истинный талант, не вписывающийся ни в какие рамки [2: 132]. И все же, если попытаться хоть немного приблизиться к определению глубинной сути творческой индивидуальности Андреева, то, видимо, можно говорить о нем как об истинном трагике XX века, обладавшем незаурядным интуитивным ощущением Ночи, Хаоса, Тьмы, Безумия, Призрачности в Жизни Человека и ужаса смерти. Он считал все эти первоначала неизбежными атрибутами бытия и мироздания, но одновременно обнаруживал в Человеке неугасимое и неистребимое стремление к их преодолению, жажду Гармонии, Красоты, Добра, Истины. Его произведения, как и положено трагедии, ужасали и потрясали, но, одновременно, пели гимн бессмертию человека и жизни, способствовали победе жизни над смертью.

В то же время, Андреев оказался одним из родоначальников литературы абсурда XX века. Ирония, парадокс, гротеск, «черный юмор», «сказочки», «анекдоты» играли в его прозе и драматургии все большую структурообразующую и концептуальную роль. Это позволяет говорить об Андрееве не только как о модернисте, но и как о писателе, закладывавшем основы постмодернизма в русской литературе.

В целом же художественный мир Ивана Карамазова русской литературы, постоянно пребывавшего в *состоянии поиска* «настоящей правды», обнаруживает качественно новую природу *динамизма* и *многомерности*. Траектория художественной мысли Андреева не ограничивается двумя полюсами («за» и «против») и кривой между ними. Его мир – многополюсный, стереоскопичный, принципиально открытый (незавершенный, становящийся); в нем действует принцип *взаимодополнительности*, а не взаимоисключения. В творчестве Андреева был достигнут *своеобразный синтез* литературы и философии, разных видов искусств (прежде всего, литературы и живописи), литературных родов и жанров, то есть по-своему решена важнейшая задача, стоявшая перед символистами (модернистами). Но он же одним из первых почувствовал сковывающие рамки даже такой универсальной эстетической платформы и интуитивно очень точно отыскал тот путь, по которому вскоре пошла не только русская, но и западноевропейская литература в XX веке.

## Литература

### Предисловие

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6-ти томах. – М.: Худож. лит., 1990-1996.
2. Андреев Л.Н. «Верните Россию!». – М., 1994.
3. Андреев Леонид Николаевич: Библиография. – Вып. 1: Сочинения и письма. – М.: Наследие, 1995.
4. Андреев Леонид Николаевич: Библиография. – Вып. 2: Литература (1900–1919). – М.: Наследие, 1998.
5. Антофійчук В. «Юда Іскаріот» Леоніда Андрєєва – «На полі крові» Лесі Українки: спроба нової інтерпретації // Біблія і культура. – 2003. – № 5. – С. 104–107.
6. Арсентьева Н.Н. Творчество Л. Андреева в контексте христианской антропологии (проблема добра и зла) // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н.Андреева. – Орел, 1996. – С. 79–89.
7. Бабичева Ю.В. Драматургия Л. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971.
8. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XX – начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. – Вологда, 1982.
9. Баранов И. Леонид Андреев как художник, психолог и мыслитель. – Киев, 1907.
10. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллин, 1984.
11. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1983. – С. 13–25.
12. Боева Г. Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Воронеж, 1996.
13. Вологодина Т. Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Вильнюс, 2004.
14. Воровский В.В. В ночь после битвы // Воровский В.В. Литературно-критические статьи. – М., 1956. – С. 158–174.
15. Гальцева Л.А. Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева «Красный смех» // Науч. тр. Курск, пед. ин-та. – 1975. – Т. 37.(130): Андреевский сб.: Исследования и материалы. – С. 102–113.
16. Ганжулевич Т.Н. Русская жизнь и ее течения в творчестве Л.Андреева. – СПб., 1908.
17. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М., 1994.

18. Гомон А.М. «Сміховий світ» прози Леоніда Андрєєва: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2004.
19. Гречнев В.Я. Трагедия в повседневности (тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах Л. Андреева) // Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX–XX века: проблематика и поэтика жанра. – Л., 1979. – С. 101–153.
20. Григорьев А.Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Рус. лит. – 1972. – № 3. – С. 190–205.
21. Грузин Ю.В. Інфернальний герой в російській прозі ХХ століття: Витоки. Типологія. Трансформація: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2001.
22. Данилин Я. Леонид Андреев и общественная реакция. – М., 1909.
23. Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма»: (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 229–238.
24. Дрягин К.В. Экспрессионизм в России: Драматургия Леонида Андреева // Труды Вятск. пед. ин-та. – 1928. – Т. III. – Вып. IV. – С. 1–84.
25. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002.
26. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
27. Иезуитова Л.А. «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // Блоковский сборник XIII: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. – Тарту, 1996. – С. 39–62.
28. Иезуитова Л.А. Рассказ Леонида Андреева «Христиане»: репортаж? – пародия? – притча? // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 195–229.
29. Ильев С.П. Андреев и символисты // Рус. лит. XX века: Доктябрьский период. – Калуга, 1970. – Сб. 2. – С. 202–216.
30. Иоффе И.И. Культура и стиль. – Л., 1927.
31. Карякина М.В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2004.
32. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975.
33. Кен Л.Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Науч. тр. Курск. пед. ин-т. – 1975. – Т.37 (130). – С. 44–46.
34. Кирсис С.С. Леонид Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма // Учен. зап. Тартус. ун-та. – 1985. – Вып. 645: Труды по рус. и слав. филол. – С. 122–132.
35. Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания. – ПБг.– Берлин: Изд. З.Г. Гржебина, 1922.
36. Коган П. Леонид Андреев // Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. – М., 1910. – Т. 3. – С. 1–59.
37. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в прозе Л.Н. Андреева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, 2003.
38. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX–XX в. – М., 1990.
39. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000.
40. Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000.
41. Леонид Андреев. S.O.S.: Дневники (1914–1919; Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). – М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994.
42. Литературное наследство: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М., 1965. – Т. 72.
43. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80–90-х годов XX века. – К., 2001.
44. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учебное пособие. – К.: Логос, 2004.
45. Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д. С. В тихом омуте. – М., 1991. – С. 12–40.
46. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.
47. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тартус. ун-та. – Вып.459: Блоковский сб. III. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
48. Михайловский Б.В. Творчество Л.Н. Андреева // Михайловский Б. Русская литература XX века. – М., 1939. – С. 319–332.
49. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. – Орел, 1993.
50. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. – М.: МПУ, 1994.
51. Михеичева Е.А. «Обратное зрение» Леонида Андреева и Андрея

- Платонова // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. Выпуск II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 198–204.
52. Моклица М.В. Л. Андреев и ф. Ницше: к истокам метода // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 60–61.
53. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева: Жанровая система, поэтика, художественный метод: Учебное пособие. – Харьков, 1994.
54. Московкина И.И. Игровой дискурс (стилизация, пародия, гротеск) в художественной системе Л. Андреева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. Выпуск II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 3–7.
55. Московкина И.И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева и мифотворчество XX века // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 9. – Воронеж, 1997. – С. 29–38.
56. Московкина И.И. Модернистский и постмодернистский дискурсы художественной системы Л. Андреева // Информационный вестник Форума русистов Украины. – Вып. 6. – Симферополь, 2003. – С. 45–49.
57. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы, 2003.
58. Нямцу А.Е. Лазарь – Дракула – Франкенштейн (типология мотива «омертвевшей души» в литературе) // Біблія і культура. – 2003. – № 5. – С.14–32.
59. Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в.: (Куприн, Бунин, Андреев) // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. – М., 1974. Т. 3. – С. 77–164.
60. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. – М., 1930.
61. Рубан А.А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреева: Автореф. дис ... канд. філол. наук. – Київ, 2002.
62. Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М., 2004.
63. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1972. – Т. 18. – № 3–4;
64. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1974. – Т. 20. – № 1–2;
65. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Великий Инквизитор Л. Андреева или «Душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1974. – Т.20. – № 3–4.
66. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. – Л., 1984. – С. 265–284.
67. Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Рус. лит. – 1997. – № 2. – С. 55–63.
68. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб., 1995.
69. Смоголь Н.Н. Автор, имя, псевдоним, маска в публицистике Леонида Андреева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам...: Материалы. – Вып II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 48–55.
70. Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Рус. лит. – 1998. – № 2. – С. 77–83.
71. Столяров-Суханов М. Символизм и Л. Андреев как его представитель. – Киев, 1903.
72. Сухоруков В. А. Хронотоп «условных» драм Л. Андреева («Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Океан») и «идея бесконечного в искусстве» Д.Н. Овсяннико-Куликовского // Вісник Харківського університету. – № 411. – Харків, 1998. – С. 250–256.
73. Сухоруков В. А. Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева «Океан» // Вісник Харківського університету. – Харків, 1999. – № 448. – С. 206–209.
74. Татаринов А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. – М.: Наследие, 2001. – С. 286–340.
75. Татаринов А.В. Художественная демонология в прозе Леонида Андреева 1900–1903 годов // Эстетика диссонанса: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 87–89.
76. Тихонов И.А. Формы и функции фантастики в русской прозе начала XX века: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Вологда, 1994.
77. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000.
78. Хеллман Б. Леонид Андреев в начале первой мировой войны. Путь от «Красного смеха» к пьесе «Король, закон и свобода» //



- Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 897: Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. – Тарту, 1990. – С. 81–101.
79. Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. – Л.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 3–43.
  80. Чуваков В.Н. Вступ. ст. и примечания // Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1971.
  81. Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. – СПб., 1908.
  82. Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России Конца XIX – начала XX в. – М., 1975. – С. 252–284.
  83. Эртнер Е.Н. Поэтика «игры» в пьесе Л. Андреева «Реквием» // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 102–104.
  84. Яблоков Е.А. Андреевские мотивы в творчестве М. Булгакова // Эстетика диссонанса: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 31–36.
  85. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.
  86. Kaun A. Leonid Andreev. – New York, 1924.
  87. Henry Hall King. Dostoevsky and Andreev: Gazers upon Abyss. – New York, 1936.
  88. Woodward J. Leonid Andreev: A Study. – Oxford, 1969.
  89. Netick A.Sh. Expressionism in the plays of Leonid Andreev. – Vanderbilt, 1972.

### *Глава I*

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. – СПб., 1913.
2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1990–1996.
3. Андреев Л. Дневник 1891–1892 гг. // Ежегодник отдела Пушкинского Дома на 1991 г. – СПб.: Наука, 1994.
4. Альман А.Д. Леонид Андреев. «Мои записки»: Критический очерк. – Саратов, 1908.
5. Ачатова А.А. Значение образа-символа в ранних рассказах Л. Андреева // Уч. зап. Томск. ун-та. – 1966. – № 62. – С. 202–216.
6. Ачатова А.А. Своеобразие жанра рассказа Л. Андреева начала

- 900-х годов // Проблемы метода и жанра. – Томск. – 1977. – Вып. 5. – С. 92–103.
7. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – М.: Изд. группа «Прогресс»–«Универс», 1993. – С. 284–329.
8. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллинн, 1984.
9. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1983. – С. 13–25.
10. Бялый Г.А. К вопросу о русском реализме конца XIX века // Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. – Л., 1973. – С. 3–30.
11. Гомон А.М. Смех «язвительного Леонида» (поэтика фельетонов Л. Андреева) // Вісник Харківського національного університету: Філологія. – № 473. – Х., 2000. – С. 302–307.
12. Гречнев В.Я. Трагедия в повседневности (тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах. Л. Андреева) // Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра). – Л., 1979. – С. 101–153.
13. Джулиани Рита. Леонид Андреев – художник «панпсихизма: (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 229–237.
14. Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков. – Л., 1985. – С. 150–195.
15. Евнин Ф.И. Достоевский и русская литература конца XIX – начала XX века // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1980. – Вып.4. – С. 206–218.
16. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
17. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002.
18. Иезуитова Л.А. Л. Андреев и Вс. Гаршин // Вестник Ленингр. ун-та. – 1964. – № 8: Сер. ист. яз. и лит. – Вып.2. – С.97–109.
19. Иезуитова Л.А. Рассказы Л. Андреева конца 1890 – начала 1900-х годов (у истоков его творческого метода) // Уч. зап. Ленингр. ун-та. – 1968. – № 339: Сер. филол. наук. – Вып. 72. – С. 147–170.

20. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1092–1906). – Л., 1976.
21. Иезуитова Л.А. Репортаж Леонида Андреева «Христиане»: репортаж? – пародия? – притча? // Леонид Андреев: материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 195–229.
22. Ильев С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – К., 1991.
23. История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Изд. группа «Прогресс»–«Литера», 1995.
24. Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): В 2-х кн. – Кн.1. – М.: Наследие, 2000. – С. 69–131.
25. Катаев Б.Е. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. – М., 1979.
26. Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания. – СПб.– Берлин: Изд. З.И. Гржебина, 1922.
27. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975.
28. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000.
29. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. – М., 1982.
30. Литературное наследство: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М., 1965. – Т. 72.
31. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001.
32. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
33. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М., 1976.
34. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Уч. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 664. – Тарту, 1984. – С. 30–45.
35. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин, 1992. – Т. II.
36. Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. – Л., 1975.
37. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1978.
38. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. – Л., 1989.
39. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
40. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. III. – Тарту. – С. 76–121.
41. Моклица М. Стильова функція маски в літературі модернізму // Біблія і культура. – 2003. – № 5. – С.38–43.
42. Московкина И.И. Игровой дискурс (стилизация, пародия, гротеск) в художественной системе Л. Андреева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 3–6.
43. Московкина И.И. Homo ludens в прозе Л. Андреева // Вісник Харк. нац. ун-ту. – № 595: Сер. Філологія. – Вип. 38. – 2003. – С. 58–62.
44. Московкина И.И. «Красный цветок» В.М. Гаршина: проблематика, поэтика, жанр // Открытый урок по литературе: 5–11 классы (Планы, конспекты, материалы): Пособие для учителей. – М.: Московский Лицей, 2002. – С. 219–227.
45. Надозирная Т.В. Писатель – читатель – жизнь: эстетика М. Горького на страницах его ранней прозы // Вісник Харк. нац. ун-ту. – № 631: Сер. Філологія. – Вип.41. – 2004. – С. 239–243.
46. Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – М., 1977.
47. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 9. – СПб., 1911.
48. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 5. – М., 1923.
49. Пайман А. История русского символизма. – М.: Республика, 1998.
50. Постсимволизм как явление культуры.– Вып. 4: Материалы международной научной конференции. – М., 2003.
51. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. – М., 1930.
52. Рубан А.А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреева: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2002.
53. Свифт Д. Путешествия Гулливера. – М., 1958.
54. Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М., 2004.
55. Смоголь Н.Н. Автор, имя, псевдоним, маска в публицистике Леонида Андреева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 48–55.
56. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6-ти т.– Т. 2. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

57. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л., 1987.
58. Татаринев А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. – Кн. 1. – М.: Наследие, 2000. – С. 286–340.
59. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22-х т. – Т. 12. – М., 1982.
60. Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балтославянские исследования. – М., 1964.
61. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Уч. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 664. – Тарту, 1984. – С. 4-29.
62. Тютчев Ф.И. Стихотворения. – М., 1987.
63. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000.
64. Фриче В. Леонид Андреев: Опыт характеристики. – М., 1909.
65. Ханзен–Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. – СПб.: Академ. проект, 1999.
66. Ханзен–Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб.: Академ. проект, 2003.
67. Хейзинга Й. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. – С. 9–240.
68. Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. – СПб., 1908.
69. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971.
70. Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988. – С. 334–381.
71. Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001.
72. Якунина А.Э. Образы детей в идейно-художественной концепции «Воскресения» Л.Н. Толстого и «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского // Типология литературного процесса: На материале русской литературы XIX в. – Пермь, 1988. – С. 110–121.

## Глава II

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. – СПб., 1913.
2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1990–1996.
3. Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. – М., 1989.
4. Азбелев С.Н. Отношение предания, легенды и сказки к дейст-

- вительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. – М., 1955. – С. 5–25.
5. Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искариота // Творчество Л. Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1963. – С. 63–75.
6. Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971.
7. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XX – начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. – Вологда, 1982.
8. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллинн, 1984.
9. Беззубов В.И., Карлик Л.С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 г. // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 491: Труды по рус. и славян. филологии. – № 31. – 1979. – С. 59–83.
10. Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. – Симферополь, 2000.
11. Вологодина Т. Философский контекст прозы Л. Андреева (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Вильнюс, 2004.
12. Гальцева Л.А. Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева «Красный смех» // Науч. тр. Курск. пед. ин-та. – Т. 37: Андреевский сб.: Исследования и материалы. – 1975. – С. 102–113.
13. Гальцева Л.А. Революция 1905 г. в изображении Л. Андреева (проза 1905–1907 гг.) // Рус. лит. XX в. – Вып. 7. – Тула, 1975. – С. 83–94.
14. Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. – М., 1984.
15. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. – М., 1993.
16. Генералова Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной проблематике повести) // Рус. лит. – 1986. – № 4. – С. 170–185.
17. Дрягин К.В. Экспрессионизм в России: Драматургия Леонида Андреева // Труды Вятск. пед. ин-та. – Т. III. – Вып. IV. – С. 1–84.
18. Ермакова М. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). – Горький, 1973.

19. Ерофеев В. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопр. лит. – 1985. – № 2. – С. 140–158.
20. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002.
21. Иезуитова Л.А. «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // Блоковский сб. III: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. – Тарту, 1996. – С. 39–62.
22. Иезуитова Л.А. «Мессиада» Ф.К. Клопштока как источник повести «Иуда Искариот и другие» // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 163–169.
23. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и Вс. Гаршин // Вестник Ленингр. ун-та. – 1964. – № 8: Сер. ист. яз. и лит. – Вып. 2. – С. 97–109.
24. Иезуитова Л.А. «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева («Мысль» и «Мои записки») // Метод и мастерство. – Вып. 1. – Вологда, 1970. – С. 333–347.
25. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
26. Измайлов А. Художественный ребус (Новая повесть Л. Андреева «Мои записки») // Русское слово. – 1908. – 23 окт. (№ 246). – С. 2.
27. Ильев С.П. Проза Л. Андреева (Проблематика рассказа «Губернатор» и «Так было») // Русская литература XX века (Дооктябрьский период). – Вып. 7.–Тула, 1975. –С. 95–110.
28. Иоффе И.И. Культура и стиль. – Л., 1927.
29. Карпов И.П. Автор как субъект именуемой деятельности в повести Л. Андреева «Красный смех» // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 95–98.
30. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975.
31. Кожевникова Н.А. О языке Л. Андреева // Творчество Л. Андреева. – Курск, 1983. – С. 86–98.
32. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М., 1990.
33. Литературное наследство: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М., 1965. – Т. 72.
34. Логман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
35. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
36. Мережковский Д.С. В тихом омуте. – М., 1991.
37. Милуков Ю.Г., Генри П., Ярвуд Э., Кошелев С. Поэтика В.М. Гаршина. – Челябинск, 1990.
38. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.
39. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тартус. ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. III. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
40. Михеичева Е.А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л.Н. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985. – С. 88–101.
41. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века. – Орел, 1993.
42. Моклица М.В. Л. Андреев и Ф. Ницше: к истокам метода // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 60–61.
43. Московкина И.И. Гаршинские мотивы в «Моих записках» Л.Н. Андреева // Литературоведческий сборник. – Вып. 5/6. – Донецк: ДонНУ, 2001. – С. 160–168.
44. Московкина И.И. «Мои записки» Л. Андреева: интертекст литературы и контекст эпохи // Вісник Харк. нац. ун-ту. – 2001. – № 519: Сер. Філологія. – Вип. 32. – С. 61–66.
45. Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – М., 1977.
46. Николошкин А.Н. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По // По Э.А. Полн. собр. рассказов. – М., 1970. – С. 693–728.
47. Нямцу А. Е. Новый завет и мировая литература. – Черновцы, 1993.
48. Нямцу А. Е. Лазарь – Дракула – Франкенштейн (типология мотива «омертвевшей души» в литературе) // Біблія і культура. – 2003. – № 5. – С. 14–32.
49. Осмоловский О.Н. Принципы познания человека Ф.М. Достоевского и Л. Андреева («Преступление и наказание» – «Мысль») // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 3–11.
50. По Э.А. Полн. собр. рассказов. – М., 1970.
51. Поспелов Г.Г. О понимании времени в живописи 1870–1880-х годов // Типология русского реализма второй половины XIX века. – М., 1979. – С. 169–217.
52. Поддубная Р.Н. Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века. – Харьков, 1992.
53. Реквием: Сб. Памяти Леонида Андреева. – М., 1930.

54. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1972. – Т. 18. – № 3–4;
55. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1974. – Т. 20. – № 1–2;
56. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Великий Инквизитор Л. Андреева или «Душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae* – Budapest. – 1974. – Т. 20. – № 3–4.
57. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 2000.
58. Сологуб Ф. Стихотворения. – Л., 1975.
59. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л., 1987.
60. Сухоруков В. А. Хронотоп «условных» драм Л. Андреева («Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Океан») и «идея бесконечного в искусстве» Д.Н. Овсянико-Куликовского // *Вісник Харк. ун-ту.* – 1998. – № 411. – С. 250–256.
61. Сухоруков В. А. Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева «Океан» // *Вісник Харк. ун-ту.* – 1999. – № 448. – С. 206–209.
62. Татаринов А.В. Леонид Андреев // *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн.* – М.: Наследие, 2001. – С. 286–340.
63. Троицкий В.Ю. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в.: Проза // *История романтизма в русской литературе.* – М., 1979.
64. Тютчев Ф.К. Стихотворения. – М., 1978.
65. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.
66. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003.
67. Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. *Драматические произведения: В 2-х т.* – Л.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 3–43.
68. Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* – М., 1975. – С. 252–284.

### Глава III

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 13-ти т. – СПб., 1911–1913.
2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: Тт.14–17. – М., 1913–1917.
3. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. – М., 1913.
4. Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2-х т. – М., 1971.
5. Андреев Л.Н. Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. – М., 1988.
6. Андреев Л.Н. *Драматические произведения: В 2-х т.* – Л., 1989.
7. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1990–1996.
8. Андреев Л.Н. *В сей грозный час.* – СПб., 1915.
9. Аутлева З.А. Два губернатора («Губернатор» Андреева и «Губернатор» И. Сургучева) // *Рус. лит. XX в.* – М., 1976. – С. 16–27.
10. Ачатов А. Л. Андреев. «Сашка Жегулев». Проблема героя и авторской позиции // *Художественное творчество и литературный процесс.* – Томск, 1985. – Вып. 7 – С. 69–66.
11. Ачатов А.А. Выражение авторской позиции в жанровой структуре «Дневника Сатаны» Л. Андреева // *Художественное творчество и литературный процесс.* – Томск, 1984. – Вып.6. – С. 48–70.
12. Аякс (Измайлов А.А.) На крыльях мечты // *Биржевые ведомости.* – 1914, 31 янв. – № 13981.
13. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. – Вологда, 1982.
14. Бабичева Ю.В. «Дневник Сатаны» Л. Андреева как антиимпериалистический памфлет // *Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы.* – Курск, 1983. – С. 75–86.
15. Баллонов Ф.Р. Литературные перекрестки и параллели: Леонид Андреев и Михаил Булгаков // *Леонид Андреев: Материалы и исследования.* – М.: Наследие, 2000. – С. 271–281.
16. Басинский П. Поэзия бунта и этика Революции (Реальность и символ в творчестве Андреева) // *Вопр. лит.* – 1989. – № 10. – С. 132–149.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
18. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // *Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы.* – Курск, 1983. – С. 13–25.
19. Бейли Г. Потерянный язык символов. – М., 1996. – Кн. 5.
20. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр: В 2-х т. – Л., 1972.
21. Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева:

- Автореф. дис... канд. филол. наук. – Воронеж, 1996.
22. Бойко А. Фаустовский архетип в художественном творчестве Вл. Соловьева М. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. – К., 1992. – С. 75–77.
  23. Брюсов В.Я. Избранное. – М., 1982.
  24. Булышова Е.В. Проблемы театра «панпсихе» Л.Н. Андреева и «современная трагедия» «Мысль» // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 45–48.
  25. Бэлза И.Ф. Генеалогия Мастера и Маргариты // Контекст. 1978. – М., 1978. – С. 156–249.
  26. Вологодина Т. Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Вильнюс, 2004.
  27. Гальцева Л.А. Революция 1905 г. В изображении Л. Андреева (проза 1905–1907 гг.) // Рус. лит. XX в. – Вып. 7. – Тула, 1975. – С. 83–94.
  28. Гиппиус З.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. – Л., 1991.
  29. Гомон А.М. Сказочный дискурс иронической демонологии Л. Н. Андреева // Вісник Харк. ун-ту. – № 520: Серія Філологія. – Вип. 33. – С. 378–383.
  30. Джулиани Рита. Леонид Андреев – художник «панпсихизма» (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 229–238.
  31. Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. – Л., 1982.
  32. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 205–238.
  33. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.:Флинта: Наука, 2002.
  34. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
  35. Иезуитова Л.А. Искусство портрета в романе Андреева «Сашка Жегулев» // Портрет в художественной прозе. – Сыктывкар, 1987. – С. 35–47.
  36. Иезуитова Л.А. «Сашка Жегулев» и другие произведения Л.Н. Андреева о революции в свете проблем философии и психологии истории // Русское революционное движение и проблемы

- развития литературы. – Л., 1989. – С. 73–90.
37. Ильев С.П. Авторская интерпретация «Рассказа о семи повешенных» // Русская литература XX века (Дюоктябрьский период). – Вып.5. – Тула, 1974. – С. 115–126.
  38. Ильев С.П. Проза Л. Андреева (Проблематика рассказа «Губернатор» и «Так было») // Русская литература XX века (Дюоктябрьский период). – Вып.7. – Тула, 1975. – С. 95–110.
  39. Ильев С.П. Христологическая традиция русской литературы в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. – К., 1992. – С. 77–79.
  40. Ильев С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – К., 1991.
  41. Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. – М., 2002.
  42. Каманина Е.В. Из наблюдений над «Сашкой Жегулевым» (к проблеме неомифологического романа) // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 256–265.
  43. Карякина М.В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2004.
  44. Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания. – Пбг.– Берлин, 1928.
  45. К 125-летию со дня рождения Леонида Николаевича Андреева: Известные тексты. Перепечатка забытого. Библиографические материалы / Публ. Л.А. Иезуитовой // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж. – 1995. – Вып. 5 – С. 192–208.
  46. Леонид Андреев. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). – М.; СПб., 1994.
  47. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1964–1965.
  48. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.
  49. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
  50. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80–90-х годов XX века. – К., 2001.
  51. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учебное пособие. – К., 2004.
  52. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1990.
  53. Мескин В.А. Проблема героической личности в романах

- М. Горького («Мать») и Л. Андреева («Сашка Жегулев») // Горьковские традиции в советской литературе. – М., 1983. – С. 48–53.
54. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тартус. ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. Ш. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
55. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. – Т. 2., 1992.
56. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. – Орел, 1993.
57. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. – М., 1994.
58. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации: Автореф. дис... докт. филол. наук. – М., 1995.
59. Михеичева Е.А. Роман Л. Андреева «Сашка Жегулев» как явление психологической прозы // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 72–77.
60. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева: Жанровая система, поэтика, художественный метод: Учебное пособие. – Харьков, 1994.
61. Московкина И.И. Сюжетная ситуация встречи с прекрасной незнакомкой в «Невском проспекте» Гоголя и «Дневнике Сатаны» Л. Андреева // Література та культура полісся. – Вип. 7. – Ніжин, 1996. – С. 139–141.
62. Московкина И.И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева в контексте неомифологии XX века // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 15–18.
63. Irina Moskovkina. Irony and Humour in the Prose of Vsevolod Garshin and Leonid Andreev // Vsevolod Garshin at the Turn of the Centuri: An International Symposium: In Three Volumes. – V. 2. – Oxford: Northgate Press, 1999. – P. 58–72.
64. Московкина И.И. Мотив «Звезды Морей» в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Літературознавчий збірник. – Вип. 11. – Донецьк, 2002, – С. 175–182.
65. Московкина И.И. «Смерть Гулливера»: парадоксы интерпретации // Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. – Вильнюс, 2002. – № 3. – С. 139–145.
66. Осмоловский О.Н. Концепция сверхчеловека у Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева (Ставрогин и Фома Магнус) // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 169–176.
67. По Э.А. Полн. собр. рассказов. – М., 1970.
68. Поддубная Р.Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева: (Идейно-художественная структура рассказа «Сон») // Науч. тр. Курск. пед. ин-та. – 1980. – Т.204. – С. 64–83.
69. Примочкина Н. Демон Блока и Демон Врубеля // Вопр. лит. – 1986. – №4. – С. 151–171.
70. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. – М., 1930.
71. Рубан А.А. Неомифологический подтекст новеллы Л.Н. Андреева «Полет» // Вісник Харк. нац. ун-ту. – № 595: Серія Філологія. – Вип. 38. – Харків. – 2003. – С. 14–18.
72. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 10-ти т. – М., 1988. – Т. 8.
73. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // Studia Slavica Hungaricae – Budapest. – 1972. – Т. 18. – № 3–4;
74. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Великий Инквизитор Л. Андреева или «Душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungaricae – Budapest. – 1974. – Т. 20. – № 3–4.
75. Соболев Ю. Театр Незлобина // Рампа и жизнь. – 1917. – № 9.
76. Сухоруков В.А. Особенности художественного пространства в драмах «панпсихе» Л. Андреева («Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын») // Вісник Харк. ун-ту. – Харків. – 1992. – № 376. – С. 36–42.
77. Татаринов А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. – М.: Наследие, 2001. – С. 286–340.
78. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 664. – Тарту, 1984.
79. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.
80. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003.
81. Хеллман Бен. Леонид Андреев в начале первой мировой войны. Путь от «Красного смеха» к пьесе «Король, закон и свобода» // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 897: Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. – Тарту, 1990. – С. 81–101.

82. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30-ти т.: Сочинения. – М, 1977. – Т. 8.
83. Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. – Л.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 3–43.
84. Чуковский К.И. Леонид Андреев большой и маленький. – СПб., 1908.
85. Шишкина Л.И. Рождение замысла: К творческой истории рассказа Л. Андреева «Губернатор» // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам... Материалы: Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел, 2001. – С. 27–36.
86. Эртнер Е.Н. Поэтика «игры» в пьесе Л. Андреева «Реквием» // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 102–104.
87. Яблоков Е. А. Андреевские мотив в творчестве М. Булгакова // Эстетика диссонансов: О творчестве Л.Н. Андреева. – Орел, 1996. – С. 31–36.
88. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.

#### *Заклучение*

1. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002.
2. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. – М., 1930.
3. Семенова С.Г. Русский космизм // Русский космизм: Антология философской мысли. – М., 1993. – С.3–33.
4. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004.
5. Тютчев Ф.К. Стихотворения. – М, 1987.

Наукове видання

**Московкіна Ірина Іванівна**

### **МІЖ «PRO» ТА «CONTRA»: КООРДИНАТИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА**

*На обкладинці використано фотографії з альбому «Photographs by a Russian Writer Leonid Andreev». Edited and introduced by Richard Davies*

Верстка Бондаренко О. О.  
Макет обкладинки Дончик І. М.

61077, Харків, майдан Свободи, 4, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, організаційно-видавничий відділ НМЦ.

Підписано до друку 24.06.05. Формат 60x84/16.  
Обл.-вид. арк. 18,0. Умов.-друк. 16,74 арк. Наклад 300 прим.  
Папір офсетний. Друк ризографічний.  
Ціна договірна.

Надруковано ПП Азамасв В. Р.  
м. Харків, вул. Героїв праці, 17