

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Астраханский государственный университет»

На правах рукописи

ТИХОМИРОВ Данил Сергеевич

**ГОГОЛЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА
10.01.01 – РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
кандидата филологических наук



Научный руководитель:
Завьялова Елена Евгеньевна,
д.ф.н., доцент

Астрахань – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Элементы романтизма в творчестве Л.Н. Андреева.....	15
1.1. Философская основа романтизма Гоголя и Андреева: от натурфилософии до иррационализма. Эволюция иронии...15	
1.2. Деформация пространства.....	30
1.3. Амбивалентность образов.....	43
1.4. О традициях литературы ужасов.....	62
Глава 2. Реалистические черты в художественной картине мира Андреева..	73
2.1. К вопросу о реализме Гоголя.....	73
2.2. О некоторых особенностях реализма Л.Н. Андреева.....	89
2.3. Душа в типических обстоятельствах.....	103
Глава 3. Леонид Андреев и модернистские тенденции в литературе.....	116
3.1. Гоголевская традиция у Андреева в контексте философских истоков модернизма.....	116
3.2. Андреев и Гоголь в свете проблем экспрессионизма.....	133
3.3. О предвосхищении авангардизма в творчестве Н.В. Гоголя и его развитии в прозе Л.Н. Андреева.....	155
Заключение.....	172
Список использованной литературы	185

Введение

Пожалуй, немного в истории русской литературы авторов, чье творчество вызывало бы столь полярные отзывы, комментарии и интерпретации, как это случилось с Леонидом Николаевичем Андреевым. Набиравший силу в эпоху социально-политических и культурных потрясений рубежа XIX–XX вв. творческий дар Л.Н. Андреева формируется в свете разнообразных и иногда противоречивых философских, литературных, личностных влияний, очень избирательно усваивая инородные идеи, традиции, что позволяет писателю создать собственный, во многом новаторский художественный стиль.

Отдельные его черты схожи с господствующими в это время двумя главными выделяемыми литературными парадигмами – модернистской и реалистической, что позволяет исследователям и критикам относить андреевские произведения то к реализму с элементами модернизма (В.И. Беззубов, С.А. Венгеров, Л.А. Иезуитова), то к модернизму с примесью реализма (А.В. Луначарский, Л.П. Гроссман, И.И. Московкина), то к синтезу двух методов (Ю.В. Бабичева, Г.Н. Боева, В.А. Келдыш). В то же время, совокупность новаторских подходов к субъектной (ритмотектоника, композиция, глоссализация) и объектной (фокализация, сюжет, мифотектоника)¹ организации андреевских текстов выделяла автора на фоне писателей-современников и делала его сопричастным к третьей – авангардистской – литературной парадигме, которую в некоторых классификациях объединяют с модернистской. В пользу этой теории говорят работы, исследующие андреевское творчество в контексте экспрессионизма (Н.А. Бондарева, И.Ю. Вилявина, К.В. Дрягин, Л.А. Иезуитова, Е.В. Иконникова, Л.Н. Кен, М.В. Козьменко, З.Г. Минц, В.В. Смирнов, В.Н. Терехина, Н.Ю. Филоненко), неоромантизма (В.А. Луков) и сюрреализма (Е.И. Петрова). Вместе с тем, Н.П. Генералова говорит

¹ По классификации из книги В. Тьюпы «Анализ художественного текста».

об андреевском романтизме, а Л.А. Колобаева указывает на «промежуточный» характер его творчества, находящегося между романтизмом, модернизмом, экспрессионизмом и экзистенциализмом. Невозможность однозначного определения творческого метода писателя подвигает исследователей (Л.А. Иезуитову, В.А. Келдыша, Е.А. Михеичеву, А.В. Татарина и др.) на создание концепции «синтетизма» как особого творческого метода и нового качества искусства XX в. (по замечанию Г.Н. Боевой²).

Относя андреевское творчество к тому или иному направлению литературы, исследователи постоянно уточняют её место в русском историко-литературном процессе и приводят ряд типологических сопоставлений с писателями, традиции которых могли повлиять на Л.Н. Андреева. Литературные связи с Ф.М. Достоевским освещаются в работах Г.Б. Курляндской, Н.Н. Арсентьева, О.Н. Осмоловской. Сопоставления с Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым и В.М. Гаршиным исследуют Ю.В. Бабичева, В.И. Беззубов, Н.П. Генералова, М.Я. Ермакова, Л.А. Иезуитова, Т.К. Кулова, Е.А. Михеичева, О.Н. Осмоловский, Л.А. Смирнова.

Изучая связи Л.Н. Андреева с традициями русской классической литературы и ставя его на дальнем фланге литературного процесса, исследователи редко доходят до той точки, которая, как считается в отечественном литературоведении, лежит в основании этого процесса и которая является фундаментом того, что сегодня называют классической русской литературой. Мы имеем в виду творчество Николая Васильевича Гоголя. Как и андреевское, оно возникает в эпоху перелома, в период становления новой литературы, и, как и андреевское, с трудом поддаётся классификации, имеет множество интерпретаций. Вопрос творческого метода Н.В. Гоголя также остается проблемным. Существует несколько

² Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Леонида Андреева. – Воронеж, 1996. – 145 с.

точек зрения, по одной из которых его тексты представляют собой пиковую тенденцию в рождении и развитии реализма (Г.А. Гуковский, Ф.З. Канунова), по другой – во многом предопределены влиянием немецких и французских романтиков (В.В. Виноградов) или – согласно третьей – сами предопределяют собой развитие модернизма (А. Белый, О.Э. Мандельштам, В.В. Набоков). Влияние Гоголя на культуру Серебряного века, частью которой является и Леонид Андреев, в последние годы становится одним из векторов изучения творчества писателя.

В целом же, к творчеству Гоголя при всей его динамической природе также можно применить термин «синтетизм», что позволяет нагляднее показать неоднозначность творческого метода писателя, тем самым отодвинув хронологические рамки понятия за пределы XX в.

Связь Гоголя с Андреевым в свете «синтетизма» крайне редко попадает в фокус исследований, и большинство попыток её рассмотреть не выходит за рамки отдельных замечаний. Однако нить, гипотетически связывающая творческий метод Андреева с гоголевской традицией, уже обозначается в отдельных работах, посвящённых проблеме андреевского метода. Так, А.В. Татаринov пишет: «Для “синтетического модернизма”, наследовавшего “героические традиции” русской классики, был очень важен мистический поиск Гоголя и Достоевского, сочетавшийся с повышенным вниманием к социальному пространству. Если термин “мифологический реализм” отражает действительную художественную систему и имеет право на существование, то поэтика Гоголя и Достоевского – это классическое явление метода, который возводит социальность на метафизический уровень и использует устойчивые религиозно-мифологические фигуры для создания многомерного конфликта, в котором участие “адских” и “райских” сил не менее важно, чем участие обозначенных действующих лиц. В начале XX века эти традиции были восприняты многими, по-своему – Андреевым, по-своему – Мережковским, Сологубом, Белым, создателями нового жанра,

который в критике иногда именуется “неомифологическим романом”³. На глубокую связь содержательной стороны произведений Андреева с традициям русской литературы указывает и С.А. Венгеров: «...вне всякого спора синтез нового стиля с старым содержанием сказался в творчестве Леонида Андреева... “Лейтмотив” его [Андреева] творчества – безысходное, реальное страдание, и это-то органически связывает его с общим направлением русской литературы, чуткой к страданию прежде всего»⁴.

Н.С. Скороход в биографии Л.Н. Андреева относит его к «гоголевской» ветви развития русской литературы: «Хотя едва ли, положив руку на сердце, мы сегодня можем причислить Андреева к ученикам и последователям Льва Толстого. Здесь приходят на ум иные фамилии: писатель, как правило, проходит у нас по гоголевско-достоевскому ведомству»⁵. К схожему выводу приходит Н.А. Макаровский: «Андреев никогда не удовлетворялся гармоничным художничеством и в духе Толстого. Поэтому более близки Андрееву Гоголь и Достоевский. С первым его связывает мистицизм мировосприятия. Помещики Гоголя в “Мёртвых душах” – это не реальные социальные типы, а “фантомы” (В. Набоков). Действия персонажей – мистерии... Мистериями пронизано и творчество Андреева, характерный пример – “Стена”»⁶. На сходство картин мира Гоголя и Андреева указывает И.И. Московкина: «Пародируя приёмы романтической фантастики, он [Гоголь] одновременно создавал новые способы такого изображения действительности, при котором сквозь реалистически выписанный социум “просвечивали” его мистико-онтологические первоосновы. Такое восприятие

³ Татаринев А.В. Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева. – Уфа, 1996. – С. 4.

⁴ Венгеров С.А. Основные черты истории новейшей русской литературы. – СПб., 1909. – С. 58–61.

⁵ Скороход Н.С. Леонид Андреев. – М., 2013. – 430 с.

⁶ Макаровский Н.А. Леонид Андреев и становление русского модернизма // Вестник Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. – 2003. – № 1. – С. 47–51.

и изображение действительности оказалось чрезвычайно близким писателям рубежа XIX и XX веков, в том числе Чехову, Андрееву, Сологубу...»⁷.

Проникновение поэтики Гоголя в культуру начала XX в. изучается уже давно. На связь с символизмом, оказавшим заметное влияние на русский модернизм, и футуризмом, который входит в когорту авангардистских течений, указывает в своём объёмном труде «Мастерство Гоголя» А. Белый: «Наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма... Виноградов указывает: до декадентов Гоголь дал под влиянием де Квинси образ декадента-опиомана: звуковая метафора, соответствие звуков, жестов и красок, культивируемое эстетикой романтизма, напевность – всё то, чем позднее модернисты были притянуты к Верлену, к Рэмбо, к прозе Ницше, – оказалось у Гоголя налицо»⁸. А. Белый выявляет гоголевскую традицию в произведениях Ф.М. Достоевского и деятелей искусства Серебряного века: А.А. Блока, Ф.К. Сологуба, В.В. Маяковского, В.Э. Мейерхольда, – а также в своих собственных работах.

На родство гоголевской поэтики и художественных принципов русского авангардизма в изобразительном искусстве указывает Л.Р. Клягина в исследовании «Н.В. Гоголь и русский авангард»⁹. Ю.В. Манн в статье «Заметки о “неевклидовой геометрии” Гоголя, или “Сильные кризисы, чувствуемые целю массою”»¹⁰ отмечает родство мировосприятия персонажей Гоголя и Кафки. Последнего, как и Андреева, часто относят к литературе экспрессионизма, абсурдизма или экзистенциализма.

В последние десятилетия с появлением новых работ, посвящённых проблемам авангардизма в русской литературе, возникают более конкретные

⁷ Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. – Харьков, 2005. – С. 98.

⁸ Белый А. Мастерство Гоголя. – М.; Л., 1934. – С. 291.

⁹ Клягина Л.Р. Н.В. Гоголь и русский авангард. – Екатеринбург, 2002. – 215 с.

¹⁰ Манн Ю.В. Заметки о “неевклидовой геометрии” Гоголя, или “Сильные кризисы, чувствуемые целю массою” // Вопросы литературы. – М., 2002. – № 4. – С. 170–201.

сопоставления Гоголя и Андреева в контексте эстетики авангарда. Так, в исследовании «Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации» Е.И. Петрова разрабатывает связи Андреева с сюрреализмом, называя в качестве его предтечи в XIX в. Н.В. Гоголя.

Подобные попытки проследить влияние Н.В. Гоголя на творчество Л.Н. Андреева по-прежнему остаются лишь попытками, так как фактическая база по этому вопросу всё ещё мало разработана. Наше диссертационное исследование более подробно сопоставляет творчество обоих писателей в контексте тех литературных направлений, отголоски которых составляют природу «синтетизма» авторов: общность гоголевского и андреевского творчества мы рассматриваем в преломлении романтической, реалистической и модернистской художественной парадигмы.

Долгое время остававшееся недоступным для читателя в полной мере, наследие Л.Н. Андреева теперь активно изучается. **Актуальность** работы определена растущим интересом научного сообщества к проблеме соотношения андреевской прозы с гоголевской традицией. Увеличивается масса исследований, которые указывают на отдельные общие черты в поэтиках двух писателей, не подвергая эти факты детальному критическому осмыслению и анализу. Андреевские произведения плодотворно исследуются на предмет отдельных интертекстуальных связей, изучается своеобразие «синтетического» метода писателя, но без связи с гоголевской традицией представления о генезисе и сущности андреевского творчества остаются неполными. Непонятна природа возникновения его специфического стиля, если рассматривать «пограничность» автора без обращения к более ранним примерам. В связи с этим настоящая работа актуальна и в свете изучения отечественного литературного процесса, и для развития компаративистики.

Объект нашего изучения – проза Л.Н. Андреева в контексте традиций Н.В. Гоголя.

Предмет диссертационного исследования – функционирующие в поэтике Л.Н. Андреева компоненты, коррелирующие с составляющими гоголевской поэтики. Следует учитывать, что связь Андреева с традицией Гоголя в большинстве случаев не обнаруживается на уровне прямого заимствования. Иногда она осуществляется через несколько промежуточных звеньев, и некоторые из них не являются чисто литературными.

Практическим материалом исследования стали произведения Л.Н. Андреева и Н.В. Гоголя. Для более глубокого изучения культурного контекста проанализированы труды философов XIX и начала XX в., а также художественные тексты и программные выступления ряда писателей, имеющих отношение к культурам романтизма, реализма, модернизма.

На наш взгляд, нельзя протянуть «эволюционную цепочку» от одного писателя к другому, так как даже одинаковые, на первый взгляд, компоненты поэтики могут быть восприняты авторами из различных литературных и философских источников, имеющих, тем не менее, общие генетические связи. По мнению Ю.Н. Тынянова, для литературного процесса это явление обычное: «Когда говорят о “литературной традиции” или “преемственности”, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки – борьба»¹¹.

Более того, Ю.Б. Борев утверждает, что «художник может испытывать влияние предшественника, с творчеством которого он даже не знаком»¹². В этом случае речь идёт об «общей традиции», когда значение одного автора настолько велико, что вокруг него «создаётся поле, воздействие которого в новую эпоху неизбежно испытывает на себе любой художник, отталкиваясь или притягиваясь, отрицая творческое кредо или продолжая традиции своего

¹¹ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 198.

¹² Борев Ю.Б. Эстетика: в 2 т. – Т. 2. – Смоленск, 1997. – С. 77.

великого предшественника»¹³. И хотя в качестве личной традиции Л.Н. Андреев признаёт влияние Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, В.М. Гаршина, все они, как и сам Андреев с большинством русских писателей конца XIX – начала XX в., закономерно попадают в поле традиции Гоголя, который рассредоточивает своё влияние на всю последующую русскую и мировую литературу.

В связи с этим **цель** данной работы – выявление и обоснование связей прозы Л.Н. Андреева с гоголевской традицией на уровне романтической, реалистической и модернистской поэтик, черты которых прослеживаются в «синтетизме» обоих авторов.

Для достижения этой цели необходимо решить ряд **задач**:

- определить, какое место в «синтетизме» Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева занимают онтологические, эстетические и литературные особенности романтизма;
- выявить специфические черты в творчестве Л.Н. Андреева, которые характерны для реализма и ведут своё начало от художественного стиля Н.В. Гоголя;
- рассмотреть гоголевский компонент произведений Л.Н. Андреева в контексте философских принципов модернизма;
- выделить сходство творчества Л.Н. Андреева как продолжателя гоголевской традиции с поэтикой немецкоязычного экспрессионизма;
- сопоставить художественные идеи Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева с исканиями литературы авангардизма.

Среди **методов** исследования для сравнительного анализа творчества двоих писателей используется типологический, генетический, исторический методы. Для интерпретации отдельных произведений на протяжении всей работы используются герменевтический и психологический методы.

Методологическая база работы основана на исследованиях по проблемам литературной преемственности М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева,

¹³ Там же. – С. 78.

Д. Дюришина, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова; посвящённых творчеству Л.Н. Андреева трудах В.И. Беззубова, Г.Н. Боевой, Н.А. Бондаревой, Н.П. Генераловой, Л.А. Иезуитовой, В.А. Келдыша, И.И. Московкиной; исследованиях гоголеведов М.Я. Вайскопфа, В.В. Виноградова, А.Х. Гольденберга, Г.А. Гуковского, Ю.В. Манна и др., а также изысканиях по литературным направлениям, – Н.Я. Берковского, Р.М. Габитовой, Ю.Н. Гирина, Л.Р. Клягиной, Ж.В. Курдиной, М.Н. Липовецкого, В.М. Толмачёва.

Новизна диссертационной работы заключается в том, что впервые гоголевские традиции в прозе Л.Н. Андреева подвергаются системному изучению в контексте романтической, реалистической и модернистской парадигм, что позволяет выявить и объяснить ранее не обнаруженный ряд конкретных типологических схождений на уровне текстов, уточнить характер преемственности между авторами. Результаты исследования определяются новым подходом в андрееведении, при котором творческий метод писателя вписывается в «синтетическую» литературную традицию, одним из основоположников которой в России является Н.В. Гоголь. Новое прочтение в работе получают произведения обоих авторов, рассмотренные в контексте христианской эсхатологии, гностицизма, платонизма, иррациональной философии, авангардизма начала XX в.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ирреалистическая сторона творчества Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева выражается в использовании идеи двоемирия, деформации художественного пространства-времени и жанровых особенностей литературы ужасов, пристальном внимании к природе смерти, амбивалентности персонажей и ситуации потери собственного «Я». Эти особенности возникают под влиянием романтической культуры, подпитанной идеалистической философией с элементами иррационализма.

2. Реализм Н.В. Гоголя – это целый комплекс характеристик его художественных текстов, связанный с немецкой позднеромантической

традицией и зарождающимся европейским реализмом, который возникает на фоне новой волны рационализма в философии (Г. Гегель, О. Конт) благодаря интересу к исторической науке, классицизму и Просвещению. Среди признаков гоголевского реализма: завуалированность или редуцированность фантастики, историзм, расширение диапазона социальной принадлежности персонажей, урбанистические мотивы, психологизм (в отличие от естественно-научного подхода к антропологии). Реалистические тенденции, присутствующие в произведениях Л.Н. Андреева на протяжении всего его творчества, опосредованы влиянием писателей, которые являются продолжателями гоголевской традиции психологического реализма. Руководствуясь принципом социального разнообразия в изображении жизни, Л.Н. Андреев использует и творчески переосмысляет образ «маленького человека», получающий классическое воплощение в «Записках сумасшедшего» и «Шинели» Н.В. Гоголя.

3. Эволюцией идеалистической философии, которая проходит стадии от платонизма, гностицизма, кантианства, шеллингианства до «философии жизни», экзистенциализма, психоанализа, объясняются типологические схождения в творчестве Гоголя и Андреева и целых направлений разных эпох: Н.В. Гоголь и модернизм (символизм, экспрессионизм, экзистенциализм, авангардизм), романтизм и Андреев, Гоголь и Андреев, романтизм и модернизм (символизм, экспрессионизм, экзистенциализм, авангардизм).

4. С немецкоязычным экспрессионизмом поэтику Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева роднит отражённая в произведениях атмосфера «чужести» на уровнях «человек – человек», «человек – его Я», «человек – Бог», а также идея человеческого зла, связанного с мировым злом. И для Гоголя, и для Андреева, и для экспрессионистов важен гностический сюжет поражения человека в сражении с Тьмой (материей, земным миром), идея достижения гармонии через мистическое осознание и возвращение к Богу, образ Софии-Премудрости в ипостаси блудницы.

5. Гоголь предопределяет, а Андреев выражает отдельные черты поэтики авангардизма: неразрывную связь тем смерти и рождения, мотив детоубийства как жертвоприношения, метафору полёта, падения («Икарийский комплекс»), образы машины, апокалиптические мотивы, соединение образов Христа и Антихриста.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что её результаты расширяют представления о месте Л.Н. Андреева в истории русской литературы, с одной стороны, и дополняют знания о влиянии Н.В. Гоголя на культуру Серебряного века, с другой стороны. Для решения задач диссертации разработана новая методика исследования, по которой произведения обоих писателей сопоставляются в контексте каждого художественного направления, оказавшего влияние на их художественные стратегии. Подобный подход позволяет выявить максимальное число типологических схождений в творчестве авторов, на первый взгляд, не связанных друг с другом.

Практическая значимость исследования состоит в том, что анализ компонентов «синтетического метода» пригоден для дальнейших исследований творчества Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева в свете «синтетизма». Результаты работы могут использоваться при составлении учебников и курсов истории русской литературы XIX–XX вв. для вузов, а также в практике изучения русской литературы в школе. Работа предоставляет разнообразный иллюстративный материал, который можно применить в преподавании компаративистики студентам и аспирантам гуманитарных специальностей.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре литературы Астраханского государственного университета. По результатам исследования были сделаны доклады на следующих конференциях: «Категория телесности в структуре литературно-художественного дискурса» (международная научная конференция, г. Астрахань, 2014 г.), «Поэтика игры в структуре литературно-художественного дискурса» (региональная научная

конференция, г. Астрахань, 2015 г.). Содержание работы отражено в одиннадцати публикациях, в том числе в четырёх изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ.

Оценка достоверности результатов исследования выявила: применены адекватные методы и приёмы исследования, объём анализируемого материала репрезентативен, поскольку включает широкий круг художественных текстов; полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей Москвы, Астрахани, Кирова.

Структура и объём работы определены спецификой проблемы, целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы. Библиография включает 193 наименования. Материал диссертации изложен на 196 страницах.

ГЛАВА 1. Элементы романтизма в творчестве Л.Н. Андреева

1.1. Философская основа романтизма Гоголя и Андреева: от натурфилософии до иррационализма. Эволюция иронии

«Синтетизм» творчества Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева базируется на сложной литературно-философской основе, представляющей собой неоднородный сплав идеологических, религиозных, художественных и научных знаний. Подобный синтез впервые в мировой литературе продиктован на уровне доктрины в искусстве романтизма, который оказывает влияние не только на вышеназванных авторов, но и на всё диалектическое развитие литературы в дальнейшем. Определение теоретических основ романтической литературы – неременное условие для понимания своеобразия стилей Гоголя и Андреева.

Основной создатель теоретической базы романтизма Ф. Шлегель провозглашает появление некоего синкретического направления литературы, вбирающего не только все существующие литературные жанры, но и философские системы. По замечанию М.Я. Вайскопфа, зарождающийся романтизм опирается «на ближайший опыт именно мистической – гернгутерской, розенкрейцерской и пр. – аллегории, на герметическую традицию, нашедшую грандиозное выражение в парадигматических для немецких романтиков “масонских” произведениях типа “Фауста” или “Вильгельма Мейстера”»¹⁴.

Влияние Гёте на немецкий романтизм несомненно. Теософский смысл трагедии о противостоянии Бога и Дьявола, о соотношении добра и зла в мире и в личности человека перекликается с философскими построениями о природе зла Ф. Шеллинга. В работе «*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*» («Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах») Шеллинг различает в Боге две

¹⁴ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002. – С. 24.

составляющие: основу существования Бога или природу Бога (воля, тёмное начало) и существование Бога (Абсолют, светлое начало). Зло рождается именно в тех вещах, которые наиболее далеко отстоят от Божественного Абсолюта. Таким образом, зло проистекает из природы Бога, из его тёмной стороны, но не является Его актом, а становится актом свободного выбора.

Незадолго до Шеллинга И. Кант создаёт свою концепцию познания. Она основывается на дуализме, в рамках которого существуют одновременно две действительности: феномены, то есть отражение «вещей самих по себе / вещей как таковых» (нем. «ding an sich»), которое мы воспринимаем с помощью чувств, и ноумены, вещи, остающиеся принципиально непознаваемыми. Соответственно, вся природа познаваема лишь в качестве отражения неких непознаваемых явлений.

На критике дуализма Канта основывает своё учение И. Фихте, последователем которого является Шеллинг. Он не принимает кантовское разделение мира на явления и «вещи как таковые», представляя природу как ощущения, а ощущения – как отчуждённое порождение Я, которое человек не осознаёт таковым. Фактически, субъективный идеализм И. Фихте провозглашает абсолютную независимость и первопричинность Я в мире.

Субъективный идеализм И. Фихте больше соответствует революционной направленности йенского кружка, однако представители школы подвергают его сознательной модификации: понятие абсолютного «Я» они заменяют на «Я» отдельной личности, тем самым достигая в своей философии крайнего эгоцентризма. Помимо адаптированного йенцами субъективизма, романтизм перенимает у Фихте и ряд важных философских положений: «...понятие бесконечного и неудержимого порыва к бесконечному; редукция не-Я к проекции (или творению) Я..., провозглашение свободы как последнего оправдания человека и вещей; понимание Божественного как реализующегося в человеческом действии»¹⁵.

¹⁵ Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. – Т. 4. От романтизма до наших дней. – СПб., 1997. – С. 42.

В период философии тождества Шеллинг невольно реанимирует отвергнутое критицизмом И. Фихте кантианское деление на «вещи сами по себе» и явления, возвращая сам этот дуализм в поле философского знания, не отказывая «Я» в возможности познать суть обоих миров. Преломляя идеи платонизма, неоплатонизма, гностицизма (в том смысле, что у гностиков личность всё время стремится к Абсолюту, но не в силах его постичь, а зло становится как бы отпавшей частью Бога, подобно двойственной Софии и её сыну Демиургу, сотворившему материальный мир; А.Ф. Лосев также указывает на гностицизм как на философскую предпосылку романтизма¹⁶), Канта, Фихте и других мыслителей, Шеллинг создаёт систему, глобально влияющую на авторов периода зарождения и расцвета романтической литературы. М.Я. Вайскопф, анализируя идеологический контекст произведений Н.В. Гоголя, выделяет Шеллинга, а также его близких и дальних предшественников среди истоков творчества писателя. В целом, на сегодняшнем этапе развития гоголеведения проникновение философии Шеллинга в романтизм и проникновение романтизма в творческий метод Н.В. Гоголя не вызывает сомнений. Ф. Шеллинг – мыслитель, чьё учение является узловым для связи творчества двух авторов, анализу которой и посвящена наша работа.

Иррационалистические по своей сути идеи Ф. Шеллинга и других философов-романтиков оказывают значительное влияние на последующую идеалистическую традицию. «Представляя собой, в сущности, различные формы идеализма, философия романтизма вместе с тем отличалась явной тенденцией... к превращению в иррационалистический идеализм»¹⁷. В русле иррационализма творят философы, перенесшие влияние Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, творчество которых входит в сферу интересов Л.Н. Андреева.

¹⁶ Лосев А.Ф. История античной эстетики: в 2 кн. – Кн. 1. – М., 2000. – С. 366, 386.

¹⁷ Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гёльдерлин, Шлейермахер. – М., 1989. – С. 133.

Увлечение Шопенгауэром приходит к писателю ещё в юном возрасте, когда он, будучи пятиклассником, читает впервые «Жизнь как воля и представление»¹⁸. Шопенгауэр вместе со своим последователем Э. фон Гарматаном становятся своеобразными духовными учителями юноши, определяя общий трагический пафос произведений будущего писателя.

С философией Ф. Ницше Андреев знакомится позже, в период студенчества и жизни в Петербурге. Предположительно, первая воспринятая им работа – перевод «Генеалогии морали», сделанный В. Вейнштоком. В это время немецкий философ ещё не получает широкой популярности в России: первый русский перевод «Так говорил Заратустра» появляется лишь в 1900 г. В этом же году выходит в свет «Рассказ о Сергее Петровиче», в котором Андреев показывает человека из «стада», попадающего под влияние ницшеанства и пытающегося примерить на себя роль сверхчеловека.

Как видим, философия Шеллинга и её влияние, оказанное на современные и последующие философские системы, определяет тот факт, что в искусстве конца XIX – начала XX в., особенно в модернизме, обнаруживается романтический код. В творчестве Н.В. Гоголя, как мы покажем далее, романтический иррационализм сочетается с реалистическим рационализмом – эту тенденцию воспримет впоследствии и Л.Н. Андреев.

Одним из основополагающих понятий философии романтизма является ирония. В разные времена ирония как идеологическая основа занимает разное место в литературном процессе, и прежде чем перейти к этому вопросу, необходимо оговорить важное условие. Для адекватного рассмотрения творчества Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева в свете концепции «синтетизма» важно помнить о том, что оба писателя в своё время занимают пограничное положение между двумя культурными парадигмами, одна из которых идёт на спад и метаморфозирует в иную форму, а другая только начинает зарождаться. Эпоха Гоголя в мировой культуре приходится на период смены романтизма реализмом. В России за романтизмом следует

¹⁸ Скороход Н.С. Леонид Андреев. – М., 2013. – С. 28–57.

период натуральной школы и психологический реализм, не манифестированный, но нашедший отражение в творчестве наиболее самобытных гоголевский последователей: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова.

Реализм, опирающийся на иную философско-эстетическую платформу, берёт начало в набирающей популярность журналистике, демонстративно отказываясь от идеологии, методики и характерных элементов поэтики предшествующего направления. Но диалектическая сущность развития культуры предполагает постоянное обновление за счёт преодоления одной силы другой: романтизм не исчезает из литературы полностью, он лишь перетекает в иную форму, освобождается от отживших идей и под влиянием новых философов-иррационалистов приобретает крайне пессимистическую направленность в стихах Ш. Бодлера (многочисленного романтикам, в частности, Т. Готье и Э. По), вдохновлённых им П. Верлена и А. Рембо, в прозе Ф.М. Достоевского, Ж.К. Гюисманса, О. Уайлда, драматургии А. Стриндберга, Г. Ибсена и М. Метерлинка, произведениях А.П. Чехова. Творчество этих и других авторов становится литературной базой для очередной смены художественных парадигм, происходящей в конце XIX – начале XX в., благодаря чему доминирующую позицию в мировом литературном процессе занимают модернизм и авангардизм, напитанные барочной, романтической и декадентской традицией. Частью этой новой волны в искусстве становится творчество Л.Н. Андреева, в котором черты психологического реализма, идущего от Гоголя, парадоксальным образом соединяются с элементами позднеромантической традиции, идущей в России всё от того же Гоголя, а в мире – от Гофмана, По, Гюго, а также от философии иррационализма, что создаёт уникальные стилевые особенности, предвосхищающие мировые достижения литературы XX в.

По наблюдению исследователей, расцвет иронии приходится именно на рассматриваемые нами переходные периоды развития искусства. Смена

парадигм мышления требует иронического переосмысления не только сложившейся традиции, но и зарождающейся эстетической тенденции.

Прототипом романтической иронии, введённой в теоретический дискурс всё тем же Ф. Шлегелем, а в практический – Л. Тиком, является, как показано Н.Я. Берковским, просветительский скепсис театра масок К. Гоцци, пользовавшийся большой популярностью у йенцев и их поздних последователей. Смысл иронии романтиков в том, что она анализирует, сопоставляет с реальностью их теоретические воззрения. «Когда нам кажется, что мы овладели жизнью вместе с её романтической сущностью, нам напомнит ирония, что овладели мы только в мыслях, в воображении, а в реальной практике всё осталось по-прежнему...»¹⁹. Это художественная рефлексия по поводу раздробленности мироздания: как бы ни стремился человек к звёздному небу, он по-прежнему остаётся на пыльной Земле, окружённый повседневностью. При этом романтическая ирония не несёт негативного заряда: она призвана не разбивать надежды, а примирять мёртвое и живое, бесконечное и земное, не давая личности выпасть из двойственного восприятия жизни, которое считается исключительной ценностью. «Ирония есть форма парадоксального. Парадоксально всё, что одновременно хорошее и значительное»,²⁰ – пишет главный апологет романтической иронии Ф. Шлегель.

Стоит сказать, что сущность раннеромантической иронии сильно разнится с её поздней формой. Отчётливее всего отличия показывает в своём исследовании Т.Л. Шумкова: «Раннеромантическая ирония... проявляет себя как 1) непреходящее стремление субъекта к абсолюту с вечным возвращением к осознанию собственной, постоянно преодолеваемой ограниченности (ирония любви, ирония жизни), 2) ирония свободы как допустимость свободного балансирования между точками зрения в «хаосе идей», 3) романтический юмор (Жан-Поль), позволяющий субъекту через

¹⁹ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 87.

²⁰ Цит. по изд.: Курдина Ж.В., Модина Г.И. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм. – М., 2010. – С. 42.

смех возвыситься над конечностью мира... Позднеромантическая ирония предстаёт в свете тотального распада раннеромантического универсума, проявляя себя как 1) ирония отрицания, переходящая в саркастическую иронию, подвергающую глумлению раннеромантические ценности, 2) трагическая ирония судьбы, приносящая волящего человека в жертву слепой необходимости...»²¹.

Как видим, динамика форм иронии неотступно следует за общим последовательным изменением идеологии романтизма, в поздней своей стадии переходящего к отрицанию деятельного хаоса. У Н.В. Гоголя сочетаются обе разновидности иронии с явным преобладанием второй. Как показывает Е.Е. Дмитриева, раннеромантический иронический компонент воспринят Гоголем не от йенцев, а, скорее, от их предтеч – У. Шекспира, Г. Филдинга и, в особенности, Л. Стерна, каким его понимают романтики. Прежде всего, это влияние касается нарративной структуры, усложнённой распадающимся на несколько лиц повествователем. В «Вечерах...» «отчётливо выделяются топосы издателя (Рудого Панька), рассказчиков историй (горохового панича, Фомы Григорьевича, Степана Ивановича Курочки, “рассказчика страшных историй”), топосы скептически настроенного по отношению к пасечнику читателя, благодарного слушателя-хуторянина и стоящего за всем создаваемым текстом автора»²². Несколькими точками зрения достигается эффект многомерности, романтической амбивалентности, дистанцированности автора от текста, при этом разные точки зрения ставят под сомнение существование друг друга (ирония свободы как допустимость свободного балансирования между точками зрения в «хаосе идей» (Т.Л. Шумкова)). В субъектной организации «Вечеров» Гоголь ближе всего подходит к шлегелевской иронии, формально следуя принципам построения текста, усвоенным у Стерна.

²¹ Шумкова Т.Л. Ирония в русской литературе первой половины XIX века в свете традиций немецкого романтизма. – Нижневартовск, 2007. – С. 454.

²² Дмитриева Е.Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. – М., 2011. – С. 37.

Что же касается позднеромантического иронического компонента, то здесь обнаруживается целый спектр схожих принципов и художественных инструментов. Способы развенчания романтической поэтики Гоголем подробно описаны Ю.В. Манном. Это и завуалированная, неявная подача фантастического, нефантастическая фантастика, и удаление из текста носителя фантастики, и перенесение действия произведений романтического уклона в далёкое прошлое с маскировкой их под народное предание. «Тончайшая ирония Гоголя в том, что он всё время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя её поэтику и всё дальше и дальше заманивая читателя в ловушку...»²³.

В общем смысле ирония Гоголя, по Манну, тесно связана с пародированием, а значит, с преодолением романтического мировосприятия. Явная пародия на романтизм – «Записки сумасшедшего». Мистические письма собачки и любовная линия дают завязку романтической тайны, но разгадка её вполне обыденна. Иронический эффект появляется в тот момент, когда субъективное мироощущение повествователя, вызванное безумием, входит в диссонанс с субъективным мироощущением читателя, который понимает, что письма собачки – бред сумасшедшего, что великий инквизитор – врач психбольницы, а сам Поприщин – вовсе не испанский король. Заключительная записка его дневника содержит речь возвышенного характера, в которой появляются образы дороги, клубящегося неба, путеводной звезды, моря. Всё это типичная для романтизма символика, но завершается патетический фрагмент никак не связанной с ним нелепой и безумной фразой: «А знаете, что у алжирского Дея под самым носом шишка?». Парадоксальным окончанием Гоголь неожиданно разрушает лирическое настроение текста.

Л.Н. Андреев творит в ситуации смены критического реализма и натурализма модернизмом и авангардом. По мнению И.Н. Ивановой, модернистская ирония восходит от романтической и экзистенциальной

²³ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988. – С. 87.

иронии²⁴. С учётом того, что модернизм в России распадается на несколько противостоящих друг другу литературных направлений, для каждого из них характерен особый тип иронии – символистская, акмеистская и другие, сугубо специализированные разновидности, привязанные к собственным поэтическим системам. Проявляется ли в творчестве Л.Н. Андреева экзистенциальная ирония – вопрос дискуссионный и требующий отдельного исследования. Однако при беглом сопоставлении можно отметить в ней явные позднеромантические элементы.

У Андреева с самого начала ирония носит трагический характер, однако в поздний период творчества она всё чаще передаётся с преобладанием юмористического. Смеховое начало андреевских «новелл-анекдотов», иронических новелл-мифов, а также сказочек и анекдотов с «чёрным юмором» И.И. Московкина справедливо ведёт от Гоголя, и их мы рассмотрим во второй главе настоящего исследования. В этой же главе обратим внимание на некоторые произведения, в которых прослеживается влияние именно позднеромантической иронии, не чуждой методу Н.В. Гоголя.

Трагической иронией, сходной по функции с позднеромантической, пронизана повесть «Красный смех». В фигуре первого повествователя Андреев обыгрывает веру романтиков в способность через творчество управлять мирозданием («творимая жизнь»). О себе в своих записках герой сообщает, что до войны «занимался в журнале обзором иностранной литературы». Соответственно, герой – журналист, критик, возможно, писатель, а в общем, – художник. Художник – центральный образ немецкого романтизма. Согласно Шеллингу, познание даётся человеку в процессе творения. Соответственно, познать мир может только творец – поэт, художник, музыкант. Эту идею Шеллинга перенимает Новалис. «Истинный

²⁴ Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы). – Ставрополь, 2006. – 528 с.

поэт всеведущ, он действительно вселенная в малом преломлении»²⁵, – восклицает писатель, и вслед за ним по пути возвеличивания творческой личности идут другие немецкие романтики – от Тика до Гофмана.

Итак, герой «Красного смеха» – тот самый возвеличенный романтиками художник. Впервые попав в свой рабочий кабинет после возвращения с фронта, искалеченный войной повествователь берёт перо, бумагу и принимается работать. Но руки не слушаются его, выводя лишь безобразные каракули. «Это ничего. Я буду диктовать. Ведь был же слеп Мильтон, когда писал свой “Возвращённый рай”. Я могу мыслить – это главное, это всё»²⁶. Уже одно упоминание имени Мильтона рождает цепочку ассоциативных интертекстуальных связей с романтической традицией. Поэма «Потерянный рай» английского политического деятеля и поэта Д. Мильтона является в какой-то мере знаковой для становления английского романтизма. В прозу и поэзию англичан прочно входит мотив бунта против высшей силы (Бога), воплощённый в образе Сатаны. Свободолюбие, ультраэгоизм мильтоновского Сатаны и даже атрибуты его внешности становятся основой для нового типа романтического героя – демонического, «байроновского», от которого Ницше ведёт своего Сверхчеловека.

Философский смысл несёт в словах героя название упомянутого произведения. «Ведь был же слеп Мильтон, когда писал свой “Возвращённый рай”». Возможно, имеется в виду духовная слепота английского писателя как человека, надеющегося на то, что потерянный раз и навсегда рай можно вернуть. «Я могу мыслить – это главное, это всё», – в надежде на собственный разум герой, полный идеалистических убеждений, садится за литературную работу. Его одолевает вдохновение, он пишет фанатично, на протяжении двух месяцев, не отвлекаясь на сон и еду. Он словно пытается ухватить ускользающее знание через всеобъемлющий, созидающий творческий акт. Это знание о том, как из хаоса войны

²⁵ Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М., 1980. – С. 96.

²⁶ Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 2. – М., 1990. – С. 50.

с помощью творческого подвига создать гармонию. Герой говорит о «святом вдохновении», помогающем ему писать труд «о цветах и песнях», который по достоинству оценят будущие поколения. Но горькая андреевская ирония заключается в том, что всеобъемлющее знание невозможно и войну не остановишь с помощью творчества. Когда герой умирает, родные находят вместо рукописи пустые листы, исцарапанные сухим пером. Андреев разрушает миф о художнике-Творце, главный миф раннего немецкого романтизма.

Нарративный характер «Красного смеха» схож со стилистикой повествования «Вечеров...», где, как уже отмечалось, игра с субъектами рассказа, их постоянная перетасовка, самоопровержение и столкновение точек зрения являются принципиальными. Повесть делится на две части: вся первая, так кажется изначально, представляет собой дневниковый рассказ очевидца военных событий. Обрывается она в момент нагрянувшего приступа безумия, случившегося, когда рассказчик уже вернулся домой. Из второй части мы узнаем, что главный герой по возвращении домой вообще не мог писать, поэтому вся первая часть создана его братом, но от лица самого героя. Зато во второй части повествователь описывает уже события и впечатления из собственной жизни.

Таким образом, получается, что рассказчик в «Красном смехе» один, и это так называемый «брат героя». Однако в первой части заметить его нельзя, ведь он носит маску самого героя, ведёт рассказ от его лица. И если Гоголь, по замечанию Шумковой, продолжает линию Стерна и романтиков, расширяя, запутывая субъектную организацию «Вечеров...», то при всей запутанности андреевского повествования, его расширение фиктивно: повествователь один, но усложнённость возникает в результате сокрытия повествователя. Нарратив Андреева видоизменяется и в каком-то смысле пародирует этот принцип, выделяемый исследователями у Гоголя в качестве примера романтической иронии.

Амбивалентность героев и их эмоциональных состояний также служит у Андреева предметом иронического изображения. Над героем новеллы «Смех» смеются все окружающие – и возлюбленная, и друзья, между тем, под его смешной маской текут слёзы, вызванные горячей влюблённостью. В рассказе «Призраки» по иронии автора один из пациентов сумасшедшего дома Егор Тимофеевич представляется главным хранителем мироздания. Вместе с воображаемым Николаем Чудотворцем Егор Тимофеевич, как ему кажется, летает по больницам и исцеляет больных. В финале он, изображая доктора, дарит утешение матери погибшего Александра. Интересен заключительный диалог героя с явившимся к нему святым Николаем:

«– Хорошо всё.

– Хорошо, – согласился Николай. Они шли и оба думали.

– Только отчего вот тут, в груди, под сердцем, бывает иногда так тяжело, так тяжело? Так тяжело, Никола!

– Нельзя же сидеть в сумасшедшем доме и не поскучать порою.

– Ты думаешь? – Егор Тимофеевич повернулся к Николаю. Тот ласково глядел на него, улыбался тихонько и плакал. – Отчего ты плачешь? Улыбаешься и плачешь?

– Ты сам улыбаешься и плачешь»²⁷.

Смех, по Андрееву, невозможен без слёз. Без тяжести под сердцем его персонажей нет осознания, что «хорошо всё». В его художественном мире не бывает святых, исцеляющих страждущих, кроме тех святых, что сидят в сумасшедшем доме – и в этом, по Андрееву, состоит ирония жизни.

В рассказе «Правила добра» старый чёрт, устав от вечной Тьмы, вдруг решает стать праведником, но священник не в силах рассказать ему, как жить, не делая зла. Умирая, поп оставляет подопечному рукопись с противоречивым наставлением:

«...когда надо – не убий; а когда надо – убий;

когда надо – скажи правду; а когда надо – солги;

²⁷ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 98.

когда надо – отдай; а когда надо – сам возьми, даже отними <...>.

И так до самого конца: когда надо... а когда надо – и наоборот»²⁸.

Так чёрт и начинает жить: где-то делает так, а где-то наоборот, не зная, хорошо это или плохо, и только изредка возвращается к нему мечта о Добре. С помощью иронии Андреев показывает, как относительны грех и добродетель.

Чёрт выбран Андреевым на роль ищущего Добро не случайно. В фольклоре изначальная негативная семантика концепта «чёрт» преодолевается за счёт травестирования «нечистой силы», придания ей комических или обыденных, человеческих характеристик. Известно замечание Ю.В. Манна по поводу аналогичности демонического человеческому у Гоголя, через которую всемогущий чёрт становится по-человечески смешон: «Не мудрено однако ж и смёрзнуть тому, кто толкался от утра до утра в аду <...>, где, надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу»²⁹. У Андреева чёрт тоже опрощён, и его образ снижен за счёт придания человеческих атрибутов: «Хотя по природе он был чёртом крепкого здоровья, но излишества несколько пошатнули его, и пакостничать уж больше не хотелось», «твёрдый... ум, некая беспредметная тоска, особенно овладевавшая им по праздникам, и, наконец, неимение опоры в семье и детях, так как Носач остался холостяком, – постепенно поколебали его убеждение, будто ад и адские порядки есть окончательное воплощение разума в бессмертную жизнь». Чёрт описан как обычный пожилой человек с плохим здоровьем, у которого вполне могла быть семья и дети. При этом подчеркнута его туповатость – отличительная черта народного чёрта, образ которого использует в «Вечерах...» Гоголь.

²⁸ Там же. – Т. 4. – С. 15.

²⁹ Гоголь Н.В. Собрание соч. – Т. 1. – М., 1952. – С. 110.

В романе «Дневник Сатаны» образ дьявола, помещённого в человеческое тело, не имеет ничего общего с библейским Сатаной, «Князем Царства Земного», «лукавым». По замечанию Нурмина, Сатана «положительно глуповат и слишком доверчив»³⁰. Девушка Мария, которая ассоциируется у Вандергуда с Мадонной, оказывается любовницей Магнуса, проституткой с 14 лет. «Она <...> глупа. Но хитра. Но лжива. Очень жадна к деньгам». Сам Магнус – изворотливый обманщик, ограбивший Вандергуда, чтобы на его деньги изобрести то, что «взорвёт мир» (отсылка к крупнокалиберным револьверам категории «Magnum»). Критическая ирония Андреева, в этом тексте предвосхищающая постмодернистские тенденции, деконструирует привычные образы Сатаны-искусителя и Мадонны, в игровой, маскарадной манере меняя их местами, а роль Лукавого отдаёт человеку, который с лёгкостью обманывает очеловеченного дьявола. Ничто человеческое не чуждо Сатане, ничто дьявольское не чуждо человеку – один из лежащих на поверхности смыслов в неоконченном романе Андреева.

Это лишь некоторые примеры, раскрывающие сущность андреевской иронии, являющейся плодотворной темой для дальнейших исследований в сфере андрееведения.

Итак, романтизм как направление возникает в Германии под влиянием немецких философов-идеалистов – И. Канта, И. Фихте и Ф. Шеллинга. Последний, соединяя и преодолевая учения предшественников от Платона и гностиков до Фихте, наиболее полно отражает принципы романтического искусства: двойственность мира, человека и вещей как результат двойственности Бога, субъективизм, основанный на способности «Я» к абсолютному познанию, противопоставление иррациональной, хаотической воли и гармонического Абсолюта. На Н.В. Гоголя большое влияние оказывают концепции Ф. Шеллинга и йенских романтиков, во многом творящих под впечатлением от его философии. Впоследствии учение Ф. Шеллинга даёт начало иррационалистическому идеализму

³⁰ Нурмин. Леонид Андреев. «Дневник Сатаны» // Красная новь. – 1921. – №. 1. – С. 297.

А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, которые влияют на концепцию творчества Л.Н. Андреева. Таким образом, философия Ф. Шеллинга становится «мостом», связующим две переломные эпохи в истории русской литературы – эпоху смены романтизма реализмом в качестве доминирующего направления и Серебряный век.

Переломные исторические моменты порождают в культуре особый механизм защиты – иронию. В разные эпохи сущность иронии меняется: это зависит от специфики той парадигмы, которую она вынуждена преодолевать. Гоголевское и андреевское творчество, возникающее как раз во времена смены художественного формата, содержит в себе иронию как метод. Ирония Гоголя в ранних произведениях сходна по функции с иронией йенских романтиков, в зрелый период – с её позднеромантической модификацией, воспринятой, в том числе, от Э.Т.А. Гофмана. Ирония Андреева имеет много общего с гоголевской. В некоторых произведениях прослеживается пародирование романтической иронии, следование её установкам с точностью до «наоборот». Общее в иронии Гоголя и Андреева – отрицание животворящей силы хаоса, на которую уповали ранние романтики, признание трагичности бытия и абсурдности человеческой жизни.

Далее в настоящей главе мы попытаемся прояснить, как в результате транспонирования философских идей на литературное творчество романтиков возникают характерные элементы поэтики романтизма, как они попадают в творчество Н.В. Гоголя и каким образом становятся компонентами индивидуального авторского стиля Л.Н. Андреева. При этом не будем забывать, что творчество рассматриваемых писателей ввиду поразительной художественной многослойности их произведений и пограничного положения, которое они занимают в русском литературном процессе, нельзя рассматривать в рамках какой-то одной теоретической системы. Их тексты не есть теория, изложенная языком художественной прозы. Однако именно теория поможет нам найти предпосылки тех

стилистических явлений, которые связываются с Н.В. Гоголем и Л.Н. Андреевым.

1.2. Деформация пространства

Существуют различные взгляды на природу романтизма как литературного направления. Ю.В. Манн в «Динамике русского романтизма» показывает основное различие интерпретаций через концепцию личности, а именно через соотношение субъекта и объекта. «С одной стороны, романтизм как нечто субъективное..., личностное, сумеречное, таинственно-мерцающее, ночное. С другой стороны, романтизм как в значительной мере поюстороннее, если не “прозаическое” и не объективное, то стремящееся к прозе и к объективности, совмещающее противоположности, тяготеющее к гармонии...»³¹.

Столь явные противоречия в дефиниции романтического мировосприятия Ю.В. Манн объясняет национальной спецификой в подходах к изучению этого литературного явления: Г.А. Гуковский, выступающий за примат субъективного в романтизме, является одним из крупнейших советских исследователей русского романтизма и пытается через смещение субъективного начала в сторону объективно-коллективного показать эволюцию русского романтизма в реализм, в то время как Н.Я. Берковский – специалист по западному, преимущественно немецкому, романтизму, говорит о тоске романтиков по объективной реальности.

Стоит сказать, что Н.Я. Берковский хорошо знаком и со спецификой русского литературного процесса, что позволяет ему в своих исследованиях романтизма уйти от узкого восприятия темы. Подобно ему, чтобы охватить наибольшее число возможных факторов, влияющих на становление поэтики Гоголя и Андреева, мы будем рассматривать творчество авторов как можно шире, в контексте мирового романтизма. Первая причина этому – мощная

³¹ Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М., 1995. – С. 363.

и разнообразная по составу философская составляющая, которую воспринимают в своё время и Гоголь, и Андреев. Для Гоголя это был эклектичный набор из христианских, оккультных и пантеистических учений – об этом свидетельствует исследование их влияний на гоголевский сюжет, проведённое М.Я. Вайскопфом. Для Андреева, как мы уже отметили, влиятельными оказываются А. Шопенгауэр (с его учеником Н. Гартманом), Ф. Ницше, З. Фрейд и К. Юнг – последователи Фихте и Шеллинга. Мировая философская система – это мост, связывающий Андреева и Гоголя, несмотря на разницу эпох, в которые жили писатели.

Вторая причина – естественное влияние международного литературного процесса на обоих писателей. Связи раннего творчества Н.В. Гоголя с немецким романтизмом, в особенности с Л. Тиком и Э.Т.А. Гофманом, достаточно изучены в работах Н.К. Кульмана, С.И. Родзевича, А. Стендер-Петерсона, И.В. Шаровольского. В.В. Виноградов убедительно доказывает влияние на Гоголя французского романтизма, что выявляется на уровне заимствования мотивных структур, например, мотива страсти отца к дочери в «Страшной мести», а также романтизма английского, преимущественно в лице В. Скотта. Что же касается Л.Н. Андреева, то его отношения с мировым романтизмом обнаруживаются в тесных связях с творчеством Э. По. Вышедшая ещё в 1914 г. работа В. Львова-Рогачевского «Две правды. Книга о Леониде Андрееве» проводит стилистические параллели между творчеством русского и американского писателей и называет последнего, ни много ни мало, духовным отцом Андреева. В круг чтения юного Андреева также входит американский романтик Ф. Купер. Помимо того, андреееды, рассматривая русского автора в контексте зарубежной литературы, находят общие черты с такими авторами, как Г. Ибсен (О.В. Вологина, В.А. Келдыш), М. Метерлинк (Е.А. Михеичева, И.И. Московкина), Г. Гауптман (Е.М. Волков).

Несмотря на разность подходов к поэтике романтизма, в ней можно выделить специфические черты, присущие большинству произведений этого

направления. Одна из таких составляющих – это концепция романтического двоемирия.

Сущность и представление каждого из миров меняются с развитием романтизма, но неизменным остаётся конфликтный характер отношений, в которые вступают оба элемента этой бинарной оппозиции. Г.И. Модина определяет двоемирие как «противопоставление поэтической одухотворённости и бездуховности, лишённой всякой способности к творчеству»³². Это несколько суженное определение хорошо подходит для анализа французского и английского романтизма, более всего свободных от философского влияния. Изначальное же понятие, зарождающееся в штудиях А. Шлегеля, осложняется пантеизмом Шеллинга.

Во многом романтическое двоемирие строится на шеллингианском противопоставлении идеальной «вещи как таковой» и реальной вещи-явления, с тем отличием от учения Канта, что идеал не является принципиально непознаваем, а подвластен «Я» личности. Это ведёт к отказу ранних романтиков от эстетики вещи, провозглашённой классицизмом и развивающейся позднее в эпоху реализма, в пользу эстетики жизни. «Эстетика вещи имела свои связи с привилегированным обществом... Эстетика жизни по смыслу своему не в пример демократичнее, устраняет всякое привередничество, не нуждается в избранных предметах и избранных местах, признаёт жизнь в целом, всем и каждому доступную»³³.

В ситуации, когда вещный мир не является подлинным, романтики стремятся реализовать возможность, данную им Шеллингом, и с помощью творчества, искусства познать истинный мир, мир платоновских ноуменов. Отсюда стремление позволить личности следовать к свободе, к шеллингианскому Абсолюту. Постоянными спутниками этого пути у романтиков становятся неопределённость, мистицизм, ирреальность. «Романтики любили туманности и неопределённости, – в них прячется

³² Курдина Ж.В., Модина Г.И. Указ. соч. – С. 14.

³³ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 30.

свобода»³⁴. Ирреальное, непознанное, новое у ранних романтиков – явление позитивное, несущее след высшего мира. При этом высшее для них начинает существовать только в сопоставлении с земным. На этой почве возникают специфические для романтизма символы и антитезы.

Так, отражение у романтиков более одухотворено, чем реальность. Отсюда интерес к символике стёкол, зеркал, глаз, которые становятся окнами в мир ноуменов. Дверями же в этот мир являются сновидения. Отражение персонажа, когда личность распадается на реальную и ирреальную составляющие, ведёт к раздвоению художественного пространства и художественных образов произведения. Отсюда возникают два универсума – духовный и материальный.

В поздний период развития романтизма ирреальность и хаос становятся концептами негативными. В творчестве позднего Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана разочарование от невозможности постичь гармонию Абсолюта нарастает, поюсторонность мира всё больше воспринимается как нечто чужеродное, не способное привести личность к свободе. Результат – особенное представление двоемирия, выраженное в ироничном соединении реального и фантастического планов, наиболее характерном для Гофмана: «...дух огня служит архивариусом в Дрездене (“Золотой горшок”), вечный жид имеет торговое дело в Берлине (“Выбор невесты”), гении и стихийные духи путешествуют коммивояжёрами (“Повелитель блох”), фея живёт на пенсии отставной гоффрейлины (“Маленький Цахес, прозванный Цинобером”) и даже скромный канцелярский служащий “со спины” оказывается зачарованным попугаем (“Золотой горшок”))»³⁵. Хаос не только комичен, но и деструктивен. В новелле «Песочный человек», в романе «Эликсиры Сатаны» ирреальность губительна для главного героя.

В этот сложный для романтизма период входит в литературу Н.В. Гоголь. Воспитанный на балладах Жуковского, прозе Тика и Гофмана,

³⁴ Там же. – С. 34.

³⁵ Гофман Э.Т.А. // Литературная энциклопедия: в 11 т. – Т. 2. – М., 1929. – С. 671–679.

молодой автор чутко воспринимает последние романтические тенденции. В ранних произведениях, особенно в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки», внешние признаки конфликта ирреального и реального Гоголь смешивает с фольклорными мотивами и символами. По замечанию К.В. Мочульского, в произведениях Гоголя романтический дуализм соседствует с дуализмом украинского фольклора³⁶. Определить пропорции фольклорной и романтической составляющей в «Вечерах...» сложно. Однако в этом смешении нет ничего необычного: фольклор является базой для многих романтиков.

Как бы то ни было, реально-ирреальная оппозиция проявляется уже в первом зрелом литературном опыте Н.В. Гоголя – в цикле «Вечера...» – и выявляется на уровне композиционной структуры обоих сборников. Каждый из них состоит из четырёх новелл, действие которых развивается в трёх исторических эпохах, и роль фантастического плана в них в зависимости от эпохи существенно меняется.

Часть первая

1. «Сорочинская ярмарка» – XIX в., фантастический план завуалирован.
2. «Вечер накануне Ивана Купала» – XVII в., фантастический план ярко выражен, хаос ирреальности несёт деструктивную функцию.
3. «Майская ночь, или Утопленница» – XVIII в., фантастический план выражен, ирреальность несёт созидательную функцию.
4. «Пропавшая грамота» – XVIII в., фантастический план выражен, герой преодолевает ирреальные силы, но не окончательно.

Часть вторая

1. «Ночь перед Рождеством» – XVIII в., фантастический план выражен, ирреальность несёт созидательную функцию.
2. «Страшная месть» – XVII в., фантастический план ярко выражен, хаос ирреальности несёт деструктивную функцию.

³⁶ Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Гоголь. Соловьёв. Достоевский. – М., 1995. – С. 20, 91, 99.

3. «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» – XIX в., фантастика через мотив сна выведена в поле нефантастического.

4. «Заколдованное место» – XVIII в., фантастический план ярко выражен, герой не может одолеть ирреальные силы.

Мы видим, что в обоих сборниках есть по одной новелле, действие которой разворачивается в XIX в. Слово подчёркивая реальность, сиюминутность рассказанного, Гоголь устраняет из этих текстов фантастический элемент. По две новеллы в каждом сборнике относятся к XVIII в. В «Ночи перед Рождеством» и «Майской ночи» ирреальные силы становятся помощниками героев, и те добиваются своих сюжетных целей. В «Пропавшей грамоте» герою благодаря смекалке удаётся уйти от воздействия нечистой силы, но она одолевает его жену, которая отныне раз в год пускается в пляс. А вот дед рассказчика из другой новеллы и вовсе не способен ничего противопоставить хаосу заколдованного места.

В наиболее отдалённых по времени преданиях цикла действие развивается в XVII в. – здесь позднеромантическая тенденция настолько сильна, что нереальное несёт мощный деструктивный заряд, приводя к смерти персонажей. В «Вечере...» Петрусь убивает юного Ивася (по мнению исследователей (Г.И. Чудакова, М.Я. Вайскопфа), мотив детоубийства мог быть перенят Гоголем из «Чар любви» Л. Тика) и сам впоследствии превращается в пепел. В «Страшной мести» погибают от рук колдуна Данило и Катерина, погибает их младенец-сын, а самого убийцу ждёт ужасное наказание в духе апокрифической литературы об адских муках. В этих, самых древних по воспроизводимым событиям, сказаниях «Вечеров...» Гоголь продолжает мировую тенденцию разочарования в деятельной силе хаоса. «На поздней стадии романтизма хаос – это образ и понятие негативные... У ранних романтиков всё можно получить из рук хаоса – и свет, и красоту, и счастье, для поздних хаос всё отнимает и ничего не возвращает. Ранняя концепция хаоса у Шеллинга, у Шлегелей, у Новалиса, поздняя – у позднего Шеллинга, у Шопенгауэра под именем

“воли”»³⁷. Получить всё из рук хаоса – так можно сказать про героев двух новелл о XVIII в.: про кузнеца Вакулу, одолевшего чёрта и сделавшего его орудием для своих сердечных дел, и про Левко, получившего от мёртвой панночки спасительную записку. Позитивная функция нечистой силы проявляется на фоне решительного смекалистого персонажа, народного героя, способного правильно с этой силой взаимодействовать. А вот в новеллах XVII в. герой иной: это сплав фольклорных и апокрифических представлений о Каине-братоубийце (корыстолюбец Петрусь, пошедший на сделку с нечистой силой и убивший юного брата невесты; легендарный казак Петро, столкнувший брата с его младенцем-сыном ради царской награды). Сама сила рока становится непреодолимой для простых людей (история Катерины и Данилы).

По мнению Ю.В. Манна, распределение градаций фантастического во времени у Гоголя неслучайно и служит целью низвести ирреальное до уровня легенды, предания, небылицы, рассказанной дедами дедов, чтобы придать сборникам, в целом, более реалистическое звучание. Это созвучно с общемировой тенденцией разочарования в романтическом мистицизме не только поздних романтиков, но и авторов зарождающейся реалистической литературы, оказывающих сильное влияние на Гоголя.

В следующем цикле Гоголя, «Миргороде», явное тяготение к романтизму имеют две повести: «Тарас Бульба» и «Вий». В двух других – «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Старосветских помещиках» – имеются тенденции освоения реалистического метода – сатирической направленности в первой повести и психологической – во второй, поэтому мы не будем их рассматривать в данной главе. Гоголь не зря переносит действие романтических произведений в далёкое прошлое: «Тарас Бульба» датирован автором XV в. (хотя некоторые анахронизмы говорят в пользу XVII). Так продолжается процесс маскирования фантастических элементов и его переход в сторону

³⁷ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 38.

более реалистического изображения. Кроме того, в «Тарасе Бульбе» фантастические элементы незаметны и воспринимаются на уровне гиперболы (вспомним эпизод с чудом, когда «вдруг стало видимо далеко во все концы света»).

Итак, выделив в творчестве Н.В. Гоголя произведения, явно тяготеющие к романтизму, и определив, с какими тенденциями они соотносятся, попробуем исследовать природу двоемирия в них и сопоставить с аналогичными явлениями в произведениях Л.Н. Андреева.

Каждый из миров в романтизме обладает уникальной атрибутикой. Для него характерно особое состояние времени. Романтический мотив «трансформации времени» (хотя и относится к особенностям романтического хронотопа, может быть также рассмотрен в системе мотивов) присутствует в произведениях Гоголя и Андреева. Л. Романчук отмечает: «Ускоренное созревание героя и его условная смерть характерны для романтического сакрального пространства... У Гоголя в повести “Вий” – аналогичное сжимание времени. Начав молитвы возле трупа ведьмы юношей, Хома после второй ночи превращается в седого старца, а после третьей – умирает...»³⁸. Подобные преобразования происходят с первым рассказчиком в повести «Красный смех» Андреева: обезумевший мужчина, вернувшийся с войны без двух ног, вдруг чувствует неистовое вдохновение и садится за письменный стол. Хома творит молитву, а вчерашний солдат творит, как ему кажется, некое великое литературное произведение и, как гоголевский персонаж, стремительно стареет: «Он сильно исхудал, до восковой прозрачности трупа или подвижника, и совершенно поседел; и начал он свою безумную работу ещё сравнительно молодым, а кончил её – стариком»³⁹.

Помимо трансформации времени поэтике романтизма присущи примеры искажения пространства. «Романтики любили описывать

³⁸ Романчук Л. Функциональная роль «сакрального пространства» в романтическом искусстве (Годвин и Гоголь) // Біблія і культура. – Вип. 3. – Черновцы, 2002. – С. 14.

³⁹ Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 2. – М., 1990. – С. 51.

превращения, разрушающие вещи и обнажающие жизнь»⁴⁰. В реальности вещей у Гоголя пространство привычное – таким его делают тонко описанные детали быта. В реальности идей пространство подвергается значительной деформации. О разграничении приземлённо-бытового и стихийно-волшебного миров говорит Ю.М. Лотман. Учёный классифицирует случаи деформации и разделяет их на четыре вида: *закручивание*, *растяжение* (Лотман приводит пример из «Пропавшей грамоты», когда герой не может попасть вилкой с ветчиной себе в рот, что объясняется нахождением его и чёрта в разных пластах пространства, которые при этом перекрываются); *дублирование* ирреальным миром мира реального (заколоченный дом сотника в «Майской ночи» превращается в сверкающие хоромы; *вкрапления* ирреального пространства в реальное (хата Пацюка, овраг в «Вечере накануне Ивана Купала»)⁴¹.

К этому списку следует добавить ещё один вид – пространственное *смещение*, которое царит в заколдованном месте из одноименной новеллы. Чтобы запутать главного героя, пространство деформируется настолько хаотично, что кажется, будто оно обладает собственным разумом: «Поворотил назад, стал итти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось... Побежал снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало»⁴². Здесь же появляется романтический образ обрыва, бездны, олицетворяющей хаос. «Со страхом оборотился он: боже ты мой, какая ночь! ни звёзд, ни месяца; вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора...»⁴³.

Подобно Н.В. Гоголю, Л.Н. Андреев обнаруживает тенденцию отказа от эстетизации хаоса, обнажая в своих произведениях его деструктивную сущность. Антитеза «гармония – хаос» порождает две реальности, борющиеся друг с другом: мир жизни, разума, света и мир смерти, безумия

⁴⁰ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 32.

⁴¹ Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 251–292.

⁴² Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 218.

⁴³ Там же. – С. 220.

и тьмы. В корпусе произведений, наиболее близких поэтике символизма, деформированное пространство, как и у Гоголя, является отличительной особенностью ноуменального мира. В этом отношении интересна модель вселенной в рассказе «Стена». Рассказчик существует в мире страданий, одиночества и хаоса жизни, смоделированном во многом под влиянием учения А. Шопенгауэра. Здесь не действуют ни религиозные заповеди, ни светские законы и нормы морали, ни кантовский категорический императив. Галереей мрачных картин описывает это место Андреев: измена, безумие, детоубийство, каннибализм, самоубийство – тут царит «борьба всех против всех». Реальность жизни противопоставлена «новому миру», неизведанному, но связывающему в себе надежды человечества. Два пространства – жизни и надежды – отделяет огромная стена. Исходя из того, что никому не удавалось пробраться за стену, можно сделать вывод, что она охватывает всю вселенную. Стена эластична, она деформируется сама и деформирует пространство, разделяя его на поюстороннюю и потустороннюю части.

И противопоставленные пространства, и персонажи, и стена в рассказе – это символы, отражающие бесполезность замысла познания, абсолютную беспомощность «Я» перед жизнью и смертью. Романтическое стремление к Абсолюту и воспевание творческой силы личности разбиваются в кровь о стену, представляющую порогом познания и порогом жизни.

В рецепции Андреева вселенная «Стены» распадается на хаос земной жизни каждого человека, и запредельный мир, которого не существует для познания. Стремление к бесконечности, как и у романтиков, сильно: за тайну стены люди отдают жизни. Но это уже не пафос романтической иронии, а скорее трагический вопль безысходности. Насквозь символичным пространство в рассказе делает именно его деформация. У Гоголя метаморфозы пространства обнажают противоречия между бытовым и стихийным. Как показывает Ю.М. Лотман, в бытовых декорациях Гоголь подчёркивает условность поведения персонажей, в то время как в волшебном измерении их сущность раскрывается сильнее всего. Именно бытовое не

позволяет романтическому герою слиться с бесконечным. У Андреева этого не позволяет сделать сама природа мира.

Иную функцию несёт деформация пространства в произведениях Гоголя и Андреева, посвящённых теме потери рассудка и собственного «Я» (подробнее об этом в главе II настоящего исследования). Гоголь манипулирует метрическими параметрами не только для того, чтобы впустить «чертовщину» в жизнь людей. В произведениях так называемого «Петербургского цикла» с помощью подобного приёма писатель рисует психологическое состояние персонажа, разграничивая мир реальный и мир больного разума. Подобный пример находим в «Шинели», где деформация возникает в сознании субъекта – Башмачкина. Акакий Акакиевич, вступая на площадь, где его ограбят, уже предчувствует неладное. Меняется тональность повествования, и сама площадь в его восприятии растягивается, становится бескрайней, превращаясь в море и функционируя как фольклорное поле, «обморочное место».

В «Записках сумасшедшего» антитеза «реальность – больное сознание» проявляется ещё сильнее. Пространство дробится, создавая двойников: сумасшедший дом – Испания, врач – Великий инквизитор, Поприщин – король Фердинанд VIII. Бред главного героя порождает необычные пространственные трансформации: так, Поприщин внезапно осознаёт, что «у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями»⁴⁴. Этим пространственные аномалии не исчерпываются. Испания и Китай оказываются одним и тем же государством, а Земля должна вот-вот сесть на Луну, сделанную хромым бочаром в Гамбурге.

Метаморфозам подвергается и время. До момента, когда Поприщин обнаруживает себя испанским королем, ничего странного в датировке его дневниковых записей не обнаруживается. После 8 декабря традиционное понятие времени для персонажа исчезает, и начинают появляться записи, датированные годом 2000 апреля 43 числа, Мартобря 86 числа, январём,

⁴⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 3. – С. 194.

случившимся после февраля. Случаются у Поприщина дни и вовсе без дат, и даже месяца в иные периоды в его мире не бывает. Несомненно, что в «Записках сумасшедшего» продолжается и усугубляется принцип завуалированной фантастики, исполненный Гофманом⁴⁵. Гоголь оставляет только одного субъекта повествования и с помощью эволюции смысла его дневниковых записей показывает прогрессию нереального. Но рассказчик сам выдаёт своё безумие в описаниях жизни в сумасшедшем доме и пространственно-временных деформаций, в парадоксальности стиля своей письменной речи.

Что касается двоемирия Андреева, то именно эта тенденция, когда ирреальность является следствием душевной болезни, сильнее всего проявляется в его творчестве. В повести «Красный смех», в которой особенно сильно тяготение к экспрессионистической поэтике, ситуации замены фантастическим пространством реального появляются уже в начале повествования. В одном из эпизодов два батальона единой армии принимают друг друга за неприятеля: военная форма непонятным для персонажей образом меняется прямо во время боя. Виной неузнаванию повальное сумасшествие, охватывающее обе воюющие стороны. Это один из симптомов душевной болезни, поражающей в рамках данного универсума всех, кто прямо или косвенно соприкасается с войной. Так Андреев реализует антимилитаристскую идею о войне как бессмысленном братоубийстве.

Во второй главе «Красного смеха» содержится выполненный в экспрессионистских тонах эпизод со сном повествователя. Рассказчику грезится, что на него нападают чудовищные дети с головами взрослых, при этом сам герой буквально уменьшается от страха: «Я лежу, сжавшись в комок, и весь помещаюсь на двух аршинах пространства...»⁴⁶. Демонические существа как персонализированные страхи героя становятся аморфными, чтобы проникнуть в его сознание. У Гоголя с помощью сна

⁴⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988. – С. 56.

⁴⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 60.

маскируется фантастический элемент в «Портрете», где явление старика описывается Чертковым как полубред. В контексте нарратива «Портрета» сон становится побуждающим действием, в то время как в «Красном смехе» это предостережение, одно из предвестий надвигающегося сумасшествия.

В финале «Красного смеха» дом, который изначально несёт символику позитивного пространства, начинает заполняться мёртвыми телами: погибшие солдаты врываются в материальный мир персонажа. Эпизод наполнен ужасом главного героя, и трудно разобрать, чем именно этот ужас спровоцирован: фантастическим ли допущением автора, обрекающего созданный им мир на символическое уничтожение, или обострившейся психической болезнью субъекта повествования.

У Андреева актуализация концепта безумия осуществляется и с помощью изменения у главных героев чувства пространства. В повести Андреева «Мысль» доктор Керженцев сравнивает своё состояние, когда мысль изменяет ему, с жилищем, в котором он вдруг перестаёт быть хозяином: «Представьте, что вы жили в доме, где много комнат, занимали одну только комнату и думали, что владеете всем домом. И вдруг вы узнали, что там, в других комнатах, живут. <...> И в то же время вы знаете, что именно там, за этой молчаливой дверью, решается ваша судьба»⁴⁷. И.И. Московкина указывает на связь этого образа с романтической традицией, соотнося его с аналогичным в повести Э. По «Падение дома Ашеров»⁴⁸, где старый родовой дом с трещиной в стене символизирует, в том числе, трещину в сознании, через которую выходит наружу тёмное начало человеческой психики. Трещина – искажение, которое экстраполируется и на предмет в пространстве, и на внутренний мир персонажа.

Встречаются у Л.Н. Андреева и случаи, когда пространственные координаты в восприятии повествователя нарочито правильны, что служит признаком его безумия. В рассказе «Ложь» герой замечает: «Мне казалось,

⁴⁷ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 410.

⁴⁸ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 95.

что эти сумеречно освещённые стены уже видели мою смерть и оттого они так холодны и прямы»⁴⁹. Прямые стены необычны, потому что входят в диссонанс с искаженным самосознанием героя, переживающего личную любовную драму: в то время как аффективное состояние требует соответствующих ему деформаций в восприятии, обыденная прямота стен не оправдывает ожиданий разума. В данном контексте пугающей становится именно нарочитая рациональность.

Один из основных маркеров романтического метода – концепция двоимирия. Его важнейшая особенность, отмеченная у обоих авторов, – игра с реальностью, деформация пространства и времени. У Гоголя метаморфозы пространства обнажают противоречия между бытовым и стихийным, а Андреев с их помощью моделирует новую реальность. Другой случай аномалии пространства, общий для художественных миров обоих писателей, проявляется тогда, когда двоимирие – плод деформированного сознания, результат потери своего «Я» у гоголевских персонажей (в «Шинели», «Записках сумасшедшего») и у андреевских (в повести «Красный смех», «Мысль»), новелле «Ложь» и т.д.). Это психопатологическое двоимирие, проходя через творчество Гоголя как отклик на позднеромантические тенденции, попадает в культурную среду рубежа XIX–XX вв., которая подвергается влиянию и Гоголя, и поздних романтиков. Такой тип двоимирия использует в своей художественной системе Л.Н. Андреев, в этом обнаруживается типологическое схождение его творчества с гоголевской традицией.

1.3. Амбивалентность образов

Продолжая рассматривать преломление принципов романтического двоимирия в творчестве Гоголя и Андреева, вспомним, что у ранних романтиков всё ирреальное, непознанное связывается с высшим, духовным

⁴⁹ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 270.

миром. Во многом, это предопределяется дуализмом Шеллинга, разделяющего Бога и всё сущее (а всё сущее и есть Бог) на две части – тёмную волю и светлый гармоничный Абсолют. Расколотость, противоречивость, сосуществование в одном объекте реального и ирреального, здорового и больного, тёмного и светлого становятся основой романтической амбивалентности. «Произведения ранних романтиков... лишены объёмности. У них только два измерения, и недостает третьего... Для романтиков отражение – более высокая одухотворённость, в этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое»⁵⁰.

Писатели позднего периода разочаровываются в позитивном представлении о возможности личности постичь бесконечность Абсолюта. Побег в ирреальное перестаёт быть панацеей для достижения истинной гармонии. «Миг такой свободы неуловимо краток, он – лишь возвышенное философское построение, умозрительная мечта. Очнись от неё – и кругом всё та же жизнь и те же проклятые вопросы. Один из первых: кто же виноват?»⁵¹.

Внимание писателей переключается на трагическую невозможность достичь Абсолюта через непознанное, с одной стороны, и на раздробленность, иррациональность самой романтической личности – с другой. Личность перестаёт восприниматься как вбирающая в себя всю Вселенную и приобретает осколочный, фрагментарный, болезненный характер. Особенно чётко это прослеживается в произведениях Э.Т.А. Гофмана, в форме «... отважного погружения в “непрекращающуюся суетню” жизни, в зону тех реальных её противоречий»⁵². После Гофмана ставить вопросы без ответов будут авторы, которых мы рассматриваем в нашем исследовании.

Романтические символы, основанные на концепте отражения, продолжают функционировать в позднем романтизме, но уже в ином

⁵⁰ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 34–35.

⁵¹ Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: в 6 т. – Т 1. – М., 1991. – С. 3–25.

⁵² Там же.

контексте. На уровне системы образов амбивалентность, двойственность и противопоставление отражения отражаемому рождает в романтизме тему двойничества. Как точно подмечает Н.Я. Берковский, «двойник не проблема тела, но проблема психологии»⁵³. Раздробленность сознания в позднеромантических произведениях создаёт двойников.

У Гоголя, как и у Андреева, тёмные двойники становятся приметамы стиля; авторы обращаются к этой теме на протяжении всего творчества. В большинстве случаев у Гоголя мотив двойничества связан с сильной фольклорной составляющей, и речь идёт о попытке нечистой силы маскироваться под обыкновенных людей. Такова Солоха из «Ночи перед Рождеством», существующая в пространстве новеллы одновременно и как мать кузнеца-Вакулы, и как ведьма, собирающая звёзды верхом на метле. Такова ведьма из «Майской ночи», маскирующаяся под деву-русалку. Таков Басаврюк, «дьявол в человеческом обличье». Каждый из этих персонажей не имеет других явных ипостасей, и Гоголь указывает на видимость их принадлежности к роду человеческому. Хоть писатель и называет Солоху сорокалетней кумушкой, он лишь сравнивает её с «доброй хозяйкой», намекая на подражание нечистой силы человеческому поведению (характер подражания имеет и ухаживание чёрта за ведьмой в начале новеллы). Басаврюк никогда не ходит в церковь, дарит девушкам бесовские подарки и принимает человеческий облик, чтобы искушать парубков и их руками добывать клады. Хищный взгляд выдаёт ведьму, прячущуюся среди панночек-утопленниц. Эти персонажи не имеют отдельных двойников, но обладают атрибутом, близким к теме двойничества, – *маской*, когда одна личность выдаёт себя за другую. Маску ростовщика носит демоническое существо из родового предания в «Портрете», маску козака носит колдун из «Страшной мести», маски старухи и панночки носит ведьма из «Вия».

Ю.Н. Тынянов усматривает в использовании масок главный принцип изображения Гоголем не только нечистой силы, но и людей вообще. «Маской

⁵³ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 523.

может служить, прежде всего, одежда, костюм..., маской может служить и подчёркнутая наружность»⁵⁴. Главная функция маски – затруднить идентификацию личности, как верно замечает Л.А. Софронова. Маска угадывается, когда мы понимаем, что за ней скрывается *истинное лицо* (живые маски) или *отсутствие своего лица* (мёртвые маски). «У Гоголя также встречаются живые маски, знаменующие странность и абсурдность мира, где нет места человеку естественному. Время от времени у него вдруг “выставляется какая-то фигура во фризовой шинели с небритою бородою, раздутую губою и перевязанною щекою”, повсюду мелькают “свиные рылы, вместо лиц, а больше ничего...” <...> В других его масках проступают мертвенность и неподвижность. Такие маски отстраняют человека от реальности, затрудняют его контакты с другими. Одни из них можно считать мотивированными эмоциональным состоянием персонажей. Другие возникают неожиданно»⁵⁵. Мёртвыми масками у Гоголя можно считать образы Манилова, Коробочки, Собакевича, Плюшкина, Ноздрёва, Башмачкина – каждым из них управляет узкий набор потребностей, заменяющий у этих персонажей душу и лишаящий их личности динамического развития.

У Л.Н. Андреева маска появляется на лицах персонажей так же часто. Как и у Н.В. Гоголя, «нечистая сила» у Андреева пытается сохранить инкогнито, принимая облик человека. Самый отчётливый пример – Сатана, вселяющийся в тело американского *миллиардера* Генри Вандергуда. Тема губельного богатства, заколдованного золота, связывает с андреевским дьяволом гоголевских демонов, живущих в телах людей. Злой дух из «Портрета» принимает образ ростовщика, собирающего и преумножающего богатство за счёт других людей. Именно такая цель у Басаврюка, который руками Петруся пытается заполучить скрытый в овраге клад. В «Вечере накануне Ивана Купалы» Гоголь постоянно обыгрывает тему золота:

⁵⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь... – С. 198–226.

⁵⁵ Софронова Л.А. Маска как приём затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. – М., 2006. – С. 343–359.

Пидорка называет Ивася «золотое дитя», у свитки Петруся больше дыр, «чем у иного жида в кармане злотых», в селе появляется лях, «обшитый золотом», который сватается за Пидорку. Последний, вероятно, – одна из масок демона, прячущегося под именем Басаврюк. О том, что крымцы, ляхи и литвинцы, то есть иноземцы, часто появляются в округе хутора, повествователь говорит как раз перед тем, как ввести в рассказ Басаврюка. «В этом-то хуторе показывался часто человек, или лучше дьявол в человеческом образе. Откуда он, зачем приходил, никто не знал»⁵⁶. Откуда пришёл лях-сват, тоже никто в селе не ведаёт: автор называет его неопределённо «какой-то лях», показывая этого персонажа только через слухи. Любопытная особенность Басаврюка – то пропадать из поля зрения хуторян, то снова появляться – может указывать на то, что он время от времени меняет личину, превращаясь в другого человека. Появление ляха продолжает цепь событий, начатых, по слову повествователя, «лукавым», когда по его наущению отец Пидорки открывает дверь в сени и видит поцелуй дочери с Петрусем. Дьявольская природа богатства, золота становится главным орудием беса в охоте за человеческой душой.

Соединение с темой богатства некоторых людей, маски которых носят злые духи, у Гоголя неслучайно: таким образом за ними закрепляется греховный атрибут (с религиозной точки зрения ростовщичество прочно ассоциируется с дьявольским наущением, со служением Маммоне). У Андреева Сатана-Вандергуд также связан с богатством: постоянно упоминаемые три миллиарда, нажитые им на свиньях, роднят его с героями Гоголя больше, чем кажется. В христианской традиции свиньи считаются сатанинскими животными; свиней избирают бесы, изгнанные Иисусом из одержимых (Мф. 8: 30–31). Мистер Вандергуд служит не Христу, а Маммоне, о чём свидетельствует демонизм образа свиней и нажитое на них богатство. Эти факты делают тело Вандергуда идеальным сосудом для Сатаны. Басаврюк и ростовщик «Портрета» тоже служат дьяволу, и в них

⁵⁶ Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 40.

тоже живёт злой дух, но с образом свиньи они не связаны. Зато связаны другие демонические персонажи Гоголя – Чичиков («Эх, отец мой, да у тебя-то, как у борова [нечистое, бесовское животное], вся спина и бок в грязи!» – В.И. Тюпа⁵⁷), Хавронья (свинья – М.Я. Вайскопф⁵⁸), Пацюк (укр. *поросёнок* – М.Я. Вайскопф)⁵⁹.

Демонические персонажи Гоголя используют маски обычных людей, чтобы скрыть свою тёмную сущность, но на их ирреальное начало со знаком «минус» указывают определённые черты – жажда наживы, этимологическая связь или сравнение со свиньёй. А главный потусторонний персонаж Андреева – Сатана-Вандергуд – также носит маску обычного человека и оказывается связан одновременно с обоими указанными символами.

Андреев вообще уделяет повышенное внимание лицу. В новелле «В тумане», состоящей из 11 831 слова (44 печатные страницы), лексема «лицо» встречаются около 40 раз, то есть, в среднем, по одному разу на каждую страницу. В рассказе «Ангелочек» из 3 784 слов (16 печатных страниц) «лицо» появляется 14 раз. Таких примеров немало, и во многих из них акцент на лице делается с целью подчеркнуть его отличие от маски.

Гимназист Павел из новеллы «В тумане» носит маску, отражающую его манию – сложный комплекс, построенный на ненависти к себе, к женщинам и к страху позора из-за болезни, которой он заражается от проститутки. Эта маска изменяет прежнее лицо Павла, «крепкого и чистого юноши», и превращает его в «гримасу страдания»: «...лицо его побледнело и потеряло всякое выражение, как у слепого»⁶⁰. Пытаясь скрыть маску страдания от родных и прежде всего от отца, Павел надевает другие «лица»: «...после обеда налепил на губу ваты и говорил старческим голосом:

– А где моя старуха?

⁵⁷ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2009. – С. 133.

⁵⁸ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя... – С. 115.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 438.

И ходил как расслабленный. И тут ещё Лиля заметила, что Павел что-то особенно весел; после чего Павел нахмурился, снял усы и ушёл в свою комнату. И с тех пор Сергей Андреич искал прежнего милого, хорошо знакомого мальчика, натыкался на что-то новое и загадочное и мучительно недоумевал»⁶¹. Нечто похожее на параноидальное расстройство полностью завладевает семнадцатилетним Павлом, уничтожает его душу и превращает его в орудие бессмысленного убийства.

У ожившего Елезара из одноимённого рассказа тоже нет души. Воскресший после трёх дней пребывания в могиле, Елезар теряет естественный вид своего тела и лица, на месте которого как будто возникает погребальная маска. «На висках Елезара, под его глазами и во впадинах щёк лежала густая землистая синева; так же землисто-сини были длинные пальцы рук, и у выросших в могиле ногтей синева становилась багровой и тёмной. Кое-где на губах и на теле лопнула кожа, вздувшаяся в могиле, и на этих местах оставались тонкие, красноватые трещинки, блестящие, точно покрытые прозрачной слюдой»⁶². Автор называет это «лицом трупа», постоянно акцентирует внимание на его неестественном синем цвете. Приближённые императора созывают художников с цирюльниками, чтобы сделать для ожившего мертвеца новую маску, более приятную человеческому глазу. Но всё живое губит мёртвый взгляд Елезара, в котором спрятана так и оставшаяся неразгаданной тайна смерти.

Лицо идиота-Васеньки из «Жизни Василия Фивейского» из-за несоответствия размерам тела напоминает «огромную и страшную маску». Сам идиот, «полурёбенок-полужверь», живое воплощение рока отца Фивейского. Отсутствие разума не спрятано за маской, а, наоборот, подчёркивается ею. Маленькая Настя пытается в зеркале повторить выражение его лица. В этой повести маска – лицо судьбы, которая испытывает главного героя, как Сатана испытывает Иова. Дьявол как

⁶¹ Там же. – С. 441.

⁶² Там же. – Т. 2. – С. 192.

карающая сила Вселенной просвечивает то в маске ребенка-инвалида, то в лице нелюдимои Насти, то в образе самого священника, лик которого порой наводит страх на его собственную жену. Эту мысль подтверждает и И.И. Московкина, называя «маску безумия», просвечивающую в главных персонажах повести, одной из ипостасей Рока⁶³.

Говоря о теме Иова, нельзя не вспомнить замечание А.Х. Гольденберга о её соотношении с образом Плюшкина. Описывая «ситуацию Иова», Гольденберг ссылается на Н.Л. Мухелишвили: «Ситуация Иова характеризуется “тем, что ниспосланные ему страдания вводят его в мир абсурда, когда человек теряет осмысленность существования”⁶⁴ В ней происходит испытание человека на истинную праведность»⁶⁵. По Гольденбергу, судьба Плюшкина представляет собой «цепь жизненных катастроф», приводящих к состоянию покинутости. Подобно Иову, только в пародийном варианте, Плюшкин терпит испытания судьбой, в результате которых лишается детей (дочери) и богатства (не пользуется им). Плюшкин и В. Фивейский представляют собой вариации истории об Иове. Оба «праведника» пытаются переносить перипетии жизни, при том, что праведниками в прямом смысле их назвать нельзя – в этой амбивалентности и кроется специфика обоих персонажей. Знакомый с темой Иова Андреев обыгрывает, деконструирует её подобно тому, как это делает Гоголь (подробнее об образе В. Фивейского см. в главе 3 настоящего исследования).

Случается с андреевскими персонажами и противоположное, когда под мёртвой маской скрывается страдающая, любящая душа. Здесь можно говорить о маске, создаваемой не самим объектом, а субъектами восприятия. Так, в рассказе «Смех» маска присутствует на двух уровнях – как реальный аксессуар одежды и как образ главного героя в восприятии окружающих. Искусственность, мертвенность маски особенно подчёркивается автором:

⁶³ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 105.

⁶⁴ Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Иов-ситуация Иозефа К. // Вопросы философии. – 1993. – № 7. – С. 172.

⁶⁵ Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград, 2007. – С. 103.

«Это была... отвлечённая физиономия... Человек даже в гробу не может быть так спокоен. Она не выражала ни грусти, ни веселья, ни изумления – она решительно ничего не выражала. Она смотрела на вас прямо и спокойно – и неудержимый хохот овладевал вами»⁶⁶.

Смехом встречает помыслы героя девушка, в которую он влюблён. «Разве за моей смешной маской вы не чувствуете живого страдающего лица – ведь только для того, чтобы увидеть вас, я надел её»⁶⁷. Страданий героя возлюбленная не видит, они закрыты её собственным насмешливо-пренебрежительным отношением к нему, метафорой которого становится маска.

В обычной ситуации лицо плачущего человека вызывает эмпатическую реакцию, к примеру, сожаление, – в ситуации с маской ненастоящее лицо вызывает смех. Так достигается эффект смеха над слезами, с помощью которого Андреев показывает одну из особенностей «страшного мира» – человеческое равнодушие к страданиям ближнего. Сама жизнь с её условностями рисуется писателем как маскарад. В финале рассказа герой рвёт маску, глазам друзей открывается он – настоящий, плачущий, и восприятие трагического и комического вновь инвертируется.

В рассказе «Из жизни штабс-капитана Каблукова» маску для другого персонажа, денщика Кукушкина, создаёт сознание Каблукова. Привычное, примелькавшееся лицо человека, которое герой воспринимал как лицо, внезапно осознаётся им как маска. «Капитан первый раз видел, как спит Кукушкин, и он показался ему другим человеком... это лицо с морщинками, с одной несколько приподнятой бровью, казалось капитану незнакомым, но более близким, чем то, которое он видел ежедневно, потому что было лицом человека»⁶⁸.

Сходный пример – кузнец Пармен Кастылин из рассказа «В Сабурове». Его маска – это изуродованное волчанкой лицо, безносое, с ужасными

⁶⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 266.

⁶⁷ Там же. – С. 267.

⁶⁸ Там же. – С. 76.

шрами. Лицо отталкивает мир от Пармена, несмотря на его незлобный нрав и внушительное телосложение. Внешнему уродству Пармена противопоставляется красота юного Гриши, выгоняющего отчима из дома. Только маленькая Саша, сестра Гриши, способна увидеть за внешностью Пармена его душу и полюбить её.

Особым местом у Гоголя является двойственная природа женского образа. Об этом говорит А. Белый: «Известно его [Гёте – прим. Д.Т.] замечание о мистике у романтиков: нереальное отношение к женщине, вырождаясь в туман эротических двусмыслиц, приводит в... публичный дом... У Гоголя раздвоена женщина: ангел-ведьма, девушка-старуха, красавица-труп; раздвоенность – от раздвоенности “поперечивающего себе” “бесовски-сладкого” чувства к ней, подставляющего вместо реальной женщины небесное виденье и... тяжелотелую дуру...»⁶⁹. Образ гоголевской женщины связывается Белым с рядом мотивов, вытекающих из плотского стремления к ней: женщина, пьющая кровь мужчины, – опасная близость с женщиной («Вий», «Вечер накануне...»), превращение ангела в проститутку («Невский проспект»), половая болезнь. Мужчина рядом с такой женщиной – либо разбойник (Костанжогло – по Белому), либо отщепенец (Петрусь).

И хотя о женщинах у Гоголя Белый говорит в контексте его сопоставления с Блоком, очевидно, что эта концепция становится традиционной для следующей за Гоголем литературы. Наследует традицию и Андреев, у которого, как и у Блока, хорошо различимы черты гоголевской раздвоенной женщины. Женщина как антитеза «ангел – проститутка», появляющаяся в «Невском проспекте», и мотив половой болезни, сочетаясь, фигурируют у Андреева в новелле «В тумане». Для юного Павла, заразившегося от связи с продажной женщиной, слабый пол делится на грязную (проститутки и вскоре – женщины вообще как что-то таинственное, пугающее) и чистую, ангельскую сторону, воплощённую в образе Кати Реймер. Себя Павел причисляет к существам первой стороны – отсюда

⁶⁹ Белый А. Указ. соч. – С. 295.

постоянные «грязные» эпитеты, возникающие в его сознании. Связь с женщиной, как и у Гоголя, губит героя: дерзкая проститутка провоцирует драку, в драке Павел убивает её, а после – себя. В сцене с дракой постоянно намеренно подчёркиваются кровавые детали: «пузырьки кровавой пены», «...разъярённое лицо с дикими глазами, и оно было красно, как кровь», «окровавленное лицо», «Павел..., весь красный, как мясник», с «острия ножа спадали на пол густые капли крови». Падшая женщина становится одной из причин кровопролития, и она же, фигурально выражаясь, требует кровь Павла, порождая ситуацию, которая концепцией женского образа роднит «В тумане» с «Невским проспектом».

Другая ситуация, в которой молодой террорист Алексей гибнет из-за проститутки, изложена в новелле «Тьма». Примечательно, что герой «не знает» женщин, и движет им вовсе не похоть, а снисходительная жалость к обитательнице публичного дома. В образе Любы присутствуют признаки гоголевской героини: встреча с ней становится роковой для Алексея (наутро его находят жандармы); балансирование между образами беса-искусителя и ангела, дающего герою новый духовный путь. Эта двойственность отражается и в поведении (гнев за «чистоту» Алексея сменяется лаской после «инициации»), и в портрете героини: «...то сильная, даже страшная, то вот как теперь, печальная, и больше на девушку похожа, чем на женщину»⁷⁰.

Двойственна и главная «жрица любви» в творчестве Андреева – Мария из романа «Дневник Сатаны». Снова это образ порочной женщины, носящей маску, благодаря которой Сатана считает её воплощением Богородицы. Антитеза «ангельское – бесовское» отражается и в этом образе. Соблюдено условие роковой гибели героя: Мария служит орудием соблазнения Дьявола-Вандергуда, с её помощью мистер Магнус пытается завладеть его миллиардами.

⁷⁰ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 294.

Как видим, концепция двойственной женщины у Н.В. Гоголя, так точно охарактеризованная А. Белым, применима не только к творчеству А. Блока, но и к плеяде подобных образов у Л.Н. Андреева.

С концептом отражения связан символ глаз. У романтиков глаза – это способ постичь истину, увидеть настоящую реальность. С другой стороны, все предметы, имитирующие глаза, выступают как деструктивные символы. Очки, увеличительные стёкла, призмы – это вещи, искажающие зрение, делающие познание неверным, а мир – ирреальным. Как главный источник отражений, к этому ряду примыкает зеркало – портал в ирреальный мир, благодаря которому возникает раздвоенность мира и личности. Зеркало – виновник появления двойников, предвестник надвигающегося безумия.

Похожей концепции Андреев следует в романе «Дневник Сатаны». Там вочеловечившийся в образе миллиардера Вандергуда дьявол совершает открытия, связанные с различием восприятия человека и бессмертного духа. В частности, он сравнивает человеческие глаза с зеркалами, умеющими только отражать: «...за тонким бортом лежит ужасная тьма, где совсем бессильны Мои глаза. Они и так ничего не стоят, эти глупейшие зеркала, умеющие только отражать, но в темноте они теряют и эту жалкую способность»⁷¹. Человеческое познание – ничто, оно лишь отражает «вещи-в-себе», не умея даже разглядеть их. Сатана называет свои глаза «нарисованными», не способными проникнуть в Истину. Замкнутый круг, в который он попадает, – это ироническая насмешка над субъективным идеализмом, выраженная его же художественными средствами.

У Гоголя в переосмыслении мотива зрения, глаз также прослеживается полемика с романтизмом. Пристальный взгляд у него ассоциируется с проявлением демонического начала. М.Н. Эпштейн, описывая значение «вперенного взгляда» в «Страшной мести», «Портрете», «Вие», «Мёртвых душах», цитирует замечание исследователя И.Д. Ермакова: «Всё, что связано с глазами, у Гоголя (глаза – зеркало души, а души мёртвые) отличается

⁷¹ Там же. – С. 122.

ужасом и страхом... Древний мертвец, вросший в землю и потрясающий её до основания, найдёт своё другое воплощение в “Вие”, и снова иное в Руси (Вий – земля), которая смотрит на самого Гоголя в лирическом отступлении в “Мёртвых душах”»⁷². Стоит отметить популярный в масонской культуре, которую, по мнению М.Я. Вайскопфа, отчасти воспринимает Гоголь, образ Всевидящего ока как символ наблюдающего Создателя, Великого Архитектора Вселенной⁷³, восходящий ещё к герметизму и дальше, к Оку древнеегипетского бога Гора. Рассматривая, вслед за Вайскопфом, творчество Гоголя в контексте богомилства и гностицизма, можно заключить, что наблюдающий взгляд «нечистой силы» у писателя соотносится с Всевидящим Оком злого Бога нашего мира (Демидурга) или с Сатанаилом – Богом Ветхого Завета в рецепции богомилов.

Сходную мысль о природе зла в «Вие» высказывает Ю.В. Архипова: «...Важнейшим свойством гоголевского апокалиптического и в значительной степени теоцентрического сознания, сближающего его с барочным мироощущением, является глубокая вера в то, что нарастание злого начала в мире происходит как бы с высшей санкции, как осуществление великого замысла по спасению человечества»⁷⁴. Это снова отсылает нас к учению Шеллинга о природе зла, существующего как тёмная сторона Бога, который есть всё – и Добро, и Зло (от гностической традиции философию Шеллинга отличает сочетание позитивного и негативного начала в одной абсолютной личности, тогда как у гностиков этими качествами наделяются две личности соответственно – истинный Бог, Христос, и Бог человеческого мира). Таким образом, сущность символики зрения, глаза, является у Гоголя более сложной, чем у романтиков.

Часто у Андреева, как и у Гоголя, глаза приобретают «тёмные» эпитеты «страшные» (глаза ночи в «Стене», глаза громилы в «Бездне»), «ужасные»

⁷² Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя. – М.; Пб., 1924. – С. 189, 220.

⁷³ Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем. – М., 1989. – С. 42.

⁷⁴ Архипова Ю.В. Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко. – Екатеринбург, 2012. – С. 43.

(глаза старухи в барашковой шапке – матери из видений героя новеллы «Призраки»), «холодные» (женщины из новеллы «В тумане»), «помутившиеся от страха» («Нет прощения»), «яростные» (Люба, «Тьма»), «мистические» (тюлень, «Проклятие зверя»). Им противопоставляются глаза невинных – «наивные» (Лилечка и её мать, «В тумане»), «ясные» (Зоя в «Бездне»). Имеет ли у Андреева символика глаз деструктивный или созидательный характер – вопрос непростой. Причиной тому – двойственность мировоззрения писателя. Так, почти смертоносное действие на людей оказывает взгляд Елезара. Он обездвиживает людские страсти, как голова Медузы обращает людей в камень («Слышал я, что голова твоя подобна голове Медузы»⁷⁵). Вкус к жизни, к творчеству, к познанию теряют один за другим все, кто смотрит в глаза ожившему мертвецу. Все, кроме императора, вспоминающего в решительную минуту о народе, который он призван защищать, возрождает в себе *волю к жизни*.

«Елезар» отражает своеобразную полемику Андреева с этикой Шопенгауэра, по которой *волю к жизни* – понятие отрицательное, ведь это она заставляет человека следовать собственным бесконечным желаниям и страдать от невозможности удовлетворить их все. Полная аскеза – вот практика, которая, по Шопенгауэру, единственная помогает бороться с волей. По сути, именно в аскезу взгляд Елезара обращает всех смотрящих, помогая им жить без желаний и страданий. Но Андреев ставит вопрос по-другому: если в борьбе со страданиями нужно отказываться от жизни, то ради чего тогда жить? Что ждёт человека, прожившего без радостей и страданий, когда он умрёт? Эта неизвестность вызывает ужас у Андреева-писателя, в отличие от Шопенгауэра, и в «Елезаре» он даёт противоположную немецкому философу концепцию сильной личности в образе императора Аврелия, который соглашается жить, стремиться и мучиться до той поры, пока вечность сама не призовет его.

⁷⁵ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 206.

Глаза женских персонажей у Андреева, подобно глазам Елеазара, обладают роковым свойством: они утягивают в себя жизнь смотрящего в них андреевского героя. Таковы глаза девушки из рассказа «Ложь»: «...вся моя жизнь тоненьким лучом переходила в её глаза, пока я становился чужим для самого себя, опустевшим и безгласным – почти мёртвым»⁷⁶. Таковы глаза Марии, в которую влюбляется Сатана-Вандергуд, притягивающие его, заставляющие становится всё более и более *человечным*.

Мы уже коснулись связанной со зрением символики зеркала в романтизме и у Андреева, у которого зеркало становится катализатором дробления личности, безумия или предвестником беды. Мотив безумия, настигающего героя после взгляда в зеркало, имеет древние корни. Связь концепта безумия с зеркалом мы находим в Древней Греции, в мифах о боге Загрее, которого орфики позднее соединяют с фигурой Диониса. К Л.Н. Андрееву символика, связанная с Дионисом, переходит через посредничество Ф. Ницше, сделавшего этого бога одним из главных персонажей собственной мифологии.

Согласно Нонну Панополитанскому, Загрей как первая эманация Диониса был рождён Персефоной от змея-Зевса и посажен на отцовский престол. После этого титаны, пришедшие убить ребёнка по наущению Геры, разрезают его на части, когда тот смотрит в зеркало и увлекается собственным отражением. Загрей начинает хаотично превращаться в своих праотцов (Зевс, Крон) и в животных (в образе быка его и убивают титаны). Согласно одной из вариаций мифа, титаны, опасаясь насылающего безумие взгляда Загрея, дают ему зеркало, посмотрев в которое, бог сам сходит с ума, после чего начинаются его превращения. Таким образом, дионисическое зеркало – тёмный атрибут раздробленной личности, хотя и не лишённый амбивалентности: «Оно символизирует растворение бога в мире (пожирание

⁷⁶ Там же. – Т. 1. – С. 269.

Загрея титанами), и сохранение его внутреннего единства в бесконечном многообразии эманаций»⁷⁷.

Опираясь на мифему дионисического безумия, порождённого взглядом в зеркало, проще интерпретировать символику зеркала в повести «Красный смех». Один из персонажей здесь замечает, что в военном лазарете нет зеркала, и в бреду требует его у рассказчика, чтобы посмотреть, «как из головы идут белые волосы»⁷⁸. В «Вие» схожий комплекс образов: Хома Брут после ночи в церкви бежит за зеркалом, чтобы убедиться, правда ли он посидел за ночь. В «Красном смехе» отсутствуют зеркала в доме рассказчика, вернувшегося домой. Он требует у жены принести ему зеркало, смотрит в него, но не замечает никаких изменений («...лицо, немного постаревшее, но самое обыкновенное»⁷⁹). Вскоре он сходит с ума. Брат рассказчика, прячась дома от подступающего безумия, которое начинает охватывать его ещё при жизни брата, тоже глядит на своё отражение: «...на меня взглянуло из темноты что-то настолько безобразное и страшное, что я поспешно бросил спичку на пол. Кажется, был переломлен нос»⁸⁰. После этого повествователь слышит крики, видит умершего брата и всех, кто жил когда-то в доме. Комнаты заполняются трупами, герой хочет выбежать на улицу, но там его встречает персонифицированный Красный смех. Зеркало Диониса в «Красном смехе» превращается в символ безумия, в дверь, через которую ирреальный мир бессознательного под действием ужасов войны врывается в человеческое сознание.

Примеров упоминания зеркал у Андреева немного, почти все они отражают трагическую раздробленность личности. В зеркало смотрится герой рассказа «Смех»; маска заставляет его смеяться над собственными страданиями (смех у Андреева – один из атрибутов безумия).

⁷⁷ Чулков О.А. «Живые зеркала». Мифология и метафизика отражённого образа // Академия: материалы и исследования по истории платонизма. – Вып. 3. – СПб., 2000. – С. 192–214.

⁷⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 30.

⁷⁹ Там же. – С. 45.

⁸⁰ Там же. – С. 70–71.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» главного героя, который под влиянием Ницше желает стать Сверхчеловеком, называют кривым зеркалом его товарища Новикова, более эрудированного и начитанного, чем он сам. Новый человек из учения Заратустры, с его интеллектом, волей к власти, способностью к исключительным поступкам, с точностью до наоборот отражается в Сергее Петровиче, у которого не хватает сил ни жить, ни совершить волевое самоубийство.

Митрофан Васильевич из рассказа «Нет прощения» после внезапного вопроса «А существую ли я? И кто я?» смотрит в зеркало ночью, чтобы сбрить бороду и избежать подозрений в шпионстве. «Когда ночью человек один остается перед зеркалом, ему всегда бывает немножко жутко и странно от мысли, что он видит себя»⁸¹. Герой смотрит на себя, видит другого человека, «труса, подлеца», и за 23 года до лирического героя есенинского «Чёрного человека» хочет разбить зеркало, уничтожить своё отражение, «но на душе пусто и мертво, и хочется спать».

После убийства друга доктор Керженцев из новеллы «Мысль» в своей квартире смотрит в зеркало и разбивает его в припадке, прежде чем полицейские забирают его. Герой, симулирующий душевную болезнь, чтобы избежать наказания, вдруг понимает, что он сумасшедший на самом деле. Отсюда отчаянный призыв доктора к читателям его дневника: «Завесьте зеркала. Завесьте!»⁸².

Персонажи новеллы «Тьма», молодой террорист и проститутка, смотрят в огромное зеркало в публичном доме, прежде чем отправиться в комнату, где произойдёт слом убеждений главного героя. Бомбисту, находящемуся на грани сна и бодрствования, их отражение кажется сперва похожим на пару жениха и невесты, но затем свадебный мотив в его воображении сменяется похоронным. Сразу два романтических концепта – сон и отражение – появляются уже в экспозиции новеллы. Все дальнейшие

⁸¹ Там же. – Т. 1. – С. 573.

⁸² Там же. – С. 410.

события, протекающие между приходом героя в публичный дом и его арестом, развиваются скачкообразно, как во сне, обнажая «дикий, пьяный, истерический хаос», который рушит план террориста.

В повести «Жизнь Василия Фивейского» именно в зеркале попадья видит, как Настенька строит гримасы, изображая лицо идиота. Неверность зеркала, его ирреальная суть позволяют материализоваться лику судьбы, маске ужасного Рока, витающего над головой отца Василия.

Двойники появляются в системах образов у Андреева и как отдельные от «оригинала» персонажи. Всё в той же «Жизни Василия Фивейского» одинаковые имена персонажей складывают бинарную систему двойников: женскую и мужскую. В женскую входит попадья Анастасия и её двойник – дочь Настя. В мужской системе – утопший Вася и Вася-идиот – двойники отца Василия. Оба сына символизируют две стадии жизни Фивейского. Утопший Василий – жизнь покорного, смиренного попа, те семь лет семейного благополучия, после которых следует первый удар судьбы и рок завладевает жизнью священника. Попадья спивается в тоске по утраченному сыну, а в сущности, по жизни, которая была у них с мужем в его «несознательный» период. Идиот же характеризует ту часть жизни Фивейского, когда он принимает собственные страдания и начинает верить в свою избранность Богом. «И бок о бок с ним, вечно вдвоём, вечно наедине, то оглушаемый его злым, бесстыдным криком, то преследуемый окаменевшим загадочным взглядом, зажил о. Василий столь же таинственную жизнью духа, отрёкшегося от плоти»⁸³. Дети отца Василия – это порождения его души, её светлая сторона раннего смирения и тёмная, поздняя, извращённая собственными представлениями об отношении человека и Бога, простая любовь к Господу и требовательное ожидание чуда. Настя-дочь, по сути, продолжение Насти-матери в том смысле, что сама является продолжательницей идеи о трагической невозможности для людей любить и быть любимыми и другом, и Богом. Настя-дочь и Вася-идиот –

⁸³ Там же. – Т. 1. – С. 533.

деградирующее продолжение своих родителей, закрепляющее апокалиптическую атмосферу повести.

Писатели позднеромантического периода разочаровываются в основных положениях теории йенцев: всеобъемлющая сила «Я», способная приручить хаос ирреальности, заменяется на тёмную концепцию личности – трагически раздробленную, неоднозначную, прячущуюся под многочисленными масками, порождающую своим подсознанием плеяду тёмных двойников. В поэтике Гоголя и Андреева двойничеству, мотивам маски уделено значительное место. В одном случае у них маска – неперенный атрибут нечистой силы, мимикрирующей под людей (у Гоголя Басаврюк, ведьма из «Майской ночи», Солоха, ростовщик из «Портрета»; у Андреева Вандергуд). Андреевскую «нечисть» в маске связывает с гоголевской мотив гибельного демонического богатства.

Раздвоенность женского образа – общая для Гоголя и Андреева. Женщина ангел-демон, роковая близость с которой губит мужские персонажи, появляясь у Гоголя, продолжает развиваться в поздней русской литературе и в творчестве Андреева в частности.

С темой раздвоенности сочетаются мотивы зеркала, глаз. У Гоголя, как и у Андреева, связанное с глазами часто несёт печать потустороннего, страшного мира, что может восходить к масонской символу «Всевидящего ока», в свете отрицательной теологии рассмотренного как Око несовершенного, злого Бога (Демиурга).

Тёмная символика зеркала потенциально может быть воспринята Андреевым через ницшеанскую дионисическую концепцию. Зеркало Диониса-Загрея символизирует безумие и хаотичность мироздания. У Андреева в «Красном смехе» зеркало – ворота в мир безумия. Зеркало в «Вие» и «Красном смехе» становится атрибутом романтического явления трансформации времени, приводящей персонажей к мгновенной старости.

1.4. О традициях литературы ужасов

Возникая сначала в мифологии, ужасные истории затем переходят в легенды, предания, сказки, с развитием письменности проникая в литературные образцы. Мифологические и фольклорные источники дают толчок литературе ужасов, которая благодаря им получает обширный демонологический и сюжетный материал, становясь одной из разновидностей фантастической литературы.

В конце XVI в., в эпоху барокко, во Франции авторы начинают творить в новом жанре трагических историй, где в основе многих фабул – одержимость дьяволом и искушения демонами. Написанный неизвестным автором в середине XVIII в. стихотворный роман артуровского цикла «Гибельный погост» («L'âtre réjilleux»), соединяющий в своей фабуле рыцарскую тематику и устные предания о кладбищенской нечисти, призраках и магии, становится образцом, по которому предромантики конца XVIII в. создают ранний английский «готический роман».

В XIX в. ранние романтики продолжают исследовать глубины ужаса и мистики в произведениях «средней готики». Позднее авторы работают в ключе мистических историй, воскрешая «готику», следуя фольклорным источникам.

С началом XX в. зарождающийся экспрессионизм вбирает в себя некоторые романтические и символистские тенденции. Для этого направления, тяготеющего к выражению предельного чувства оставленности, безрезультатности поисков Бога, бесполезности человеческого бытия, наполненного страданиями и насилием, характерно обращение, в том числе, к некоторым жанровым формам романтизма. Среди них – детективные жанры и литература ужасов.

Сюжеты большинства классических произведений жанра основаны на тайне: понимая, что ужас возникает в момент перехода от категории прекрасного (ценность) к категории безобразного (отсутствие ценности),

авторы как можно дольше стараются оттягивать момент узнавания. Но, чтобы держать читателя в напряжении до самой кульминации, писатели используют сюжетные и стилистические приёмы, создающие предчувствие ужаса, вызывающие нарастающее напряжение и страх. Источники страха могут иметь разнообразную природу: иногда это реальные фантастические существа, унаследованные жанром у фольклорной традиции (ведьмы и колдуны, людоеды, демоны, призраки, вампиры и оборотни, ожившие мертвецы), иногда ужас вызывают люди, окутанные псевдо-мистическим ореолом, а иногда страхи способны породить болезненное сознание главного героя.

В русской литературе начала XX в. тенденции к изображению ужасного выражаются так же ярко, как в западноевропейской и американской. Возвращение интереса к романтизму, мистицизм, предвкушение близкого конца света заставляют авторов разных направлений обращаться в своих текстах к теме сверхъестественного ужаса. Литературные корни ужасного в творчестве русских авторов Серебряного века – поздний немецкий романтизм, готический роман образца Ч. Метьюрина, а также русские классические произведения, согласно В.Э. Вацуру⁸⁴, претерпевшие влияние зарубежного готического романа.

Л.Н. Андреев, чьи знаковые произведения хронологически предваряют эпоху экспрессионизма, а стилистически во многом соответствуют ему, осознанно наполняет художественный мир своих рассказов и повестей атмосферой ужаса.

Страхом пропитан художественный мир рассказа Андреева «Елеазар». В этом альтернативном развитии новозаветной истории о воскресении Лазаря слово «страшный» содержится уже в первом предложении, а корень «страх» на протяжении короткой, в 28 страниц, повести появляется 31 раз. Корень «ужас» – 15 раз. Так чего же боятся персонажи? 23 раза в повествовании встречается слово «смерть». «Бояться смерти – дело нелёгкое; многие

⁸⁴ Вацуру В.Э. Готический роман в России. – М., 2002. – С. 36–52, 78, 337–351.

пробуют, но у них ничего не выходит; Андрееву оно удавалось отлично; тут было истинное его призвание: испытывать смертельный, отчаянный ужас», – так характеризует одну из ярчайших черт андреевского мира К.И. Чуковский⁸⁵.

Страх перед непостижимым Там, отражённым в глазах ожившего мертвеца, навсегда сковывает тех, кто в них смотрит. «...До сих пор было так, что смерть знал только мёртвый, а живой знал только жизнь – и не было моста между ними. А этот, необыкновенный, знал смерть, и было загадочно и страшно проклятое знание его». В лице Елезара, ожившего мертвеца, люди получили не просто напоминание о близкой смерти. Его образ – это гротескное соединение живого человека, который по своей природе должен радоваться, веселиться, предаваться страстям и творчеству, с умершим, который познал тайну смерти и для которого больше ничего не имеет значения. Можно провести параллель с персонажем «чистой» литературы ужасов, Чудовищем профессора Виктора Франкенштейна, уничтожившим своего создателя.

Елезар действует на людей аналогично: он уничтожает их, «высасывая» жажду жить. Чудо воскресения, которое сотворил Христос над Лазарем, переосмысливается Андреевым. По автору, жизнь земная ценнее жизни вечной, и ничто не способно вернуть человека к жизни после смерти: однажды коснувшись смерти, он уже несёт на себе её печать. Такой интерпретацией Андреев низводит божественную сущность Христа, как бы умаляя его всемогущую силу, которая «недотянула» до подлинного воскрешения души, вернув к жизни только тело, как Франкенштейн вернул к жизни человеческие останки с помощью опытов с электричеством.

Есть в повести и протагонист, который, как часто бывает в литературе «ужасов», противостоит ожившему мертвецу. Это император Август – единственный, кто может устоять перед сокрушающей тайной смерти,

⁸⁵ Чуковский К.И. Собрание соч.: в 15 т. – Т. 5. – М., 2001. – С. 215.

отпечатавшейся в глазах Елеазара. Сильный герой побеждает символ смерти во имя общего блага.

В другой повести Андреева – «Красный смех» – ужас основан на мотиве безумия. «...Безумие и ужас» – с такого обрывка дневниковой записи начинается произведение. Этим недугом здесь больны герои, а в их интерпретации – безумна и вся планета. «...То, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжёлым бредом обезумевшей земли». В шестидесяти страницах текста слова «безумие», «безумный» встречаются в тексте 43 раза. «Ужас» – 37. «Страх», «страшный» – 56 раз. Многочисленные повторения возникают не из-за ограниченного словарного запаса автора: в индивидуальной поэтике Андреева повторение слов, словосочетаний и целых предложений становится формулой поразительной заикленности персонажей и мира на собственных негативных эмоциях, приобретая необычайно экспрессивную коннотацию.

Чтобы вызвать у читателя чувство страха, писатель помимо прямого введения слов-маркеров использует другие приёмы. Один из них – суггестивные образы, пробуждающие в подсознании чувство тревоги, как, например, отрывок из дневника в начале четвёртого отрывка: «...обвивались, как змеи». Мы ещё не знаем, о чём будет эта часть повести, но возникает образ чего-то извивающегося, опасного. В этом фрагменте рассказывают о гибели солдат, запутавшихся в проволочном ограждении. «Пока они рубили проволоку и путались в её змеиных извивах, их осыпали непрерывным дождём пуль и картечи»⁸⁶. Таких экспрессивных, часто гротескных образов в повести множество: «голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом...»⁸⁷, «...не голова на плечах, а странные и страшные шары»⁸⁸ и т.д.

Отдельное место в системе образов повести принадлежит красному смеху. «...На месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на

⁸⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 28.

⁸⁷ Там же. – С. 28.

⁸⁸ Там же. – С. 27.

плохих вывесках. И в этом коротком, красном, текущем продолжалась ещё какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех. Я узнал его, этот красный смех. <...> Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольётся по всей земле, этот красный смех!»⁸⁹.

Этот образ синестетичен: в нём объединяется цветовое качество звука. Смех в художественной системе Андреева – атрибут сумасшествия (новелла «Смех», мотив смеха в «Повести о Василии Фивейском»); он соединяется здесь с красным – цветом крови, войны, перешедшем Андрееву «по наследству» от В.М. Гаршина, которого писатель считал своим учителем и у которого красный – так же цвет крови и безумия («Красный цветок»). Есть у образа Красного смеха и другой прародитель – Красная смерть из новеллы Э. По «Маска Красной смерти». В обоих произведениях метафорический образ персонализируется, что приводит к катастрофе: в «Красном смехе» это катастрофа войны и разрушенного сознания, в «Маске Красной Смерти» – катастрофа эпидемии. Примечательно, что появление на глазах героев персонализированной метафоры происходит в конце обоих произведений. В сущности, наименования образов и становятся последними словами в повести Андреева⁹⁰ и новелле По⁹¹.

Мотив немоты, слепоты и глухоты также сопровождает повествование: «Все молчали, как будто двигалась армия немых, и, когда кто-нибудь падал, он падал молча, и другие натыкались на его тело, падали, молча поднимались и, не оглядываясь, шли дальше – как будто эти немые были также глухи и слепы»⁹². С этим мотивом созвучен мотив физической неполноценности: в госпитале появляется много седых и лысых, первый рассказчик на войне лишается ног и т.д.

⁸⁹ Там же. – С. 32.

⁹⁰ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 73.

⁹¹ По Э.А. Избр. соч.: в 2 т. – Т. 1. – Берлин, 1923. – С. 232.

⁹² Там же. – С. 30.

Другой приём Андреева для создания атмосферы страха в «Красном смехе» – гротескное соединение комического и безобразного. «...Повисали животами на острых кольях, дёргаясь и танцуя, как игрушечные паяцы»⁹³. Танец марионетки из смеховой культуры здесь соединяется с предсмертными судорогами. «...Его ранили в грудь навывлет, и он упал, ещё некоторое время, до потери сознания, он подрыгивал ногами, как будто кому подтанцовывал»⁹⁴. Смерть гротескно коллажируется с весельем.

Как мы уже говорили, в основе многих произведений литературы ужасов и примыкающих к ним лежит тревожное напряжение, чувство страха, возникающее у читателя в ожидании разглашения некоей тайны. Постепенно приближая читателя к развязке, писатель усиливает сюжетное напряжение. Такой приём повествования в кинематографе получил название саспенс (от англ. «suspens» – неопределённость, тревога). «Саспенс – это эмоциональная реакция, это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх... В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает вас узнать, что же произойдёт с героем в следующую секунду. И вы внедряетесь в историю и интеллектом, и эмоциями с наибольшей полнотой»⁹⁵, – пишет российский режиссёр А.Н. Митта. Посмотрим, как пользуется подобным приёмом Л.Н. Андреев.

В рассказе «В тумане» тревога и ожидание ужасного появляются уже с первых предложений: «...С самого рассвета на улицах стоял странный, неподвижный туман. Он был лёгок и прозрачен, он не закрывал предметов, но всё, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный тёмно-жёлтый цвет, и свежий румянец женских щёк, яркие пятна их нарядов проглядывали сквозь него, как сквозь чёрный вуаль: и темно и чётко»⁹⁶.

Кульминация, к которой ведёт автор «В тумане», – убийство проститутки семнадцатилетним Павлом Рыбаковым. Читатель не знает

⁹³ Там же. – С. 50.

⁹⁴ Там же. – С. 52.

⁹⁵ Митта А.Н. Кино между адом и раем. – М., 1999. – С. 55.

⁹⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 478.

о преступлении, для нас оно неожиданно и является подлинной кульминацией. Такой саспенс называется «закрытым».

Завязка «В тумане» ретроспективна: сначала мы видим душевные муки мальчика и только потом узнаём, что он терзается из-за болезни, случившейся после близости с продажной женщиной. Образ тумана и слова повествователя вводят напряжение в самое начало рассказа: «Печален и страшно тревожен был этот призрачный день, задыхавшийся в жёлтом тумане». В этом рассказе, как и в «Красном смехе», цветопись работает на создание тревожной атмосферы. Андреевские «картины» тут буквально пронизаны жёлтым цветом: «...на всём лежал отражённый, исчерна-жёлтый отсвет. От него желтели, как старая слоновая кость, тетради и бумаги, разбросанные по столу <...> желтело от него и лицо Павла...». Символика жёлтого созвучна с распространённой трактовкой, в которой это цвет с отрицательным значением. «У Андреева нет положительной окрашенности, это только цвет ужаса, цвет, несущий в себе что-то негативное»⁹⁷, – пишет о жёлтом Е.А. Копысова.

Особое место занимает в тексте чёрный цвет и образ тьмы, обволакивающей главного героя. Это и мрак леса, в котором он пытается спрятаться от своих мыслей, и чернота туч над его головой, и тьма бессознательного, которая застигает разум и приводит в финале к страшному убийству. К чёрному цвету примыкает образ грязи. «Так же грязны и мысли его, и кажется, что, если бы вскрыть его череп и достать оттуда мозг, он был бы грязный, как тряпка, как те мозги животных, что валяются на бойнях, в грязи и навозе»⁹⁸. Опираясь на изучение гоголевской цветописи А. Белым, можно заметить, что от «Вечеров...» к «Мёртвым душам» происходит постепенное замещение красных цветов жёлтыми и коричневыми. Жёлтый,

⁹⁷ Копысова Е.А. Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева // Вестник Удмуртского университета. – 2006. – № 5 (2). – С. 75.

⁹⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 496.

чёрный и коричневый – главные составляющие палитры позднего Гоголя. Нельзя не заметить сходство с ней палитры «В тумане».

Возвращаемся к сюжету новеллы. Внешняя интрига строится на попытках отца Павла подтвердить догадки о том, что мальчик развращён продажной любовью. Отсюда появляются воспоминания Сергея Андреича о найденной за сараем «безобразно-циничной и грязной картинке», нарисованной сыном на клочке бумаги. Отсюда «урок статистики», который отец преподаёт сыну, чтобы предостеречь от последствий плотского разврата. Этот урок, разговор отца с сыном, становится кульминацией внешней, отцовской линии сюжета.

В воспалённом мозгу мальчика слово «женщина» вызывает болезненные ассоциации. Мучительны его фантазии о «чистой и невинной» Кате Реймер, чьим именем он называет проститутку Маньку, с которой случайно встречается незадолго до кульминации. В финальной сцене у неё дома напряжение достигает предела. Павел упорно называет гулящую женщину именем своей невинной возлюбленной, и это похоже на помешательство. Встреча перерастает в пьяную драку, во время которой Павел убивает проститутку. Саспенс довёл нас до финальной точки.

Итак, чтобы создать атмосферу ужаса, Л.Н. Андреев использует ряд повторяющихся приёмов. Это и введение мистических мотивов (оживший мертвец Елеазар, оживающие трупы в «Красном смехе»), и такое построение сюжетной линии, при котором возникает тревожное ожидание неотвратимого столкновения с объектом ужаса – закрытый саспенс. Структура гоголевского сюжета, следующая не только канонам готической литературы, но и повторяющая строение обширного пласта мифологических, герметических, масонских, апокрифических преданий, также следует принципу постепенного нарастания ожидания неизбежного столкновения с ужасным в «Страшной мести», «Вечере накануне Ивана Купалы», «Вие».

На создание напряжения работает и лексический уровень текстов. Писатель использует многократное, в среднем, около двух раз на страницу

текста, повторение слов с «тёмной» семантикой: «ужас», «ужасный» «страх», «страшный. Этой лексической особенностью андреевская литература страха схожа с гоголевской. В «Вие» слова «страх», «страшный», «ужас», «ужасный» встречаются, в среднем, с той же частотой. Создание напряжения за счёт подобных слов-указателей – одна из примет стиля обоих писателей.

Корни ужасного в прозе Андреева лежат в двух плоскостях – в зарубежной позднеромантической традиции, преломляющей принципы готической литературы, прежде всего, в творчестве Э. По, и в русской традиции остросюжетной психологической литературы, одним из крупнейших представителей которой можно считать заочного «учителя» Л.Н. Андреева Ф.М. Достоевского, перенимающего многие принципы организации текста у Н.В. Гоголя (Ю.Н. Тынянов, А. Белый). Примиряет эти два источника в статье «Эдгар По и Леонид Андреев» В.Л. Львов-Рогачевский, говоря о том, что «Ужась передь жизнью и ужась передь смертью сближает Л.Н. Андреева съ Э. По...»⁹⁹. При этом исследователь выдвигает гипотезу, по которой к Достоевскому Л.Н. Андреев приходит через творчество Э. По, также повлиявшего на автора «Преступления и наказания». Получается «окольный путь»: через западную традицию мистической литературы в лице Э. По Андреев получает доступ к творчеству Ф.М. Достоевского, который, в свою очередь, подвержен влиянию Н.В. Гоголя, представляющего русскую традицию высокой мистической литературы. Характерно, что для искусства экспрессионизма, к которому некоторые исследователи относят Л.Н. Андреева, наиболее значимыми жанрами становятся детектив (Э. По считается создателем жанра; жанровые особенности детектива использует Достоевский) и ужасы (По, Гоголь). Подобное сопоставление при близости Андреева к экспрессионизму ещё раз подчёркивает связь писателя с гоголевской традицией.

⁹⁹ Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Л. Андрееве. – СПб., 1914. – С 186.

Шеллингианство и йенский романтизм влияют на художественную манеру Н.В. Гоголя. Философия Ф. Шеллинга, впоследствии трансформируясь в учения А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, даёт начало «философии» жизни, непосредственным образом влияющей на культуру начала XX в. и творчество Л.Н. Андреева.

Одним из основополагающих понятий романтизма является ирония. Как культурное явление она возникает в эпохи, когда сменяют друг друга парадигмы художественного мышления. Творчество Гоголя и Андреева имеет отношение к позднеромантической иронии с характерным для неё разочарованием в возможности личности преобразовывать или хотя бы просто понимать трагически раздробленный мир. Отсюда появляется пародирование романтических сюжетов и подходов.

Игра с реальностью, метаморфозы пространства и времени, которые являются частным проявлением романтической концепции двоемирия, присутствуют в творчестве Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева. У Гоголя деформированное пространство обнажают противоречия между бытовым и стихийным. У Андреева зыбкое пространство ирреального мира символизирует земную человеческую жизнь. Роднят творчество обоих писателей случаи пространственной деформации под влиянием деформированного сознания («Шинель», «Записки сумасшедшего» у Н.В. Гоголя; «Красный смех», «Мысль», «Ложь» и др. у Л.Н. Андреева).

Романтический дуализм мира предопределяет явление двойничества, с которым связан ряд романтических мотивов: маска, зеркало, глаза (зрение). Л.Н. Андреев, как и Н.В. Гоголь, широко использует эти мотивы. Маской их персонажи прикрывают свою тёмную сущность, отсутствие человеческой души, маска же выражает безумие героев.

В «Дневнике Сатаны» Андреев показывает противопоставление распространённых романтических символов: глаз и зеркала, которые также отличаются друг от друга, как истинная и иллюзорная (отражённая) реальность. У Гоголя глаза, в общем случае, ассоциируются с нечистью:

глаза его демонов не могут быть выразителями человеческой души, оттого так страшен их взгляд.

Зеркало в романтизме раздваивает мир и личность, что приводит смотрящего в него к безумию. Андреев мог воспринять эту мифему из учения Ницше, в котором важную роль играет фигура Диониса (легенда о безумии и смерти Диониса-Загрея). Символика зеркала у русского писателя связывается с потерей своего Я, расколом личности, проблемами самоидентификации («Смех», «Нет прощения», «Тьма», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Красный смех», «Жизнь Василия Фивейского»).

И Гоголь, и Андреев обращаются к жанровым особенностям литературы ужасов. На уровне сюжета это достигается использованием постепенного нагнетания атмосферы страха через гротескные, пугающие образы, цветопись, прямое использование слов «ужас», «ужасный», «страх», «страшный».

ГЛАВА 2. Реалистические черты в художественной картине мира Андреева

2.1. К вопросу о реализме Гоголя

Вопрос о реализме Гоголя неоднозначен в связи со сложным синтетическим методом самого писателя и тем фактом, что в российской литературной и литературоведческой практике на протяжении многих десятилетий господствующим методом являлся «социалистический реализм», заявляющий о себе как об истинном реализме и идеологизирующий представления о реализме вообще. С одной стороны, такие отечественные и зарубежные исследователи, как В.Г. Белинский, Г.А. Гуковский, Ф.З. Канунова, Д.П. Николаев, У. Фелпс, назвавший «Мёртвые души» первым русским реалистическим романом, относят Гоголя скорее к реалистам, признавая при этом неоспоримое романтическое влияние на ранних этапах творчества.

Оппозицию им составляют А. Белый, В.В. Набоков, И.Ф. Анненский, В.В. Розанов, Д. Фэнгер, которые представляют гоголевское творчество как нечто оторванное от реальности и созвучное абсурдизму, то есть, не имеющее отношения к реализму. Стратегии обоих лагерей соответствуют их идеологической направленности. Так, Гуковский в условиях советских 40-х и Канунова в 60-х не могут иначе анализировать творчество Гоголя, как через призму социалистического реализма с постоянными попытками защитить эту идею от «атак буржуазных литературоведов». Так же и крупнейшие представители модернизма не могут иначе исследовать Гоголя, как в его связи со своими литературными направлениями.

Альтернативу такому делению представляют М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн и др., которые рассматривают гоголевскую поэтику как синтез разнохарактерных элементов, включающий сильное фольклорное начало, пытаясь выявить не условную принадлежность писателя к одному из лагерей, а понять сам механизм его творческого

метода, что кажется нам более плодотворным способом исследования. В данной главе мы будем опираться на работы авторов, в той или иной степени относящих Н.В. Гоголя к реалистическому направлению. Однако прежде чем искать и анализировать черты гоголевского реализма, необходимо ответить на вопрос: каковы вообще характерные особенности литературного реализма?

В России реализм как понятие рождается в работах революционно настроенной литературной критики 1840-х гг. В своей публицистике В.Г. Белинский моделирует представление о реализме как об искусстве, призванном передавать полноту русской национальной жизни и бороться с антинародной крепостнической действительностью. Первым реалистом в истории русской литературы Белинский называет А.С. Пушкина. Н.В. Гоголя критик не без оснований считает продолжателем пушкинской линии и, вместе с тем, эталоном русского реализма. Именно Белинский, с иронической подачи Ф.В. Булгарина, развивает мифологему «гоголевская школа», «натуральная школа», которая в середине 1840–1850-х гг. объединяет под знаменем «гоголевского реализма» писателей, тяготеющих к реалистическому и натуралистическому методу. Очевидно, что всех этих авторов роднят с гоголевским творчеством определённые элементы поэтики, которые связывают писателя с реализмом. Описанию этих элементов и посвящается данный параграф настоящей работы. В то же время, их корни стоит искать в культурном контексте Гоголя, прежде всего, в творчестве авторов, благодаря которым реализм возникает как художественное явление.

Развитие Гоголя-писателя происходит одновременно с формированием во Франции новой литературы. В 20–40 гг. XIX в. в творчестве европейских авторов-романтиков намечается переход к формации нового, реалистического типа. Существует проблема идентификации отличий романтического и раннереалистического дискурса, решаемая по-своему каждым из исследователей. Мы уже обращались к утверждению Ю.В. Манна о двух точках зрения на появление реализма: Г.А. Гуковского об

«обрастании» субъективного начала романтизма объективной социально-исторической мотивировкой и Н.Я. Берковского о тоске романтизма по «прозе жизни». Общей сентенцией остаётся тот факт, что ранний европейский реализм развивает тенденции, заложенные до этого в романтической литературе.

По В.А. Келдышу, природу реализма можно описать как синтез «историзма мышления... и преобразованного... антропологизма, соединения социальной причинности с надсоциальным, философски всеобщим началом мысли»¹⁰⁰. Рассмотрим генезис обоих этих компонентов.

Реалистический историзм мышления – результат развития в начале XIX в. исторической науки. В искусстве Англии, Германии и Франции это приводит к появлению и эволюции на ниве романтизма жанра исторического романа. В Англии в 1808 г. появляется первый в мире роман в стихах «Мармион» В. Скотта, посвящённый Средневековью, а с 1814 г. автор обращается к прозаическому историческому роману, впредь выпуская в среднем по два произведения в год. В 1810 г. немецкий романтик Г. фон Клейст издаёт повесть «Микаэль Кольхаас», действие которой развивается в XVI в. Во Франции появляются свои исторические романы, написанные романтиками (А. де Виньи, В. Гюго). «Шуаны», первый роман, вышедший под именем О. де Бальзака, тоже относится к жанру исторического. В последующих произведениях Бальзак применяет методы изображения мира, воспринятые от В. Скотта, но уже на современном французском материале.

В более широком историческом контексте тенденции к научному, объективному познанию мира в творчестве существовали в искусстве всегда. Связаны они с рационалистическим подходом к проблемам бытия, в котором мир логичен, системен и потому познаваем. Ещё Аристотель в «Поэтике» указывает, что подражание действительности, мимесис, – это главный принцип искусства. Существует в античности и другое мнение относительно мимесиса. До Аристотеля Платон говорит о том, что искусство, основанное

¹⁰⁰ Русская литература рубежа веков. – Кн. 1. – М., 2001. – С. 6.

на подражании, лишь копирует вещный, иллюзорный мир. В мир же идей можно проникнуть лишь через настоящее творчество, возможное только в состоянии доминирования бессознательного: при потере рассудка, исступлении. «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости...»¹⁰¹.

Используя терминологию Ф. Ницше, можно сказать, что Платон говорит о дионисическом характере творчества, которое соотносится с иррационалистическими направлениями в искусстве, в то время как Аристотель ведёт речь об аполлоническом, разумном начале, которое вполне можно примерить к реалистическому методу в литературе. В исследуемый нами период в философии господствует учение Г. Гегеля, которое во многом опирается на натурфилософские идеи Ф. Шеллинга. Однако несогласие с Шеллингом Гегель показывает в способе познания: если Шеллинг отвергает рассудочное мышление в пользу умственного созерцания, то Гегель признаёт за рассудком первую роль в формировании мыслительного процесса. Рационализм Гегеля становится доминирующим направлением в европейской философии второй половины XIX в.

Итак, принцип историзма, положенный в основу реализма, начинает развиваться в творчестве французских писателей-романтиков, в своих исторических произведениях почти полностью обходящих фантастику. Вопрос разграничения романтизма и раннего реализма в мировом искусстве и в творчестве Гоголя в частности осложняется неопределённостью роли фантастического в романтической и реалистической поэтике. Практика английской и французской литературы показывает, что часто фантастические элементы не являются преобладающими или вовсе не включаются в поэтику романтических произведений («Человек, который смеётся» В. Гюго, «Паломничество Чайлд Гарольда», «Корсар», «Гяур» Дж. Байрона).

¹⁰¹ Платон. Диалоги. – М., 2014. – 534а–534с.

Есть примеры, когда фантастические мотивы появляются у писателей-реалистов (например, «Шагреновая кожа» О. де Бальзака как философский эксперимент). Во французском романтизме, начиная с раннего этапа и заканчивая переходным к реализму, интерес к сказочному, фантастическому является, скорее, исключением. Это объясняется распространением во Франции идей позитивизма. Правда, зрелый романтизм во Франции знает и использует фантастику библейскую, перенимая её у Дж. Байрона (триптих «Мистическая книга» А. де Виньи). Ранний же французский романтизм, с точки зрения формы, следует традициям Просвещения, наполняя произведения психологизмом, навеянными творениями авторов XVIII в.: аббата Прево, Ш. де Лакло и Ж. Руссо. Основные темы: «мировая скорбь», отчуждённость романтической личности от толпы, глубокое переживание собственного одиночества. Это характерно для поэтики Ф. де Шатобриана и Ж. де Сталь. В поздней романтической прозе Франции нередки темы всеобщего разочарования: в любви, дружбе, идеалах революционной эпохи («Исповедь сына века» А. де Мюссе). Долгое время авторы романтического и реалистического направлений сосуществуют, естественно уживаясь в сознании читателей.

Второй компонент реализма, о котором говорит Келдыш, – особый вид антропологизма, синтез социальной обусловленности с всеобщим началом мысли. Сюжеты, персонажи и темы французского романтизма приобретают социальную обусловленность благодаря ряду внешних факторов: 1820–40-е гг. в истории философии и науки отмечены развитием классического позитивизма О. Конта; начиная с 1789 г. (Великая французская революция) усиливается влияние периодической прессы, журналистика во Франции становится инструментом регулирования политических и социальных процессов. Вооружившись первичным инструментарием по изучению социальных противоречий, переняв у журналистики фокус на злободневность, французский романтизм, подкреплённый особым вниманием к человеческой личности (унаследованным от Просвещения), переносит

действие своих исторических романов в современность, сохраняя при этом романтическую установку на философский охват действительности и принципы изображения условно рационалистической картины мира. Историческая наука, историческая литература реконструируют социальные процессы, описывают различные социальные слои с позиций отстранённого наблюдателя, показывают диалектическую смену исторических и жизненных этапов, что перенимают некоторые французские писатели того времени. Так параллельно романтизму в 30-е гг. XIX в. зарождается французский реализм в произведениях О. де Бальзака, Стендаля, П. Мериме.

За этой тройкой авторов, названной Н.Я. Берковским «великими реалистами жутко романтической эпохи», следует несколько поколений французских писателей-реалистов. Параллельно в Англии возникает своя раннереалистическая формация, выраженная в творчестве Д. Остен, с заметным влиянием Просвещения, сентиментализма и исторической прозы (Г. Филдинг, С. Ричардсон, Л. Стерн). После французских и английских авторов реализм получает всемирное распространение.

Итак, от европейского реализма Гоголь мог воспринять: фокусирование на социальных процессах, внимание к разным слоям общества, редукцию фантастики, историзм в смысле изучения диалектического развития государств и народов.

Имеет место серьёзный интерес Гоголя к исторической науке. В круг чтения писателя, который четыре года служит преподавателем истории, входит «История цивилизации во Франции» Ф. Гизо¹⁰², вдохновляющая авторов раннего французского реализма. В планах писателя – создать «Историю Средних веков» и «Историю Малороссии». В сборник «Арабески» (1835 г.) он включает статьи «О средних веках», «О преподавании всеобщей истории», «Взгляд на составление Малороссии», «Ал-Мамун», «Шлецер, Миллер и Гердер», «О движении народов в конце V века», эссе «Жизнь», рассказ «Пленник», главу из исторического романа «Гетьман».

¹⁰² Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Гоголя. – Томск, 1962. – С. 16.

Увлечение историей в 1830-х гг. сказывается и на художественных произведениях Гоголя. В 1835 г. на волне интереса к предмету автор выпускает два сборника, «Арабески» и «Миргород», которые вместе можно назвать своеобразным художественным переложением российской и малороссийской истории. Однако если действие некоторых повестей «Миргорода» относится к прошлым столетиям («Вий», «Тарас Бульба»), то в «Арабесках» («Портрет», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект») оно развивается в современную Гоголю эпоху. К этим повестям примыкают «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился...» из «Миргорода» и «Иван Фёдорович Шпонька» из «Вечеров...», где сюжет также разворачивается в XIX в.

Таким образом, повести «Арабесок» продолжают и укрепляют тенденцию изображать сегодняшнюю действительность, которая, хоть и негармонично, в виде одной незаконченной повести, присутствует уже в «Вечерах...». Писатель отчасти повторяет путь, которым идут французские реалисты: от увлечения немецким романтизмом к изучению академической истории, созданию исторической прозы по образцу романов В. Скотта (замысел романа «Гетьман») и далее – к следованию историческому принципу правдоподобной реконструкции событий и явлений с перенесением действия в настоящее. Однако Гоголь одновременно работает над целыми циклами с разной концепцией, поэтому романтизм европейского образца не преодолевается в его текстах реализмом, а существует параллельно с ним. Это отличает Гоголя от, скажем, Бальзака, который свои ранние романтические произведения в зрелый период осмысливает уже не как романтические, но как аллегорические, и включает, к примеру, «Шагреновую кожу» в свою реалистическую «Человеческую комедию». Впрочем, и Бальзака французские историки литературы относят к представителям так называемого «романтического реализма».

В советском литературоведении были попытки осмыслить природу гоголевского реализма с позиций соцреализма. Одним из главных

достижений Г.А. Гуковского, автора крупнейшей работы, посвящённой настоящей проблеме, является верное выделение специфических явлений, ставящих Гоголя вне традиционных понятий о русском романтизме и приближающих его к реалистической литературе нового образца. Однако исследователь, не опираясь на широкий контекст зарубежной литературы, не всегда может точно идентифицировать подобные явления.

Так, согласно Гуковскому, реалистические устремления присущи практически всему наследию Гоголя. «Вечера...» исследователь связывает с реализмом фактом преемственности, ведь после них в тексте Гоголя начинают появляться позднеромантические и реалистические принципы изображения жизни: «Правда, каждая отдельная повесть из “Вечеров” сама по себе не может выявить в достаточной мере это новое качество романтизма, преддрешающее реализм. <...> “Вечера” – в историческом смысле – это и есть пролог к Гоголю, введение в реалистическое искусство его»¹⁰³.

Сама по себе подобная сентенция не доказывает реалистических особенностей «Вечеров», однако это не значит, что их в данном цикле нет. Как мы отмечали в предыдущей главе, в двух новеллах («Сорочинская ярмарка», «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка») фантастика появляется в завуалированном виде: в первом произведении можно предположить наличие мистификации в основе сюжетной интриги, во втором – фантастическое перенесено в пространство сна.

Новое качество романтизма, о котором говорит Гуковский, – это следы позднеромантической литературы, в частности, творчества Э. Гофмана, влияние которого на Н.В. Гоголя показано в работах А. Стендер-Петерсона, М.Я. Вайскопфа. Не обращаясь к контексту мировой литературы, автор «Реализма Гоголя» воспринимает новое качество романтизма, которое приобретает Гоголь, как нечто чуждое отечественному романтизму Марлинского и Жуковского, и считает это предвестием реализма.

¹⁰³ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959. – С. 29.

Переходя к «Миргороду», Гуковский говорит о смене авторских ориентиров в оценке изображаемого: если «Вечера...» – это поэтический гимн идеалу, мало имеющему общего с реальностью, то «Миргород» для него – «трагедия искажения идеала в действительности, столь же реальной, как и идеал»¹⁰⁴. Этим доводам одновременно противостоит и находит подтверждение классификация Ю.В. Манна, который разделяет иерархии ценностей у Гоголя на две разновидности: первую с преобладанием физических ценностей (сила, сытость, сон / храп) – и условно-реалистическую, где ценности и потребности первого вида приобретают негативную окраску, а главенствующее место занимают ценности духовные. Суть противоречия между мнениями учёных в том, что в двух из четырёх повестей сборника Манн отмечает господство первой иерархии (с учётом случаев контраста). «Тарас Бульба» и «Вий», следуя этой логике, относятся всё-таки к раннему эшелону произведений, куда также входят «Вечера...», а сам цикл в целом трудно отнести к реализму. Сходятся же исследователи в вопросе касательно повести «Старосветские помещики». Манн рассматривает её как пример реалистической иерархии, но заметно осложнённой образами романтической. Он говорит о примате духовного, буколического начала, которое в большей мере выявляется через физические ценности. Подобные наблюдения позволяют нам обнаружить в этой повести реалистические черты и причислить её, хотя бы условно, к произведениям, которые мы далее будем анализировать применительно к индивидуальной поэтике Л.Н. Андреева в контексте реализма.

По поводу «Тараса Бульбы» и «Повести о двух Иванях» Гуковский высказывается как о произведениях «Миргорода», в которых показана полярность отношения автора к одному и тому же набору физических ценностей (первобытная дикость). В «Тарасе Бульбе» эти ценности стоят выше духовных, налицо первая иерархия из манновской классификации, и это уже не позволяет назвать произведение реалистическим. Собственно,

¹⁰⁴ Там же. – С. 74.

и сам Гуковский называет его романтической повестью, содержащей «укор современникам», и считает, что она «обращена к современности, которая, в свою очередь, предстаёт как искажение идеала...»¹⁰⁵. А вот в «Повести о двух Иванах» тот же набор качеств представлен пороками, что подчёркивается травестированием в ней эпических идеалов.

Сводя суть «Вия» к бинарной оппозиции пошлой реальности и идеальной героики, которую исследователь присваивает «Миргороду» и которая, по его мнению, является доказательством реалистической природы сборника, Гуковский ставит повесть в противоположность «Старосветским помещикам». Однако трактовка, которую он в связи с этим даёт произведению, доказывает, скорее, чисто романтический, дуалистический взгляд на мир: «Он [Хома Брут] как бы включён сразу в два мира, в две пересекающиеся плоскости; он живёт в двух противостоящих друг другу стихиях, условно говоря – дневной и ночной»¹⁰⁶. Те же слова можно применить к гофмановским студентам Ансельму и Натаниэлю, связывающим в качестве романтических героев ирреальный и реальный аспекты двоемирия. Гуковский, на наш взгляд, правильно подмечает эту особенность «Вия», но классифицирует повесть неверно, снова беря за эталон отечественную форму романтизма образца Жуковского.

Любопытно, что вопрос о том, существовал ли вообще русский романтизм как явление, по сей день остается актуальным: «...самого Жуковского, с которым привыкли отождествлять романтическое направление, ещё в начале XX столетия А.Н. Веселовский в своей фундаментальной монографии причислил к позднему сентиментализму. Точку зрения Л.В. Пумпянского, который соединил Пушкина с классицизмом, несколько лет назад весьма впечатляюще обогатил и скорректировал Д.П. Ивинский. С другой стороны, нельзя безоговорочно включать в круг романтиков и Баратынского, который вырос всецело на

¹⁰⁵ Там же. – С. 130.

¹⁰⁶ Там же. – С. 187–188.

французском Просвещении... При таких оговорках получается, что среди ведущих представителей Золотого века подлинными, беспримесными романтиками остаются разве что Тютчев и Лермонтов...»¹⁰⁷. Такая постановка вопроса симптоматична и показывает, что корни романтических тенденций Гоголя, вероятнее всего, лежат в европейской литературной традиции (хотя, в целом, нельзя отрицать влияние отечественных авторов на сюжетику Гоголя). Отсюда же и зачатки нового для того времени реализма.

Как мы уже выяснили, некоторые специфично реалистические черты (историзм, социологизм) имеют повести «Арабесок», которые вместе с двумя другими повестями – «Нос» и «Шинель – исследователи включают в неформальный цикл «Петербургские повести». Именно в этом цикле, по мнению того же Г.А. Гуковского, берёт начало так называемая «натуральная школа» русской литературы, авторы которой входят в хронологически первое поколение писателей-реалистов в России. Они объединяются в начале 1840-х благодаря деятельности В.Г. Белинского и разрабатываемой им теории социально-ориентированного русского реализма, движимые интересом к «физиологическим очеркам» французских реалистов.

Стоит отметить, что попытки выделить в реализме образца натуральной школы конкретные черты представляют определённую сложность: направление, включающее столько разнородных авторов (от В.И. Даля, А.В. Дружинина, Д.В. Григоровича до Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова и др.), не обладает общей формально выраженной эстетической программой, какую предполагает само понятие «школа» и которую бы последовательно реализовали в своём творчестве её представители. Так какие же тенденции из гоголевских «Петербургских повестей», «Ревизора» и «Мёртвых душ» просматриваются в произведениях «натуральной школы» и последующих, относимых к зрелому русскому реализму?

¹⁰⁷ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя... – С. 8.

Первая – редукция двоимирия, связанный с ней отказ от явного изображения фантастического. Как мы уже говорили в прошлой главе, грань между двумя мирами в позднем немецком романтизме, повлиявшем на Гоголя, размывается: детали и заботы филистерского быта «приземляют» мир стихийный, волшебный. Позднеромантическая ирония осуществляет деструкцию, пародирование романтической поэтики. В «Петербургских повестях» крушение романтического идеала по-своему отражено в «Записках сумасшедшего» (фактором возникновения двоимирия становится душевная болезнь Поприщина), «Портрете» (реакция не только на вопрос об истинном искусстве, но и на романтический культ созидающего художника, творящего мир), «Невском проспекте» (как показывает В.В. Виноградов¹⁰⁸, натуралистическая тенденция, выраженная в утрате героями иллюзий при столкновении с жестокостью жизни, появляется в «Арабесках» («Портрет», «Невский проспект») как дань французской «неистовой школе», в частности, роману Ж. Жанена «Мёртвый осёл и гильотинированная женщина»). Фантастика в этих произведениях маскируется под бред, сон, легенду, случайное стечение обстоятельств.

Далее, в «Ревизоре» и «Мёртвых душах» второй, мистический мир уже практически не виден: он уходит в сферу подтекста, проявляясь в символе, сюжете, мифотектонике (термин В.И. Тюпы). В русском реализме эта модель двоимирия сохранится и далее, к примеру, в зрелом творчестве Ф.М. Достоевского. Однако в период так называемой «натуральной школы» большинство авторов не распознают мистический гоголевский подтекст, а видят лишь постепенный отказ от фантастики и принципа двоимирия, который достигает апогея в «Ревизоре» и «Мёртвых душах», и стараются сами следовать в этом направлении.

Вторая тенденция – актуализация характеристик современной жизни. Интерес Гоголя к своей эпохе, как мы уже заметили, – это интерес историка

¹⁰⁸ Виноградов В.В. Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) // Поэтика русской литературы. – М., 1976. – С. 94.

к материалу. Историческая наука и журналистика определяют особый взгляд на жизнь. Первая его особенность – расширенный кругозор тематик, конфликтов, людей, попадающих на страницы произведений. Для следующего фольклорной стезей Гоголя периода «Вечеров...» невозможно сделать персонажем новеллы проститутку, тогда как в «Невском проспекте» это достигается вполне органично. Таким образом попадают на страницы гоголевских текстов титулярные советники Башмачкин и Поприщин, коллежский асессор Ковалёв, пантеон чиновников «Ревизора», портной Петрович, жестянщик Шиллер с сапожником Гофманом, авантюрист Чичиков и мёртвые великие русские мужики.

В «Арабесках» Гоголь впервые вводит в свою литературу урбанистические мотивы, перенося сюжет в современный Петербург. Город у Гоголя – проклятое место, как у Бальзака в «Феррагусе» (замечание М.Я. Вайскопфа). В «Невском проспекте» образ Петербурга склеен из описания города в «Испытании» А.А. Бестужева-Марлинского, зарисовок петербургских журналистов¹⁰⁹ и «Извозчика-метафизика» Ф.В. Булгарина, представляя в то же время гротескную трансформацию, пародирование последних двух источников¹¹⁰. Зловещий город, где рушатся романтические иллюзии («Невский проспект»), где явственно чувствуется раздробленность человека и мира («Записки сумасшедшего»), город, развращающий человека и удаляющий его от истинного искусства («Портрет»). Демонизированный город возникает и дальше, в «Шинели», «Носе», а затем становится для последующей русской литературы одной из распространённых мифем («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Город», «Проклятие зверя» Л.Н. Андреева, «Петербург» А. Белого).

Всеохватность современной жизни требует от реализма использовать специфические сюжеты и жанры, которые объяснили бы вездесущность повествователя, существующего как бы вне жизни, над ней, «и роман

¹⁰⁹ Там же. – С. 96.

¹¹⁰ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя... – С. 294.

находил подобную мотивировку в выборе особого персонажа, выполнявшего функцию “наблюдателя частной жизни”: плута, авантюриста, проститутки, куртизанки; в выборе особых жанровых разновидностей, особых приёмов повествования, облегчающих входение в закулисные сферы – плутовского романа, романа писем, уголовного романа и т.д. (М.М. Бахтин)¹¹¹.

Сюжет реалистического произведения, согласно европейской традиции, движется в сторону раскрытия тайны. Этому сродни «миражная интрига» сюжетных построений в «Ревизоре» и «Мёртвых душах». Окружающая среда показывается в стремлении разгадать цель героя-авантюриста (в случае с Хлестаковым, герой свою цель и не скрывает, отчего и возникает комический эффект). Впоследствии тайна станет отличать многие произведения русского реализма: от недосказанности «Записок охотника» И.С. Тургенева (замечание Ю.В. Манна), авантюрного начала «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, до «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Бесов» Ф.М. Достоевского, где побуждающим событием сюжета становится случай, будто взятый из криминальной хроники.

Третья тенденция – своеобразная модификация психологизма. Как показывают исследователи, в «натуральной школе» господствуют два главных объекта изображения: «человеческий вид» и «человеческая природа»; «...категория “человеческий вид” требует множественности (общество, по словам Бальзака, создаёт столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире); категория же “человеческая природа” требует единства. Для первой различия между чиновником, крестьянином, ремесленником и т.д. важнее их сходства; для второй – сходство важнее различий. Первая благоприятствует разнообразию характеристик, но при этом невольно подводит к их окостенению, омертвлению... Вторая оживляет образ единственной и общезначимой

¹¹¹ Манн Ю.В. Натуральная школа // История всемирной литературы: в 8 т. – Т. 6. – М., 1989. – С. 391.

человеческой субстанцией, но при этом монотонизирует её и усредняет (отчасти посредством упомянутых выше сентиментальных штампов)»¹¹².

«Человеческий вид» – концепция, которая идёт от Бальзака и которую Гоголь практически не воспринимает. Эта концепция в «натуральной школе» выливается в многочисленные «физиологические очерки», а также в художественные произведения на их основе. Авторы здесь фокусируются, главным образом, на профессии или сословном происхождении. Частными случаями «человеческого вида» в такой литературе можно считать «мужика», «бедного чиновника», «чиновника-вора». Прототипы этих видов авторы видят у Гоголя и, ещё ранее, у Пушкина, однако изображение психологического поведения этих «видов» варьируется. Излюбленным типом, но отнюдь не единственным, здесь становится образ угнетённого: к «маленькому человеку» примыкает тип беззащитной девушки, крестьянина, служащего нижних чинов.

По большей части «натуральная школа» полемизирует с Гоголем и наделяет угнетённых внутренней силой, обратно пропорциональной их социальному положению. С другой стороны, «униженные и оскорблённые» в рецепции, например, Н.А. Некрасова и раннего Ф.М. Достоевского часто не находят в себе воли подняться над обстоятельствами. Концепцию же «человеческая природа», более близкую к аксиологии и психоанализу, нежели к естественнонаучным источникам, Гоголь воспринимает и использует в своих творениях. При этом целью произведения становится изображение духовного состояния героя, психологическая мотивации его существования в мире. Это не всегда лежит на поверхности и часто уходит в подтекст, как и гоголевская мифотектоника, что в разное время служит причиной появления выводов, подобных комментарию В.И. Майкова: «...Гоголь поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский по преимуществу психологический. Для одного индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга; для другого самое

¹¹² Там же. – С. 387.

общество интересно по влиянию его на личность индивидуума...»¹¹³. Столь ограниченные трактовки не только не соответствуют последним исследованиям гоголеведов, но, как плохой перевод, не позволяют увидеть всей значимости явления этого писателя в русской литературе. Именно психологизму Гоголя, в подтексте прячущего этическую «ловушку» для души между Богом и Дьяволом, как покажем далее, обязаны крупнейшие писатели русского реализма. Не будь Н.В. Гоголя, вряд ли возникли бы И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин («Господа Головлёвы»), Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и Л.Н. Андреев.

Особое место наряду с психологизмом в гоголевской традиции имеет аксиологический компонент. Знаменитое «гуманное место» в «Шинели», какой бы функцией его не наделял сам автор, действительно становится для последующей мировой литературы одним из ярчайших образцов сострадания к «слабому». В.Г. Белинский, а следом за ним и «натуральная школа», видят в «Шинели» особый гуманистический пафос, попытку показать, как бывает, когда человек превращается в заложника своего низкого социального положения. Подобную трактовку этой повести разделяют и многие зарубежные писатели и критики. «Без этого [«гуманного места»] многие вещи Тургенева, Мопассана, Чехова, Шервуда Андерсона и Джеймса Джойса никогда не могли быть написаны»¹¹⁴, – отмечает Ф. О'Коннор.

Итак, проблема гоголевского реализма осложняется из-за не до конца изученных особенностей его синтетического метода. Исследователи относят автора либо к отцам-основателям реалистического направления, преодолевающим романтизм, либо к писателям новой формации, никакого отношения к реализму не имеющим. Факт существования в истории русской литературы «натуральной школы» (из неё разовьётся русский реализм), берущей за основу некоторые принципы гоголевской поэтики, позволяет говорить о наличии специфических тенденций, отчасти воспринятых

¹¹³ Майков В.Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Отечественные записки. – 1847. – № 1. – С. 2–4.

¹¹⁴ O'Connor F. The Lonely Voice. – Cleveland and New York, 1963. – P. 16.

Гоголем от позднего немецкого романтизма и зарождающегося французского реализма. Однако Гоголь, используя романтические методы, не будучи в полной мере романтиком, поступает так же с реализмом: используя исторические методы изображения жизни, не отказывается от элементов иррационализма и сочетает оба начала.

«Натуральная школа» и вытекающий из неё собственно русский реализм наследуют у Гоголя некоторые основные принципы, которые отличают его творчество, начиная с публикации «Арабесок». Это завуалированная фантастика и спрятанная в деталях, именах и сюжете мистика двоемирия; исторический интерес к изображению современной жизни, расширение диапазона социальной принадлежности персонажей, в том числе слоя «слабейших», урбанистические мотивы, использование тайны, «миражной интриги» как двигателя сюжета; психологизм на уровне изучения «природы человека» с философских позиций, отличных от позитивизма и естественно-научных концепций.

2.2. О некоторых особенностях реализма Л.Н. Андреева

Определение андреевского стиля с точки зрения преемственности литературных направлений проблемно и связано прежде всего с амплитудными отходами в разные периоды творчества от традиций предшественников к новаторским формам и приёмам. В отличие от романтического компонента, рассмотренного нами ранее, об антиномии реализма и модернизма в творчестве Андреева написано уже достаточно, однако по поводу их соотношения у учёных до сих пор нет единого мнения.

В андрееведении успела сложиться конъюнктура, по которой ранние литературные опыты автора, в частности, рассказы 1898–1901 гг., а priori относят к реалистической литературе. К.Д. Муратова указывает, что Андреев

«вступил в литературу как писатель-реалист...»¹¹⁵. Однако такой подход не представляется очевидным: сами по себе хронологические рамки вряд влияют на стилистику произведений, к тому же, анализ текстов этого периода говорит о проявлении синтетического метода уже на ранних этапах творчества Л.Н. Андреева. Так, среди первых рассказов, написанных в 1890–1891 гг., соседствуют, с одной стороны, «На реке», «Первый гонорар», «Жили-были», «Иностранец», «Праздник» и др., которые более других можно отнести к реализму, а с другой – рассказы «Ложь», «Молчание», «Стена», «Смех», в которых уже сильно выражена экспрессионистическая поэтика. Похожая ситуация и с более поздним творчеством: здесь, наряду с подчёркнуто-модернистскими произведениями, преобладающими в этот период, из-под пера Андреева выходят работы реалистического характера. Таким образом, можно сказать, что писатель не отходит от эстетики реализма до конца, в разные периоды творчества уделяя ей большее или меньшее внимание. Соответственно, и внешние влияния на андреевскую манеру будем рассматривать не только применительно к начальному периоду творчества, а более широко – в контексте всех его произведений.

Так как в рамках данного исследования нас интересуют реалистические тенденции, которые ведут к Л.Н. Андрееву от Н.В. Гоголя, перечислим ещё раз принципы, заимствованные у последнего реалистической традицией.

1. Изображение современной жизни, расширение диапазона социальной принадлежности персонажей, в том числе, за счёт показа социального дна и слоя «слабейших», урбанистические мотивы.
2. Отсутствие фантастики или «нефантастическая» фантастика.
3. Психологизм на уровне философского изучения человеческой души, «природы человека».

С «натуральной школы» 1840-х и до рубежа XIX–XX вв. реализм в России остаётся доминирующим методом, соответственно, изображение

¹¹⁵ Муратова К.Д. Леонид Андреев // История русской литературы: в 4 т. – Т. 4. – Л., 1983. – С. 330.

современной жизни, стремящееся к объективной всеохватности, становится общим местом. В русле направления действие произведений разворачивается на фоне современных авторам социальных, политических, экономических процессов. Журналистика, как и во времена Гоголя, продолжает быть мощным инструментом социального воздействия. Л.Н. Андреев, подобно авторам-реалистам, вступает в литературу именно как журналист, точнее, судебный репортёр «Московского вестника». Известность будущий писатель получает благодаря своим очеркам (около 200 публикаций) и рассказам (около 30) для газеты «Курьер». В целом, именно информационная концепция «Курьера», журналистский и адвокатский опыт (с 1897 г. Андреев работает помощником присяжного поверенного) настраивают писателя на определённый способ отбора фактуры для ранних художественных произведений, написанных в реалистической манере.

«Детскую тему» автор разрабатывает в этот период активнее всего. Герои рассказов «Ангелочек» и «Петька на даче» пытаются найти источник вдохновения для жизни в суровом мире. Один – в символической восковой фигурке ангела, другой – в даче, походившей по важности для ребёнка на «эдемский сад». Мальчика Валю из одноимённого рассказа решением суда забирают у приёмных родителей, с которыми он рос в счастье и достатке, и передают настоящей матери, бедной и больной. Ребёнку придётся многое испытать, но жалость и любовь к настоящей матери уже начинают появляться в нём. Жалость с возможностью разглядеть и полюбить в человеке хорошее, даже скрытое под маской уродства – качество, которым в рассказе «В Сабурове» обладает только маленькая Сашута, приносящая пасхальный пирог кроткому Пармену, изгнанному из семьи за обезображенное лицо. Герой рассказа «Молодежь», обычный школьник, испытывает на себе общественный гнев за предательство. Мальчику приходится осмыслить содеянное и сделать правильный выбор, чтобы всё исправить.

Последующие рассказы и повести расширяют социальный ряд андреевских персонажей: революционеры («В тёмную даль», «Тьма», «Рассказ о семи повешенных», «Из рассказа...»), маргиналы (проститутки, преступники, люди «дна») («Христиане», «В подвале», «Бездна», «В тумане», «Предстояла кража», «Вор»), священнослужители («Молчание», «Жили-были», «Жизнь Василия Фивейского»), сельчане («На реке», «Весенние обещания»), животные («Кусака»), чиновники («Губернатор», «Город», «У окна»), заключённые и постояльцы сумасшедших домов («Мысль», «Призраки», «Ложь», «Мои записки»), «маленькие люди» («Рассказ о Сергее Петровиче», «Оригинальный человек», «Случай»), интеллигенция («Книга», «Нет прощения»).

Итак, что касается реалистического принципа охватить всю полноту общественной жизни, показать как можно больше социальных слоев, то Л.Н. Андреев следует ему на протяжении всего творчества. Примыкает к этой тенденции идущий от Гоголя интерес к городу, особое осмысление его образа, демонизация. Город становится ведущей силой, влияющей на жизнь человека, в рассказе, так и названном – «Город». Доминирование здесь гоголевской традиции отмечают исследователи андреевского творчества. «Андреев, в отличие от современных ему писателей-реалистов и подобно символистам, акцентирует внимание не на конкретно-исторических и социальных атрибутах гоголевского образа Петербурга, а на его глубинной мифологизированной основе, – пишет И.И. Московкина. – При этом он доводит заложенные в гоголевском образе тенденции до предела, добиваясь более высокой степени обобщения, чем у предшественников»¹¹⁶.

Подобный тёмный урбанизм, свойственный Гоголю, вдохновлён французской литературой, в особенности «Феррагусом» Бальзака, созданным в романтический период творчества писателя. Впоследствии французский романтизм трансформируется в так называемую поэзию декаданса под пером Т. Готье, Ш. Бодлера (не без влияния Э. По, повлиявшего также на

¹¹⁶ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 60.

Л.Н. Андреева), А. Рембо, развивающих тёмный, гротесковый образ города. Странные и фантастические события, происходящие на фоне городских пейзажей, характерны и для прозы Э.Т.А. Гофмана. Впоследствии традиции барокко, Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Ф.М. Достоевского и представителей французского декаданса станут одними из определяющих влияний для литературы европейского экспрессионизма, направления, созвучного искусству Л.Н. Андреева.

Второй принцип гоголевской поэтики периода «Арабесок», от которых берёт начало русский реализм образца «натуральной школы», – редукция фантастических элементов. Фантастика, мистика и трансцендентальная метафизика у Гоголя не уходят до конца на протяжении всего творчества (довольно обстоятельно это доказано в исследованиях М.Я. Вайскопфа). Однако, как показывает В.И. Тюпа, у Гоголя такие элементы считаются на более глубоком, мифотектоническом уровне организации текста, который считается «между строк», апеллируя к подсознательному восприятию и скрывая важную для понимания художественного текста часть информации.

На протяжении всего творчества Андреев редко использует фантастику. В ранний период мы находим её в рассказе «Стена» (1901), где писатель посредством символов строит целый мир, фантастический в своей ограниченности, полный утрированных, гротесковых персонажей. В средний период это «Красный смех» (1904), «Призраки» (1904), «Губернатор» (1905), «Елеазар» (1906), «Проклятие зверя» (1908), «Великан» (1908). Наиболее широко автор использует фантастические элементы в позднем творчестве: «Рассказ змеи о том, как у неё появились ядовитые зубы» (1910), «Правила добра» (1911), «Смерть Гулливера» (1911), «Покой» (1911), «Цветок под ногою» (1911), «Земля» (1913), «Храбрый волк» (1913), «Чёрт на свадьбе» (1914), «Воскресение всех мёртвых» (1914), «Конец Джона-проповедника» (1914), «Дневник Сатаны» (1919).

Фантастику Андреева можно классифицировать по нескольким видам: деконструкция текста, уже имеющего нереалистическое содержание

(«Елеазар», «Смерть Гулливера», «Воскресение всех мёртвых»), фантастика подсознания (поэтика сумасшествия, бреда, сна) («Красный смех», «Призраки», «Губернатор», «Проклятие зверя»), иносказательная фантастика (схематический символизм, аллегория, сатира, сказка) («Стена», «Рассказ змеи о том, как у неё появились ядовитые зубы», «Цветок под ногою», «Земля», «Храбрый волк», «Конец Джона-проповедника», «Великан»), произведения с потусторонним героем («Дневник Сатаны», «Правила добра» (можно отнести и к третьей группе), «Покой», «Чёрт на свадьбе»).

Из этих подвидов наиболее близкие отношения с реалистической литературой имеет второй – тексты с элементами фантастики подсознания, которые следуют принципам, воспринятым предыдущей литературной традицией у Гоголя. Как в «Записках сумасшедшего» возникновение двоимирия мотивировано воспалённым сознанием Поприщина, а в «Портрете» сверхъестественное балансирует на грани сна и яви, так и в андреевских произведениях этой группы ирреальное вписывается в контекст реального. В «Красном смехе» ужасные, гротескные образы возникают вследствие безумия, которое настигает главных героев. Вначале рассказчик ведёт повествование от лица своего брата и описывает события войны его глазами, глазами постепенно сходящего с ума солдата. Затем мы читаем дневниковые записи самого повествователя, который не участвовал в боевых действиях, и через историю его безумия открываем всю деструктивную мощь войны, которая влияет и на воюющих, и на мирное население, и на всю страдающую землю. Фантасмагоричность объектной организации текста и предельно экспрессивный характер субъективной не дают причислить это произведение к реализму.

В рассказе «Призраки» основной фантастический элемент возникает в сознании Егора Тимофеевича Померанцева, который считает, что может превращаться в бесплотного духа и летать по ночам на пару с Николаем-чудотворцем, чтобы помогать страждущим. В финале рассказа св. Николай становится действующим лицом, с которым Померанцев ведёт диалог. После

диалога оба героя улетают из психиатрической лечебницы. «Призраки» пересекаются с «Записками сумасшедшего», но показывают лечебницу не с точки зрения пациента, а с точки зрения стороннего наблюдателя (повествователя). В обоих случаях заболевает чиновник – столоначальник у Андреева и титулярный советник у Гоголя. В обоих случаях читатель некоторое время находится в неизвестности по поводу подлинности событий. В «Записках сумасшедшего» фантастика появляется почти с самого начала, когда Поприщин обнаруживает переписку собачек, а осознание, что всё это – его больное воображение, приходит к читателю ближе к финалу. В «Призраках» мы уже из экспозиции знаем о болезни чиновника, но финальная сцена с диалогом Померанцева и святого описана как штатное событие, как будто происходящее в реальности, хотя его мотивировка нам известна. При этом всё произведение в целом сохраняет реалистическую форму.

В «Проклятии зверя», как и в «Красном смехе», гротеск мотивирован психологическим состоянием героя. Обострённые чувства повествователя, возможно, спровоцированы событиями жизни самого автора (известно, что рассказ Андреев написал вскоре после смерти первой жены). «Поток сознания» нарастает на нехитрой сюжетной конструкции: посещение ресторана, зоопарка, поезд, лес. Эти эпизоды становятся основой, на которую нанизываются ассоциативные цепочки, парадоксальные вопросы к самому себе, неординарные открытия, возникающие в воображении. Подобная инструментовка подсознательной фантастики ставит рассказ далеко от реалистической парадигмы.

Возвращаясь к сущности реалистической литературы, вспомним, что в ней выделяются два противоположных антропологических подхода. Один из них предметом изучения выбирает многообразие «человеческих видов» или типов – устойчивых социальных категорий, складывающихся под действием наследственности и окружающего общества. При таком подходе определяющими становятся общественные атрибуты человека – профессия,

чин, финансовое состояние. Обобщение происходит на уровне «человеческого вида», который представляется как застывшая структура: одинаковы дворники, одинаковы проститутки, одинаковы чиновники VII класса. Многообразие видов, обстоятельства, при которых человек приобретает черты того или иного типа, отличие поведения одного типа от другого, их взаимодействие – вот какие вопросы оказываются в фокусе писательского интереса. Подобная методика многое берёт у позитивизма и теории возникновения видов Ч. Дарвина, отсюда её научно-ориентированный характер. В лоне этого направления возникает специфический бытописательный жанр – физиологический очерк.

Философско-ориентированный характер приобретает вторая антропологическая концепция в рамках реализма, при которой рассматривается «природа человека». Под природой здесь понимается психологическая мотивация, поведение человека, поставленного в некомфортную ситуацию, попытки осознать вечные философские вопросы о смысле жизни, сущности смерти, силе осмысленного выбора и др. Подобные ситуации служат обобщающим моментом, в то время как бесконечная вариативность психологических реакций и идеологических пристрастий ведёт к художественному разнообразию.

Подобное разделение на два метода существует после смерти Гоголя и, сохраняясь на протяжении всего XIX в., плавно переходит в век XX. Келдыш, указывая на границу между реализмом 1890-х как таковым (представители – А.П. Чехов, В.М. Гаршин, поздний Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, А.И. Куприн) и позитивистско-натуралистической концепцией (Д.Н. Мамин-Сибиряк, Е.Н. Чириков, П.Д. Боборыкин), по сути, говорит о двух художественных методиках исследования человека. «Реализм как таковой» в лице его лучших представителей изучает бесконечно разнообразную «природу человека», в то время как натурализм сужает человека до набора физиологических и социальных характеристик.

Известна проблема правомерности употребления термина «тип» применительно к творчеству Гоголя. Существует два противоречивых мнения. Первое, идущее от В.Г. Белинского и активно разрабатываемое исследователями советского периода, состоит в том, что гоголевские образы есть предельно обобщённые социальные типы. Другая точка зрения зиждется на том, что личности и поступки персонажей у Гоголя совершенно не детерминированы средой. «Гоголевским героям случается быть русскими помещиками или чиновниками, но их окружение и социальные условия абсолютно не имеют значения»¹¹⁷, – отмечает В.В. Набоков. С таким категоричным заявлением согласиться трудно, так как в мотивации некоторых персонажей прослеживается влияние их социального положения. Тяжело представить, как сложилась бы жизнь Чичикова, родился он в семье богатого помещика. Проявилась бы его изобретательность и имела бы место афера по обогащению? Гоголь не ставит таких вопросов и не даёт на них ответов. Но важен факт: если «Мёртвые души» задумываются автором как трилогия, в заключительной части которой Чичиков, как и Плюшкин, наконец, находит «дорогу в рай», то этот сюжет можно интерпретировать как историю личности, преодолевающей влияние метафизического и общественного зла, обращающей вспять процессы психологического и социального омертвления.

Расхождение с концепцией реализма, разработанной «натуральной школой», в самой идее обратимости личности, ведь тип по определению должен быть устойчив и не должен претерпевать значительные изменения. Вспомним дефиницию, данную В.Г. Белинским: «Тип в искусстве – то же, что род и вид в природе, что герой в истории...»¹¹⁸. Если следовать логике, по которой животное не может переходить из вида в вид со временем, то и литературный персонаж не может поменять или модифицировать свой тип в рамках концепции реализма. От этого отталкивается и О. де Бальзак

¹¹⁷ Nabokov V.D. Nicolay Gogol. – Norfolk, 1944. – P. 140.

¹¹⁸ Цит. по: Михайлов П. Тип // Литературная энциклопедия: в 11 т. – Т. 11. – М., 1939. – Стб. 266–271.

в «Предисловии к “Человеческой комедии”»: «Различие между солдатом, чиновником, адвокатом так же значительно, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворону, акулу и т.д. Следовательно, существуют и всегда будут существовать социальные виды, как и виды зоологические»¹¹⁹. Мы видим на примере замысла «Мёртвых душ», что тип как застывшая структура у Гоголя не может по-настоящему сформироваться, так как сверхзадача персонажей состоит... в медленной эволюции. Литературный тип же внутри произведения трансформироваться не может, в противном случае пропадает сама художественная цель типизации: как биологический вид, эволюционируя за многие тысячи лет, становится другим видом, так и литературный персонаж как представитель типа, изменяя свою сущность, становился бы представителем иного типа, что противоречит самой логике использования обобщений на уровне типа. Если художественная задача Бальзака требует описать «повадки» афериста Жака Коллена, автор может одеть его в облачение священника, но лишь для того, чтобы ярче показать его преступный талант – от подобной травести беглый каторжник не становится духовным лицом. В реализме типов солдат не эволюционирует в банкира, а светская львица не становится куртизанкой.

Существует, однако, распространённый в мировой литературе художественный образ, который в противовес «типу» Белинского можно было бы назвать «архетипом». Мы говорим о так называемом «маленьком человеке».

Главные атрибуты такого персонажа – невысокое положение в общественной иерархии и осознание собственной слабости, приниженности, незащищённости, вследствие которых возникает доминирующее чувство – страх. Страх попасть в определённое состояние (быть наказанным, униженным, осмеянным) соединяется со страхом перед конкретными социальными группами: начальством или просто более высоким кругом общества. Иными словами, «маленький человек» боится

¹¹⁹ Зарубежная литература XIX века. Реализм. – М., 1990. – С. 119–133.

социальных конфликтов, в которые он может попасть. Поднимаясь на уровень философских обобщений, можно сказать, что «маленький человек» боится жизни. С точки зрения психологии, постоянный страх толкает человека на создание таких условий, при которых это чувство будет проявляться минимально. Отсюда главное стремление «маленького человека» – изменить своё положение. На попытках решить эту задачу строится фабула произведения.

У Гоголя концепция «маленького человека» наиболее явно используется в «Записках сумасшедшего» и «Шинели». Главные персонажи произведений – классические образцы «маленьких людей». Оба имеют невысокий социальный статус, нося чин титулярного советника, чиновника IX класса. Следующим за титулярным советником в «Табели о рангах» идёт чин коллежского асессора, обладатель которого имеет право на дворянское звание. Однако иерархия выстроена так, что для Башмачкина и Поприщина, как и для иных разночинцев того времени, путь в дворянство оказывается закрыт.

Отсюда важный для этого архетипического образа мотив ограниченности: «маленький человек» подвергается либо внешним (карьера, финансы), либо внутренним (создание «футляра» для постоянного пребывания в зоне комфорта) ограничениям. Акакий Акакиевич смиряется с карьерным ограничением, и волнует его лишь та сторона, которая связана с постоянными насмешками и издевательствами над ним и его старой шинелью. Отстраняясь от внешнего ограничения, сознание героя возводит ограничение внутреннее – мир букв, пребывание в котором приносит Башмачкину настоящую радость. Как у любого «маленького человека», у Акакия Акакиевича возникает стандартная реакция на социальную несправедливость – желание возвыситься. Но, уйдя с головой в медитативный процесс переписывания бумаг, он настолько сильно отрывается от реальности, что и это желание атрофируется до мечты о новой шинели. Другое дело – Аксентий Иванович Поприщин, которому внешние

рамки мешают осуществить мечту о женитьбе на директорской дочери. Внутренняя ограниченность подчёркивается непрерывным лежанием на кровати по возвращении со службы.

Башмачкин испытывает страх перед издевательствами коллег и перед начальством, а Поприщин, хоть видит себя человеком «не робкого десятка», своими поступками говорит о себе как о боящемся просить руки дочери директора. Чтобы совладать с подобным страхом, подсознание Поприщина на основании увиденных когда-то газетных материалов и театральных представлений создаёт историю о том, что он, Поприщин, оказывается тайным королем Испании. С такой властью чиновник уже не боится войти в дом возлюбленной и говорить с ней, потому что теперь это разговор «на равных».

Л.Н. Андреев использует образ «маленького человека» в рамках своих работ, близких реализму. И.И. Московкина указывает на конкретный источник традиции, с которой имеет дело писатель, – на «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. «...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 сопряжённое с романтической иронией в его адрес...»¹²⁰.

И.И. Московкина говорит о последующей традиции осмысления «маленького человека» через смеховую культуру, продолженную Чеховым и доведённую до форм чёрного юмора и абсурда Андреевым. К понятию «маленького человека» в любом произведении примыкает особая проблематика, которая, начиная от натуральной школы, заложенной последователями и подражателями Гоголя, претерпевала коренные изменения. «Тема “маленького человека” из социально-психологической

¹²⁰ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 101.

была переведена сначала на психологически-бытовой, а затем и на экзистенциальный уровень»¹²¹.

К андреевским произведениям, наиболее явно обыгрывающим тему «маленького человека», относятся, прежде всего, рассказ «У окна» и новелла «Оригинальный человек». Андрей Николаевич «Сусли-Мысли» («У окна») хотел бы, чтобы «...он мог смотреть, как живут другие, и не испытывать того страха, который идёт вместе с жизнью»¹²². Для персонажа характерны все традиционные черты «маленького человека»: внешнее ограничение, доминирующее чувство страха, желание преодолеть этот страх и внутреннее ограничение, которое возникает вследствие подобной фобии.

Небогатый чиновник (здесь мы видим внешнее ограничение) изолирует себя от жизни и шесть лет подряд наблюдает из окна за обитателями соседнего дома. Всё его существование пронизано страхом: он боится, когда в канцелярии мимо его стола проходит начальство, он не хочет больших денег, потому что об их сохранности нужно заботиться; он боится любить, жениться, заводить детей, потому что с ужасом думает об ответственности, которая ляжет на него; не хочет повышения, потому что боится командовать: вдруг никто не будет его слушать? Страх перед жизнью, которая не благоволит бедным чиновникам, заставляет Андрея Николаевича самоустраниться из этой жизни, взять на себя роль наблюдателя, уйти от реальности в мир движущихся открыточных картинок из жизни других людей, подобно Акакию Акакиевичу, который уходит от жизни, каждый день погружаясь в переписывание бумаг. Рассказчик называет душу Андрея Николаевича «омертвевшей»: на протяжении всего творчества Андреев проводит мысль о том, что человек, отказывающийся от радостей и печалей жизни, перестаёт думать и чувствовать. «Сусли Мысли» – персонаж, предвосхищающий потерявших вкус к жизни «ходячих мертвецов» из рассказа «Елеазар».

¹²¹ Там же. – С. 102.

¹²² Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 104–105.

Андрей Николаевич напоминает представителей братии «маленьких людей», идущих от гоголевских чиновников, но более всех – премудрого пискаря, прожившего сто лет благодаря тому, что всю жизнь прятался, зарывшись в нору на дне реки. Л.Н. Андреев подчёркивает это сходство «водной» метафорой: «...он так спокоен, как будто он лежит на илистом дне глубокого моря, и тяжёлая, тёмно-зелёная масса воды отделяет его от поверхности с её бурями»¹²³. В отличие от Поприщина, Андрей Николаевич не хочет «быть страшным и сильным», чтобы противостоять миру. Он ближе к Башмачкину, желающему лишь новую шинель, которая, как он надеется, должна укрепить его положение в обществе и сделать его жизнь лучше.

Сделать лучше жизнь Андрея Николаевича могла бы женитьба на Наталье, близость с которой преображает его, делая уверенным, словоохотливым мужчиной. Герой хочет быть с возлюбленной, но боится и остается лишь безмолвным наблюдателем её жизни. Горечь от несбывшейся любви не уходит: она заставляет его радоваться тяжёлой доле Натальи, которая вышла замуж за пьющего дебошира.

Героев Гоголя сложно отнести к «типам», ведь они эволюционируют: Башмачкин – фигура, принадлежащая сразу двум мирам, после смерти он становится призраком, наводящим страх на бывших обидчиков; Поприщин становится королём, пусть лишь в рамках собственного восприятия, но дальнейшую жизнь он, очевидно, проведёт с осознанием обновлённого социального веса, о котором мечтал. Герой Андреева не развивается, он застывает. Это персонаж-анекдот, полностью состоящий из клише. Вводя такого героя-манекена (автор намеренно сближает его образ с образом куклы), Андреев пародирует ту сторону концепции «человеческого вида», по которой «маленький человек» таков лишь благодаря наследственности и потрясающей несправедливости общественного устройства. Сделай всех

¹²³ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 106.

равными, упраздни чины – ничего не изменится в судьбе человека, который *боится жить*, – говорит нам писатель.

Подобно Гоголю, Андреев находит объяснение поведению такого персонажа не в социальной обусловленности, а в душе самого человека. Он использует штампы «типа» применительно к герою, чтобы обнажить истинную его природу, его «мёртвую душу». В этом психологическая подоплёка андреевского творчества, противопоставленная натуралистической концепции (см. следующий параграф).

На протяжении всего творчества Л.Н. Андреев использует те или иные элементы поэтики русского реализма, много наследующего у Н.В. Гоголя. Основные особенности гоголевского творчества, воспринятые «натуральной школой», а впоследствии – зрелым реализмом, обнаруживаются и в прозе Л.Н. Андреева. Это способы показывать современность, выработанные Андреевым за годы журналистской практики, предпочтение социального разнообразия в выборе персонажей (героями Андреева становятся представители разных и иногда полярных общественных слоёв, занятий, профессий), редукция явной фантастики.

От Гоголя идёт традиция изучения «природы человека», исследование его души, противоположная концепции «человеческого вида», в основу которой впоследствии ложатся некоторые гоголевские образы. Башмачкин и Поприщин из «Петербургских повестей» становятся прототипами широко разработанного реалистами типа «маленького человека». Андреев прибегает к этой традиции, полемически переосмысливая её в произведениях, тяготеющих к реализму.

2.3. Душа в типических обстоятельствах

Пожалуй, именно психологические проблемы «маленького человека» выходят на передний план в произведениях Андреева. «Верно и остроумно подмечено и то, что типичность людей я заменил типичностью положений, –

цитирует письмо Андреева в своей статье К.И. Чуковский. – Мне не важно, кто “он” – герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно – что он человек и как таковой несёт одни и те же тяготы жизни...»¹²⁴.

Понятие «типичности положений» применимо и к гоголевскому творчеству. Как мы уже указывали, особый антропологизм в произведениях Гоголя строится как раз на исследовании душевных страстей людей, поставленных в ту или иную ситуацию. Чтобы доказать это, проанализируем с привлечением психоаналитической терминологии произведения, включённые в «Петербургские повести», которые некоторые исследователи называют первоисточником русского реализма. Рассматривать их мы будем в контексте теории человеческого поведения З. Фрейда, а также предложенной им концепции тройственной природы человеческой личности, развитой, вслед за Фрейдом, в трудах К. Юнга, А. Адлера, Э. Фромма, Ж. Лакана и др.

Так, сделаем попытку интерпретировать феномен Акакия Акакиевича из «Шинели» с помощью трёх классических для психоанализа сущностей. Первая – внутренняя – мир букв, в котором персонаж существует большую часть своей жизни. Его можно соотнести с бессознательным (Ид). Вторая – внешняя или Эго – посредник между бессознательным и окружающей действительностью. Третья сущность – Суперэго, моральные установки, напрямую в «Шинели» не показываемые, но просвечивающие в знаменитом «гуманном месте». Ид (бессознательное) подчиняется принципу сохранения состояния удовольствия¹²⁵. Поэтому он возвращает Акакия Акакиевича на прежнюю должность после повышения (сохранение удовольствия от переписывания), по этой же причине стремится к физическому комфорту, выраженному в образе шинели. Невозможность обладать вещью и сохранить удовольствие превращается для Акакия Акакиевича в навязчивое состояние,

¹²⁴ Чуковский К.И. Указ. соч. – С. 217.

¹²⁵ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М., 1992. – С. 14.

которое ведёт его к новой шинели. Получив то, что было необходимо для поддержания собственной устойчивости, бессознательное Башмачкина успокаивается, и его поведение резко меняется. Персонаж начинает делать то, чего не делал уже давно: отказывается от переписывания бумаг после работы, идёт в гости к пригласившему его чиновнику, смотрит на картины в окне магазина (в привычном состоянии Башмачкин не замечает даже арбузных корок, которые падают ему на шляпу из окон). После утраты шинели подсознание Акакия Акакиевича толкает его Эго идти с прошением к генералу. Можно предположить, что смерть чиновника наступает не столько из-за простуды, сколько из-за глубокого депрессивного состояния, в которое его ввергла obsессия. Эго Башмачкина, связывающее его подсознание с внешним миром, стирается, персонаж теряет своё «я» из-за несоответствия требований бессознательного и действительности.

Несколько иная ситуация с Пискарёвым, героем повести «Невский проспект». «Хотя и романтическая, но яркая картина развития шизофрении»¹²⁶, – так резюмирует У. Харкинс психологический подтекст повести, которую можно интерпретировать как историю о потере собственного Я. Влюбившийся в прекрасную девушку, оказавшуюся проституткой, Пискарёв мучается, но в конце концов решается сделать ей предложение, а получив отказ, убивает себя. С позиций психологии поведение героя можно трактовать следующим образом. Внезапная влюблённость Пискарёва – стремление бессознательного к сексуальному удовлетворению (срабатывает всё тот же принцип удовольствия). Это желание наталкивается на серьёзное сопротивление Суперэго, которое является совокупностью всех моральных установок личности. Воспитание Пискарёва не даёт поступить с объектом влюблённости так, как того хочет подсознание, юноша не может жениться на проститутке. Но стать её клиентом и удовлетворить свою потребность таким образом он также не может: это противоречит его нравственным установкам. Подавленное

¹²⁶ Цит. по изд.: Канунова Ф.З. Указ. соч. – С. 5.

бессознательное желание начинает проявляться единственным доступным ему способом – через сны, в которых Пискарёв видит возлюбленную в виде порядочной девушки – таким образом защитные механизмы психики спасают его от негативных переживаний и примиряют Ид (бессознательное) и Суперэго. Пискарёв попадает в цикл схожих по содержанию сновидений, вызванных опиумом, чтобы вновь и вновь видеть желаемый образ. В это время срабатывают два защитных механизма психики: примитивная изоляция, когда личность уходит от переживания негативного опыта в сферу фантазий, и примитивная идеализация – приписывание возлюбленной исключительно положительных качеств.

Пискарёв смиряет собственное Суперэго, и идея жениться на падшей женщине уже не кажется ему ужасной. Тогда он решается сделать девушке предложение, но получает адекватную в данных обстоятельствах реакцию: реальная женщина не соответствует тому образу, который в отчаянии создало бессознательное. Настоящая проститутка смеётся над Пискарёвым, его замысел рушится, и приходит осознание фатального несоответствия. Эго оказывается выключенным из борьбы между Идом и Суперэго, таким образом, Пискарёв теряет своё Я, что приводит к самоубийству.

История потери Эго иллюстрирует историю постепенного преодоления ранней романтической традиции, воспевающей силу целостной личности. Утрата Я укладывается в парадигму позднеромантической иронии. Не случайно в тексте повести появляются имена известных немецких романтиков Гофмана и Шиллера, которыми здесь названы жестянщик и сапожник. Это знаки уходящей литературной эпохи, которая заглянула в глаза реальной повседневности и перешла в иную, реалистическую парадигму.

В «Носе» психологическая картина маскируется элементами явной фантастики. Коллежский ассессор Ковалёв теряет нос, который начинает жить собственной жизнью. По мнению У. Харкинса, мотив потери носа связан с понятием «страх кастрации». Если использовать современные положения

психоанализа, то можно рассматривать нос как один из атрибутов лица, которое человек может ассоциировать с собственным Я. Теряя часть лица, человек теряет целостность своего Эго. Однако Ковалёв не ведёт себя как человек, полностью подвластный бессознательным импульсам. В такой ирреальной ситуации он старается мыслить рационально: идёт подавать объявление в газету, размышляет над причиной пропажи, а получив нос, вызывает доктора, чтобы приставить орган на место. Впоследствии подобной концепции будет следовать Ф. Кафка в повести «Превращение», где персонажи сохраняют рациональное мышление, столкнувшись с фантастической ситуацией превращения Грегора Замзы в насекомое.

Ни газета, ни врач не помогают Ковалёву вернуть целостность своего Я. Защитные механизмы бессознательного единожды пытаются переключить внимание с факта утраты сознания на эмоции другого плана: в эпизоде в церкви Ковалёв видит красивую девушку и на короткое время почти забывает о своей беде. Бессознательное переключает внимание с негативной информации на аффективное влечение. Сознание Ковалёва раздваивается. Одна его часть – нос – олицетворяет то, каким персонаж хочет себя видеть: статский советник в расшитом золотом мундире (чин выше, чем у Ковалёва, который мечтает о вице-губернаторстве). Вторая часть сознания остаётся за Ковалёвым и позволяет ему осмысливать происходящее.

Подобная раздвоенность сознания, только разнесённая не по разным физическим телам, а во времени, есть и в «Портрете». В повести проводится история деградация художника под давлением Ида, стремящегося к материальным удовольствиям. Истинный художник в таком случае мыслится как личность, в чьём подсознании доминирует страсть к самому творческому акту – в противовес жажде комфорта. Демонизм портрета становится катализатором чудесного обогащения Чарткова, необходимого, чтобы поставить такой эксперимент над его личностью.

«Записки сумасшедшего» по своей концепции напоминают «Невский проспект». Конфликт романтического мировосприятия и реальности

обостряется образами, пародирующими романтизм: собачка, пишущая письма, внезапное узнавание главным героем испанского короля в себе самом. Подчёркивается победа реальности психологической обрисовкой Поприщина, который сходит с ума на почве неудовлетворённого влечения к дочери начальника. Высший, ирреальный мир романтизма в этой повести сводится к миру больного рассудка.

Мы видим, насколько психологичен корпус «Петербургских повестей», насколько близко Гоголь подходит к изысканиям психоаналитиков и философов XX в., изучающих мотивы человеческого поведения. Хотя такая трактовка несколько выходит за рамки текста, она имеет право на существование. О нескольких уровнях художественного произведения говорят многие литературоведы, включая Ю.М. Лотмана. В.И. Тюпа на уровне объектной организации текста выделяет морфотектонический уровень: «Именно к этому уровню художественного целого в наибольшей степени приложимы слова Бахтина о “ценностном уплотнении мира” вокруг “я” героя как “ценностного центра” этого мира»¹²⁷.

Под этим термином В.И. Тюпа как раз понимает психологическую концепцию существования личности в мире, раскрывающую себя на более явных уровнях: через сюжет, через объекты художественного мира и т.д. «Имеется в виду присущий самому творению художественный концепт “я-в-мире”, который не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением». Такой подход мы и демонстрируем при анализе психологической концепции «маленького человека» в «Петербургских повестях». Ведь придание персонажу правдоподобной психологической мотивации – приём, который сближает художественное произведение с реальностью гораздо сильнее, чем обобщение личностей на основе социального положения. При этом стоит провести грань между реалистичностью и реализмом: в первом случае художник, пусть предельно

¹²⁷ Тюпа В.И. Указ. соч. – С. 72.

субъективно и не всегда верно с точки зрения академической психологии, пытается исследовать механизмы, которые движут действиями людей, во втором – произведение становится художественным выражением некоего социального моделирования, при обязательной моральной оценке того или иного типа прямо (авторскими замечаниями) или опосредованно (через сюжет, через других персонажей).

Так что же представляют собой типичные положения «маленького человека» в произведениях Л.Н. Андреева, и как они связаны с аналогичной темой у Н.В. Гоголя?

Одна из главных проблем, рассматриваемых Андреевым, – положение человека перед лицом смерти. Писатель не раз ставит в него своих героев, наблюдая за тем, как древнейший страх влияет на их поведение. Так, *обречённость на умирание* заставляет страдать персонажей рассказа «Жили-были» – купца Лаврентия Кошеверова и безымянного дьякона. Это произведение во многом продолжает традиции русской реалистической прозы, намеченные Гоголем в «Старосветских помещиках». Ранний рассказ Андреева стилистически свободен от изображения крайней обречённости и оставленности, которые будут характерны для персонажей его экспрессионистических опусов, от «затемнённой» символики Рока и романтической раздвоенности, однако проблематика остаётся всё той же: здесь, как и далее в творчестве Андреева, можно констатировать страх человека перед ситуацией обыденности жизни и обыденности смерти.

Гоголевскую повесть «Старосветские помещики» композиционно можно разделить на две части: до смерти Пульхерии Ивановны и после неё. Вся первая часть, представляющая описание быта двух «старичков прошедшего века», насыщена деталями их взаимоотношений друг с другом и с окружающим миром, который часто персонифицируется для них в виде гостей. «Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей»¹²⁸. Жили они и друг для друга. Описание взаимной заботы, щедрости, теплоты, которыми

¹²⁸ Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 18.

окружают свою обыденную повседневность Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, создают атмосферу тихого перманентного праздника. Указывая на это, Б.М. Эйхенбаум, В.В. Гиппиус, В.В. Виноградов и другие отмечают «идиллический» характер повести.

Похожим образом, создавая идиллию внутри богадельни, действует Андреев и вводит в повествование образ старого о. дьякона. Персонаж наполняет художественное пространство рассказа оптимизмом человека, желающего жить: его восторженность извечным рассказом о Крещении Руси, его «круглый» говор, умиление, благолепие – всё говорит, что он живёт «за милую душу» (во всяком случае, так он считает), и Андреев акцентирует на этом внимание многочисленными повторами. «За милую душу» живут и герои Гоголя. Многочисленные кулинарные детали, любовь персонажей ко сну, как мы уже упоминали, должны, по логике, указывать на примат телесных ценностей. Но сама разработка темы выявляет преобладание духовности над телесностью. Аналогичная ситуация у Андреева: «заземлённые», физические детали рядом с образом дьякона хоть и нельзя приравнять к телесным ценностям, но они, как у Гоголя, служат единой функции – создать картину благолепия, пусть расшатанного впоследствии самим же автором. Но об этом ниже.

За первой частью «Старосветских помещиков» следует резкий перелом. Сбежавшая кошка становится для Пульхерии Ивановны предвестником близкого конца. «...Я знаю, что я этим летом умру; смерть моя уже приходила за мною!»¹²⁹, – заявляет старушка мужу и начинает готовиться к уходу из жизни. Для о. дьякона гонцом смерти становится Лаврентий Петрович, который говорит ему: «Жить тебе всего неделю, а ты...». Это тот момент, когда герои остаются наедине с осознанием человеческой смертности, которое у персонажей обоих писателей вызывает приступ слёз. Плачут дьякон и Лаврентий Петрович, внезапно осознавая власть смерти, плачут «о солнце, которого больше не увидят; о яблоне “белый налив”,

¹²⁹ Там же. – С. 23.

которая без них даст свои плоды, о тьме, которая охватит их, о милой жизни и жестокой смерти»¹³⁰. Рыдает Афанасий Иванович, когда, вернувшись с похорон жены, видит, что «пусто в его комнате, что даже стул, на котором Пульхерия Ивановна сидела, был вынесен».

Конфликт между смертью и смертным человеком можно назвать ведущим и для «Старосветских помещиков», и для «Жили-были» (у Андреева он осложняется конфликтом пары «дьякон – купец»). Первоначально идиллический уклад жизни старичков противостоит образу Петербурга, олицетворяющего жестокую реальность жизни; впоследствии антитеза делается ещё более наглядной, возникает конфликт со смертью. У Андреева аукториальное повествование всегда близко к фигуре купца, который сам находится на другой, «проклятой» стороне жизни, олицетворяющей первоначальную реальность, в то время как ему противостоит «буколический» образ старичка. Обострение конфликта происходит, когда в ситуацию вмешивается страх перед непреодолимой силой смерти. В рассказе умирает именно Лаврентий Петрович, хотя автор упоминает о неизлечимости болезни дьякона, а значит, смерть скоро придёт и за ним. В финале же мы видим временное забвение: «Днём доктора уверили его, что он будет жить, и он поверил им и был счастлив...»¹³¹. По сути, неизлечимый недуг дьякона – это глобальная болезнь человечества – смертность, ведь рано или поздно умирание ждёт каждого. А счастье, если исходить из текста, – это возможность поверить в жизнь. «Жили-были» – первый рассказ Андреева, в котором появляется образ священнослужителя, сомневающегося в вере. В дальнейшем творчестве писателя этот образ трансформируется в ещё более неоднозначную фигуру Василия Фивейского.

Если говорить о первоисточнике, то для самого Гоголя подобное решение конфликта знаменуется отходом от романтического концепта «смерти-в-себе», а повесть «Старосветские помещики» – это шаг в сторону

¹³⁰ Андреев Л.Н. Рассказы и повести. – М., 1980. – С. 27.

¹³¹ Там же. – С. 28.

исследования психологии заурядного человека, предоставленного самому себе. Смерть бесповоротна, она не объясняется и внешне не связана со сверхъестественными причинами. Автор показывает её так, как встречают её герои, так же, как человек может встретить, осознать её в реальной жизни. Даже случай с кошкой подлежит специальной авторской интерпретации, когда рассказчик прямо заявляет: «Уверенность её в близкой своей кончине так была сильна, и состояние души её так было к этому настроено, что действительно через несколько дней она слегла в постелью...». Человек, как у Гоголя, так и у Андреева, воспринимается как «маленький» именно перед лицом огромной проблемы – ограниченного срока земного существования. Для Н.В. Гоголя такая постановка вопроса не уникальна и кроме «Старосветских помещиков» находит выражение во многих произведениях – независимо от пропорционального распределения в них реалистических и романтических маркеров. Так же и Л.Н. Андреев будет поднимать этот вопрос снова и снова на протяжении всего творческого пути.

Тема продолжается в рассказе «В подвале», в котором главный герой Хижняков забывает о близкой смерти в грязном подвале среди воров и проституток, когда в его жизнь на мгновение врывается младенец, случайно появившийся в притоне. Потрясение от соприкосновения с живым, невинным человеческим существом настолько сильно, что Хижняков ещё долго переживает его. «Ложившись в крохотный комок, он прятался от холода и ночи под мягкой грудой тряпья и плакал... Он жалел себя, сжавшегося в комок, и ему чудилось, что он жалеет всех людей и всю человеческую жизнь... Он видел ребенка, который родился, и ему казалось, что это родился он сам для новой жизни, и жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна». Снова андреевский персонаж жалеет себя и плачет, но на этот раз от осознания победы жизни над смертью. Оно лечит человека, даже оказавшегося на самом дне, даёт ему светлое забвение и позволяет спокойно уснуть в своей постели, в то время как «у изголовья уже усаживалась

бесшумно хищная смерть...». «В подвале» – повествование об ином, чем в «Жили-были», отношении к проблеме смерти.

В рассказе «Большой шлем» внезапность и бессмысленность смерти Андреев показывает через парадоксальную ситуацию. Неудачливый в карточной игре Николай Дмитриевич умирает в тот момент, когда ему выпадает выигрышная комбинация. Функцию очередного андреевского «плакальщика» принимает Яков Иванович, которого больше всего потрясает смерть приятеля. Он плачет в тексте дважды. Первый раз – от жалости к умершему. Второй – от жалости к себе и от осознания тщетности всего в жизни. «Яков Иванович снова упал в кресло и беспомощно заплакал от жалости к тому, кто никогда не узнает, и от жалости к себе, ко всем, так как то же страшно и бессмысленно жестокое будет и с ним и со всеми».

Похожую реакцию на смерть у Гоголя подсказывает Ю.В. Манн. В десятой главе «Мёртвых душ» смерть прокурора описана подобным философски-обобщённым образом: «...увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело... А между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке: тот, кто ещё не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги...»¹³². Оба покойника – и Николай Дмитриевич Андреева, и прокурор Гоголя – уходят из жизни внезапно, ещё вчера играя в карты, а уже сегодня просто не существуя. «На первый план выступает само значение перехода от жизни к небытию, мгновение этого перехода (последний и в самом деле сведён к одному мгновению: “только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь...”), сама ужасающая внезапность смерти»¹³³.

Н.В. Гоголь одним из первых в русской литературе ставит вопрос о бессмысленности и нелогичности смерти через описание реакции на смерть персонажей, в «Мёртвых душах» доводя эту проблему до пределов философского обобщения. Для Л.Н. Андреева типическое положение

¹³² Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 5. – С. 218.

¹³³ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя... – С. 36.

«человек перед лицом смерти» становится одним из главных экспериментов, которые он проводит над своими героями в поисках ответа на «проклятый» вопрос бытия. Оба автора рассматривают разные типы реакции на смерть: ужас обречённости на умирание, безразличие перед смертью других и поиски смысла смерти.

Другая проблема, которую Андреев исследует на героях – состояние одиночества. Эту тему он поднимает в целом корпусе своих реалистических произведений: «Ангелочек», «В Сабурове», «Валя», «Друг», «На станции», «Весенние обещания» и др. В рассказе «Ангелочек» одинок Сашка, одинок его больной отец, одинока пьющая мать, не нашедшая когда-то опору в муже. Но в жизни мальчика внезапно появляется увиденный им на ёлке восковой ангел – символ мечты, счастья, надежды. Сашка делает всё, чтобы заполучить его, и, когда приносит домой и показывает отцу, для того фигурка тоже приобретает большое значение: он вспоминает об ушедшей любви к хозяйке дома, откуда сын принёс игрушку. «И чудилось погибшему человеку, что он услышал жалеющий голос из того чудного мира, где он жил когда-то и откуда был навеки изгнан...». Мрак и тяжесть жизни для обоих – отца и сына – становится чуть легче, когда они видят эту ожившую грёзу. Но ангелочек – всего лишь восковая фигурка, которая тает, подвешенная у печки. Так же и грёзы – лишь призраки, которые тают с наступлением утра, оставляя человека наедине с ужасами собственного одиночества.

Изображение современности во многих произведениях Л.Н. Андреева, разнообразие социальных положений персонажей, полная или частичная редукция фантастики, типичность положений, внимание к психологии – это то, что роднит писателя с реалистической традицией, идущей от Н.В. Гоголя. Оба писателя моделируют в своих произведениях человеческую реакцию на одно из пограничных, «типических» положений: потеря собственного Эго, человек перед лицом смерти, перманентное одиночество. У Гоголя подобные черты поэтики появляются под влиянием позднеромантической литературы

и зарождающегося европейского реализма, берущего на вооружение рационалистский, научный (исторический, позитивистский, диалектический) подход к изучению реальной жизни. От Гоголя ведут начало две ветви русского реализма: в первой силен естественно-научный подход, при котором уделяется внимание делению людей на типы, аналогичные биологическим видам; во второй, вслед за Гоголем, писатели фокусируются на человеческой душе. Это ветвь так называемого психологического реализма. По этой цепочке литературно-психологические опыты Н.В. Гоголя переходят к Л.Н. Андрееву. Социальная среда, влияние которой на персонажей усматривают в ранних андреевских рассказах, есть ни что иное, как место действия, привычное его персонажам, само по себе мало определяющее их поведение. Периодически Андреев отходит от изображения среды, создавая причудливые миры, наполненные тёмными символами, как это происходит в рассказе «Стена». Центральными же остаются вопросы бытия.

От Гоголя русский реализм воспринимает завуалированную фантастику, которая у писателя ослабляется реалистичным объяснением: сном, сумасшествием, преданием. В некоторых поздних произведениях фантастический компонент почти полностью скрыт в подтексте. У Андреева более всего соответствующей реалистической традиции Н.В. Гоголя разновидностью является фантастика подсознания («Красный смех», «Призраки», «Губернатор», «Проклятие зверя»).

Для реализма Гоголя и Андреева характерно обращение к образу «маленького человека» с его особыми признаками: невысоким положением в социальной иерархии, страхом перед вышестоящими и желание тем или иным способом отгородиться от реальности. Образ «маленького человека» Андреев вводит в рассказе «У окна». Подобно Гоголю, он доказывает, что природа «маленького человека» формируется не средой, а его собственными душевными особенностями, среди которых главное – чувство страха перед жизнью.

ГЛАВА 3. Леонид Андреев и модернистские тенденции в литературе

3.1. Гоголевская традиция у Андреева в контексте философских истоков модернизма

До сих пор открытый вопрос о влиянии Гоголя на литературу эпохи модернизма осложняется терминологической путаницей, которая существует в отношении самого понятия «модернизм» и примыкающих к нему явлений, таких как авангардизм, символизм, экспрессионизм, абсурдизм, экзистенциализм и т.д. Однако в андрееведении многие из подобных терминов закрепились в качестве маркеров индивидуального авторского стиля Л.Н. Андреева, поэтому важной задачей интерпретации его творчества является их дифференциация.

Так, наиболее проблемным остается вопрос о том, что считать модернистской литературой и в каких отношениях с ней находится литература авангардизма. Нами принимается за наиболее точную точка зрения С.Б. Дубина, продолжающая концепцию В.М. Толмачёва, согласно которой «модернизм – нечто, стремящееся быть “современным” и эту современность воплощать; авангард – что-то ультрасовременное, революционное, создающее проекты будущего культуры и в свете этого задания отрицающее не только всё традиционное, но и “общую массу” наличной культуры... Если истоки модернизма лежат в культуре конца XIX века (и здесь он фактически совпадает с различными модификациями символизма – от импрессионизма до неоромантизма), то первым истинно авангардистским движением, противопоставленным символизму..., является футуризм...»¹³⁴. По С.Б. Дубину, понятие «модернизм» не является преимуществом отдельных литературных направлений, а представляет собой характеристику всей культуры конца XIX – первой половины XX в. Так, модернистское качество обнаруживается в произведениях натуралистического, реалистического, символистского толка. Авангардизм

¹³⁴ Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачёва. – М., 2003. – С. 44.

в таком случае существует как часть модернистской эпохи и имеет те же базовые типологические признаки, о которых мы скажем ниже, но отдельные его надстройки, основанные на противопоставлении культурным парадигмам, не нацеленным на коренной пересмотр и уничтожение старой системы ценностей вкупе с созданием принципиально новой, ставят его в антитезу модернистской литературе.

Для понимания сущности эпохи модернизма важно иметь в виду основные идеи, которые подпитывают культуру в этот и предшествующий периоды. Господство учения Г. Гегеля, которым завершается период классической немецкой философии (его идеалистическое направление), приводит человека к вере в познаваемый упорядоченный мир, в изучении которого применим научный инструментарий. Диалектика как метод заменяет метафизику, а иррациональные моменты, связанные с непостижимостью «вещи-в-себе», заменяет рационализм.

Как только курс на «онаучивание» философии в первой половине XIX в. принимает крупные масштабы, в Европе возникает противовес новому рационализму. У иррационалистов этого периода мир нельзя понять, но можно лишь интуитивно нащупать дорогу к нему через прозрение, веру, инстинкт. Из мыслителей этого вектора выделяются А. Шопенгауэр и С. Кьеркегор. Первый обращается к кантовской метафизике с её видимой иллюзорной частью мира и непознаваемой «вещью-в-себе» в виде единой мировой воли, стоящей в основе всего, алогичной и бессознательной. Философ, близкий к романтизму, реинтерпретирует этику Ф. Шеллинга и в учении о мировой воле развивает его идеи о природе зла.

С. Кьеркегор сосредотачивается на изучении с христианских позиций человеческого существования и связанных с ним проблем: отчаяния как главной составляющей жизни, страха перед смертью. Кьеркегор выделяет мотив «абсолютного отчаяния», которое возникает, когда человек осознаёт богооставленность мира.

После смерти Шопенгауэра его работа «Мир как воля и представление» вдохновляет на творчество последующих представителей иррационализма: Э. фон Гартмана, продолжающего развивать учение о мировой воле, и Ф. Ницше, который становится отцом целого направления – так называемой «философии жизни». Мыслитель производит революцию в этике: кризис традиционной цивилизации и личности, по мнению философа, должен разрешиться провозглашением новой ценности: абсолютной личной свободы. Человеку современности, зажатому в рамки религиозной морали, неспособному совершать волевые поступки, Ницше противопоставляет Сверхчеловека, ничем не скованного в мыслях и действиях.

На рубеже XIX–XX вв. иррационализм благодаря Ф. Ницше выходит на очередной виток развития в связи с кризисом рационализма. «Философия жизни» в это время дополняется учением А. Бергсона (утверждает непрерывность и индивидуальность времени, которое, в зависимости от ситуации, для каждого наблюдателя течёт с разной субъективно оцениваемой скоростью) и историцистским крылом, представленным В. Дильтеем, Г. Зиммелем, О. Шпенглером. В русле ирреализма возникает спровоцированный Шопенгауэром, Кьеркегором и Ницше экзистенциализм – учение о существовании человека, просматривающееся уже в работах Л.И. Шестова и Н.А. Бердяева (дальнейшее развитие получает благодаря трудам М. Хайдеггера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра).

Рубеж веков – время пристального внимания к человеческому сознанию. Первые крупные открытия в этой области принадлежат З. Фрейду, основоположнику психоанализа, чья концепция становится одной из важнейших для культуры XX в. Предложенная им трёхчастная структура личности, состоящей как бы из трёх отдельных личностей, которые борются за обладание человеческим телом, созвучна влиятельной позднеромантической концепции двойника (сильно проникновение в психоанализ учения Ф. Шеллинга).

Российская философия второй половины XIX и начала XX вв. также влияет на парадигму модернистского мышления. Выраженная в художественных произведениях философия Ф.М. Достоевского, направленная на изучение человеческого сознания и отношений людей с Богом, оказывает серьёзное влияние на Ф. Ницше и З. Фрейда, на русский космизм (Вл.С. Соловьёв), русский (Л.И. Шестов, Н.А. Бердяев) и французский экзистенциализм (А. Камю, Ж.-П. Сартр). Вл.С. Соловьёв синтезирует обширный опыт предшественников от Платона, гностицизма и средневекового христианства до Спинозы, Лейбница, Шеллинга и «философии жизни», сильнее всего воздействуя на российскую культуру.

Итак, можно утверждать, что основные признаки европейского и русского модернизма формируются в поле идеалистической философии, по большей части, носящей черты иррационализма и имеющей неразрывную связь с литературой. Перечислим ещё раз основные идеи:

- природа мира не поддаётся изучению, она алогична и иррациональна – осознать её можно лишь интуитивным путём через веру или откровение (все иррационалисты);
- бытие состоит из двух измерений: иллюзорного земного и истинного потустороннего (А. Шопенгауэр, Н.А. Бердяев, Вл.С. Соловьёв);
- человеческая жизнь трагична по своей сути (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Н.А. Бердяев, Вл.С. Соловьёв, Л.И. Шестов);
- свобода является одной из центральных проблем существования (С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов и др.);
- человек осознаёт богооставленность (как негативную ситуацию) и стремится к Богу (С. Кьеркегор, Ф.М. Достоевский, Вл.С. Соловьёв, Л.И. Шестов) или (наступательная стратегия) хочет занять Его место (Ф. Ницше);
- в психике выделяется сознание и бессознательное, которые часто находятся в ситуации противостояния (З. Фрейд, К. Юнг);

- сознание – это непрерывный поток человеческих переживаний (С. Кьеркегор, А. Бергсон, У. Джемс, Э. Гуссерль);
- такие понятия, как время, относительно и зависят от субъективного восприятия (А. Бергсон).

Влияние на модернизм «философии жизни», психоанализа и зарождающегося экзистенциализма в полной мере распространяется на Л.Н. Андреева. У «философии жизни» и её предшественников Андреев перенимает идею трагичности, алогизма, относительности бытия, постоянной борьбы человека с негативной трансцендентной силой (шопенгауэровская всемогущая и хаотичная «воля к жизни» у Андреева представлена как страшный Рок), использует концепцию двоимирия, созвучную с идеализмом того времени. О творчестве А. Шопенгауэра и Ф. Ницше в контексте андреевской прозы пишут И. Баранов, Т. Вологодина, М. Моклица.

Проблематика свободы, выбора, отношений с Богом занимает мысли Л.Н. Андреева-писателя так же, как и философов-экзистенциалистов. Отношениям андреевского творчества с учением С. Кьеркегора, Н.А. Бердяева, Ж.-П. Сартра, А. Камю посвящены работы Н.Н. Арсентьева, Н.П. Генераловой, В.А. Келдыша, Л.Н. Кен, С.С. Кирсис, Е.А. Михеичевой, А.В. Татаринова и др.

Гоголевская же метафизика, которую мы рассматриваем в первой главе нашего исследования, изначально связана с кантовским и шеллингианским двоимирием, имеющим корни в платонизме и гностицизме, к которым обращаются иррационалисты порубежного периода. Гоголевские произведения включают в себя тот же комплекс проблем, которые важны для «философии жизни», пред-экзистенциализма, русской философии: хаотичность вселенной («Вечера...», «Портрет», «Невский проспект», «Нос», «Мёртвые души»), идеалистическое двоимирие, путь от Бога или к Богу («Вий», «Мёртвые души»), трагичность человеческого существования («Страшная месть», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Шинель»).

Хочется отдельно остановиться на функционировании у Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева типичной для модернизма проблемы психики. Противостояние сознательного и бессознательного, субъективное время, сознание как непрерывный поток переживаний – все эти идеи А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга находят отражение в творчестве рассматриваемых нами писателей.

Так, истоки представлений о борьбе сознания и подсознания можно связать с важным для осмысления персонажей Н.В. Гоголя романтическим мотивом двойничества, тени, маски (не случайно К. Юнг, пытаясь дистанцироваться от терминологического аппарата З. Фрейда, выбирает понятия «тень», чтобы обозначить противоположные сознанию бессознательные установки, и «маска» – социальная роль, отвечающая за взаимодействие с обществом). Опираясь на периодизацию гоголевского творчества, предложенную А. Белым, отметим, что в произведениях первой фазы, где сильна романтическая составляющая, персонажи подчинены принципу двоемирия, по которому все живые существа относятся либо к «дневному», реальному миру, либо к времени-пространству хаоса. «Хаотические» персонажи вынуждены носить маску, чтобы иметь воплощение в мире людей и достигать своих целей в человеческом социуме. Это «нечисть» из «Вечеров...», «Миргорода» и «Арабесок»: Басаврюк, ведьмы («Ночь перед Рождеством», «Майская ночь», «Вий»), колдун из «Страшной мести», ростовщик из «Портрета».

Во второй фазе персонажи уже принадлежат к миру реальности, и расслоение их самосознания на двойников уводит предельно «земных» героев в мир ирреального. Акакий Акакиевич после смерти переходит в городскую легенду и воплощается в грозного призрака-мстителя – противоположного кроткому Я Башмачкина, теневой образ со всеми теми эмоционально-волевыми характеристиками, которые психика героя пыталась подавить при жизни. Нос сбегает от Ковалёва и, переходя в фантазмагорическое пространство, где никому не удивителен орган,

посещающий службу в церкви, носящий мундир, прогуливающийся по парку, тянет за собой своего бывшего хозяина. Вначале никто, кроме майора, не видит такого перевоплощения (цирюльник обнаруживает нос уже нормального размера без антропоморфных черт), и это наталкивает на мысль о помешательстве самого Ковалёва (в ранних черновиках повести, по замечанию Ю.В. Манна, фантастика объясняется сном, но впоследствии Гоголь отвергает эту идею). Позднее отделённый от человека нос видят уже многие: от цирюльника и врача до многочисленных свидетелей его путешествия за границу. Складывается впечатление массового психоза, основой которого становится боязнь потери себя: нос как заметная часть лица ассоциируется с внешним видом, личностью человека.

Интерес к бессознательному порождает одно из самых провокационных произведений Л.Н. Андреева – новеллу «Бездна». В ответ на неоднозначную реакцию общественности Андреев объясняет свой замысел: необходимо верить в человека и добро, но, чтобы идти вперёд, нужно чаще оглядываться назад, на своё бессознательное и травить в себе зверя.

Рассказ делится на три главы. Уже в I возникает напряжение вокруг первого показанного физического контакта между телами Немовецкого и Зиночки, когда студент помогает девушке перепрыгнуть через канаву, подаёт ей руку. «...Ему хотелось до боли сжать эту трепетную ручку, но он также сдержался, с полупоклоном почтительно принял её и скромно отвернулся, когда у всходившей девушки слегка приоткрылась нога». Эта сдержанность показывает, что мораль ещё доминирует над телесностью, но немотивированное желание сжать тело, почувствовать его, причинить боль – уже предвещают недоброе.

Далее действие развивается вяло, уступая место диалогам и описаниям, как бы смещающим фокус в сторону зрения. Персонажи только видят тела друг друга, но уклоняются от прямых касаний. II глава заканчивается, когда персонажи берутся за руки и входят в лес. Тревога от изменений в природе

(тучи, темнота, лес как сакральное место) усиливается прикосновением. Наконец, в III главе происходит физическое насилие, а в IV Немовецкий, выпуская своего «внутреннего зверя», обнимает и целует бесчувственное тело Зиночки. Этот Немовецкий – уже не тот, что сдерживается в начале рассказа. Немовецкий финала – олицетворённое животное желание, иллюстрация аффективного влечения.

В «Бездне» Андреев не описывает внешность персонажей одномоментно, но упоминания различных частей тела рассредоточены по всему тексту: ладонь Зиночки, её слегка приоткрывшаяся нога, мягкая рука Немовецкого, глаза обоих, её рука и его плечо, волосы, щёки, губы, детали одежды (юбка, туфли). Таким манером подаются и другие портретные подробности: «стройные гибкие фигуры», «упругая поступь», «затуманенный взгляд», синестетическое «свежие голоса».

«Мелькание» частей тела в финале почти прекращается, и герои представляются просто как тела: «...всё тело ныло, и сильно болело плечо, но ничего не было ни переломано, ни разбито», «Рука его попала на обнажённое тело, гладкое, упругое, холодное, но не мёртвое», «...он протянул руку и опять наткнулся на голое тело, и так, куда он ни протягивал её, он всюду встречал это голое женское тело, гладкое, упругое, как будто теплевшее под прикасающейся рукой», «Но тело было немо и неподвижно», «И то, что произошло здесь, что делали люди с этим безгласным женским телом, представилось ему во всей омерзительной ясности». Многократно повторяющееся слово «тело» придаёт последней главе особую экспрессивность, смещает ракурс с человека как соединения физических и психических свойств на существо сугубо плотское, бессознательное. Подчёркивается основной мотив текста: социальная опасность человека, который не может совладать со своим бессознательным началом. Зиночка превращается в беспомощное тело, а Немовецкий – в немыслящее животное.

Особый характер принимает описание других персонажей «Бездны», появляющихся в III и IV главах. Первые из них – женщины, которых Немовецкий и Зиночка встречают у ямы, прежде чем войти в лес. Они описываются, как мужчины: «лицо у неё было грубое, широкое, с мужскими чертами», «она запела густым, мужским голосом», «громко и грубо захохотала». Такая половая инверсия заставляет ждать тревожного продолжения. Этой же функции подчинено упоминание грязи, трижды появляющееся рядом с описанием женщин и дающее ассоциацию с грязным поступком.

В IV главе появляются трое мужчин. Первый – бритый, как актёр, второй – похожий на зверя («Краснощёкий, оплывший, приподнялся на локти, потом нерешительно, как медведь, опёрся на лапы и встал, тяжело вздохнув»), и третий, «лысый с редкой рыжей бородой». Тела этих мужчин тяжеловесны (тяжелая рука рыжего, грузность человека-медведя) и противопоставляются слабому телу Немовецкого с его мягкими руками. Сравнение одного из насильников с животным служит очередной иллюстрацией авторской идеи.

Дополнительные натуралистические детали («...он... ясно различал красные жилки на белке и желтоватый гной на ресницах») создают отталкивающий эффект, подготавливают читателя к кульминации, в которой телесная составляющая человеческой психики (Ид) окончательно побеждает духовную (Эго и Суперэго).

В рассказе «Проклятие зверя» возникает система модернистских мотивов, основанных на обращении к бессознательному. «Тёмный урбанизм» первой части рассказа делает доминирующим чувством главного героя страх перед лабиринтом города, предстающего как «огромный, запутанный каменный клубок, которым играла гигантская кошка». Лейтмотив «и я боюсь города» повторяется, приобретая форму навязчивой идеи. Те ужасы человеческого существования, что Гоголь прикрывает ироническим

описанием суеты Невского проспекта, в модернистском городе Андреева предельно обнажены и показаны в восприятии самого страдающего субъекта.

Но почему город манит героя, побуждая покинуть возлюбленную, отправиться в гущу «милых, подвижных людей...»? Ужас города, доминирующий в первой части рассказа, в финале трансформируется в ужас человеческого существования – философема, традиционная для Л.Н. Андреева, созвучная с учением А. Шопенгауэра. Однако столь же традиционна для писателя идея любви к жизни, при которой отказ от её радостей и ужасов расценивается как преступление, предательство самого себя. В свете этого принципа герой «Проклятия зверя» пополняет ряды андреевских стойков, которые, несмотря на все невзгоды, что несёт с собой человеческая жизнь, вновь и вновь с головой в погружаются в её круговорот.

Фабула в «Проклятии зверя» исчерпывается несколькими незначительными событиями: герой с возлюбленной поселяются в отеле, герой едет в город, обедает в ресторане, идёт в Зоологический сад, возвращается на электричке домой и беседует с любимой. Эти простые эпизоды повторяют стандартные фабульные фазы, выделяемые В.И. Тюпой в «Анализе художественного текста»: фаза обособления-ухода (герой едет в город), фаза партнёрства и искушения (ощущение единства с человечеством, выраженного в одинаковом использовании всеми носового платка, искушение ценами в магазине), лиминальная фаза (ощущение собственного скелета во время обеда в ресторане, представление других в виде скелетов как разновидность посещения «страны мёртвых») и фаза перерождения (услышав рёв умирающего животного, герой расценивает его как проклятие для человечества, крик об ужасной жизни и смерти, и с этим знанием он возвращается к возлюбленной).

Внутренний же сюжет, который в рассказе доминирует над внешним, строится на постепенном изменении психологического состояния героя от искусственной весёлости к чувству тревоги, нарастающего страха,

переходящего в ужас. Этот сюжет разворачивается во внутреннем монологе рассказчика.

Интерес к подсознанию, к мыслительному процессу видится и в специфической стилистике текста, что, помимо творчества Л.Н. Андреева, отличает многие образцы современной ему прозы: «Логика бессознательного продиктовала и приверженность модернистского искусства таким тропам как ирония, оксюморон, катахреза, абсурд и гротеск..., колоссальное значение просодии и нео-ритуальной перфомативности...»¹³⁵.

Хотя «Проклятие зверя» – это ещё не «поток сознания», но техника повествования уже близко подходит к его примерам, одновременно отдавая дань уважения гоголевской сказовой традиции, в которой автор использует речевую маску персонажа, являющегося либо действующим лицом произведения, либо сторонним наблюдателем.

Так, имитируя дискретность мыслительного процесса, Андреев вводит в текст нетрадиционные, авангардистские риторические ходы, например, парадоксальные выводы, получаемые из соединения патетической мысли с образами повседневности:

«– ...Ты помнишь, как ночью под окнами поют гудящие трамваи, – как по асфальту щёлкают копыта, – как пахнет мокрой пылью, – как тесно движется горячая толпа, – как над громадою домов горят на чёрном небе огненные слова, золотые, зелёные, красные...

– “Шоколад и какао”... Ты про эти слова говоришь?

– Да, “шоколад и какао”. А что говорит мне солнце? Вечность. А что говорят луна и звёзды? Вечность и тайна. Я не хочу вечности и тайны. Я хочу шоколада и какао. Я хочу, чтобы и на небе было написано то, что я понимаю, что сладко и не пугает меня»¹³⁶. Нечто похожее мы видим ещё в «Записках сумасшедшего», где текст тоже имитирует ход человеческой мысли. Здесь имеет место схожее сочетание возвышенной риторики, насыщенной

¹³⁵ Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. – 2008. – № 20. – С. 27.

¹³⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 4. – С. 153.

романтическими образами, которая обрывается комической фразой, будто случайно составляющей своеобразный коллаж с патетикой всего монолога: «Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! <...> Матушка! пожалей о своём больном дитятке!.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»¹³⁷.

Неслучайно парадоксальный способ мышления андреевского персонажа схож с мышлением гоголевского сумасшедшего: в рецепции модернизма хаотичность, относительность мироздания связывается с безумием, которое раскалывает мир и сознание человека. Мотив безумия соотносится с иррациональностью философии эпохи, однако особую окраску он приобретает в рамках немецкоязычного экспрессионизма, где становится приметой отчуждения человека от собственной личности и от окружающего мира. Но об этом далее.

Пространственные перемещения в «Проклятии зверя» показаны как череда выхваченных из сознания мыслей: «Это уже не лес и не пустынное море, это вагон, наполненный людьми». Чередой ассоциаций рассказчик мотивирует желание поехать в Зоологический сад. Прерывистой линией показано его перемещение из сада в гостиницу и оттуда – в лес: «И я ворвался в тёмную комнату, где одиноко ждала она; и я упал перед ней на колени и с рыданием закричал в её бледное лицо:

– Он проклял меня! Слышишь, он проклял меня!

Мы были в лесу. Уже светила луна». Этот пример наглядно иллюстрирует бергсоновскую концепцию субъективного времени: мы не видим перемещения персонажей из комнаты в лес, и сложно совместить эти два пространственных плана во времени, которое в этом художественном мире то ускоряется, то замедляется, подчиняясь восприятию рассказчика.

Герой сопоставляет пространство города, искусственную локацию, с пространством леса и моря. В этой антитезе скрывается один из конфликтов рассказа, заявленный в заглавии. Проклятие зверя – это

¹³⁷ Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 3. – С. 195.

проклятие природы, которое она насылает на человека, построившего огромные города и страшщегося в них жить.

Представление о зыбкости человеческого восприятия даёт важный для рассказчика гиперобраз возлюбленной, который принципиально размывается: «...я всё время немного забываю её, и как будто она несколько отделилась от меня. Как будто это множество людей, мужчин и женщин, частицу которых составляем мы, разъединяет нас, её делает похожей на всех женщин в розовых шляпках, меня – на всех мужчин в чёрных шляпах».

Всеобщее сходство лежит в основе использования Андреевым концепции двойничества, представленной как результат слияния человека с толпой, растворения, устранения личности: «И уже увидел я одного, двух, трёх, похожих на меня лицом, – и вот уже не принадлежит мне моё платье, и лицо моё не принадлежит мне». Далее мотив развивается в образ двоих «до ужаса одинаковых» господинов в котелках с тростями, которых отличает только то, что один из них курит, а второй – нет. В мире, где все одинаковы, сознание героя цепляется за этот единственный признак идентичности, возводит в ранг высшей ценности: «...если бы ты знал, что всё твоё человеческое держится только на том, что ты куришь, а он нет, ты не выпускал бы сигары изо рта, ты спал бы с нею, ты приказал бы мёртвому тебе раздвинуть рот и всунуть туда огромнейшую гаванну с золотым ярлыком!».

Избирательность восприятия проявляется в болезненном заострении внимания героя на определённых деталях окружающего мира. Если участие нескольких человек в эпосе с носом у Гоголя можно трактовать как массовое помешательство, то о психическом состоянии общества из андреевского рассказа долго размышлять не приходится. Но это общество, которое не осознает себя безумным, – оно безумно лишь в сознании героя как носителя культуры, то есть болезненно само представление культуры модернизма о человечестве. И, подобно Гоголю, Андреев выбирает нос как некий сверхъестественный признак, относящийся, тем не менее, к каждой

человеческой персоне: «...здесь мы, незнакомые, так близки, что лица кажутся огромными, особенно носы. Странно подумать, что и у меня должно быть такое же огромное, носатое лицо, и мне неловко...».

С символикой носа связана такая деталь гардероба, как носовой платок, существование коего возможно как раз благодаря этому органу. «Мы все употребляем носовой платок; <...> приехавши с разных концов света, говоря на разных языках, – вдруг оба мы, и я и он, вынимаем из кармана платки, развёртываем, одинаковым движением подносим к лицу и... раз! готово».

Гротескность, связанная с желанием автора воссоздать внутренний мир персонажа, будто находящегося в кошмарном сне, порождает ряд запоминающихся фантазмагорических образов. Так, в ресторане героя пугает собственная навязчивая идея о том, как спокойно и покорно выглядят скелеты обедающих людей, обтянутые кожей, одеждой, улыбками. Эта амбивалентность людей, наделённых душой, но изнутри представляющих собой лишь «каркасы» человека, не даёт герою покоя, он не может поверить, что все вокруг, и он сам, внутри так одинаково безжизненны.

В Зоологическом саду герой, глядя на тигра, заточённого в клетке, представляет себе невероятный план побега, который животное могло бы себе устроить, чтобы вернуться на родину. Погружаясь в дрему, рассказчик видит, как «тигр в цилиндре, в перчатках, скрывающих когти, берёт билет у кассы и едет по подземной дороге. Потом по железной дороге. У него чемодан из жёлтой кожи, увязанный ремнями плед, и он всё едет, едет».

Герой сталкивается с «психологией толпы», когда обнаруживает, что чувствует «прикосновение» чужих мыслей к своим, чужих эмоций к своим эмоциям. Уединения, которого ищет рассказчик, невозможно достичь в мире, где все души связаны и представляют собой единый организм. Но эта особенность не сплавливает людей, а лишь помещает человека посреди толпы незнакомых, чтобы он испытал одну из разновидностей одиночества.

Фокусирование на бессознательном в модернизме часто соприкасается с темой сексуальности, которая, благодаря З. Фрейду, прочно входит

в арсенал писателей, активно использующих её для психологической обрисовки персонажей. В «Проклятии зверя» подробно описывается одна из половых девиаций – вуайеризм. Подглядывающий за влюблёнными человек из леса – из тех, что «таскаются по садам, по тёмным аллеям, где прячутся влюблённые, подкарауливают, подстерегают, чтобы видом хотя бы чужой любви дать пищу своему жалкому воображению...»¹³⁸. Мотив голода, пищи, начатый эпизодом в ресторане, здесь дублируется в контексте сексуальности и продолжает тему противостояния плотского и духовного в человеке (на важную роль мотива еды в андреевской поэтике указывает Е.Е. Завьялова в статье «Алиментарный код в романе Л. Андреева “Дневник Сатаны”»¹³⁹).

Как видим на примере «Проклятия зверя», неустойчивость внешнего мира в модернистском произведении сочетается с неустойчивостью мира внутреннего. Отчасти, и мы уже отмечали подобное, это продолжение традиций романтизма, а отчасти спровоцировано передовыми научными и философскими достижениями.

Стоит сказать, что иррациональность, хаотичность мира, времени, пространства проявляется не только в философии, но и в литературной традиции, предшествующей эпохе модернизма. Сфокусированность на всём отражённом, туманном, на еле уловимом сновидении лежит в основе эстетики барокко и йенских романтиков. У Э.Т.А. Гофмана эта сторона мира интерпретируется уже как зловещая часть мироздания, тесно связанная с тёмными человеческими переживаниями. Через эту гофмановскую позднеромантическую школу проходит в своё время и Н.В. Гоголь. Деформация пространственно-временных координат как примета ирреального мира широко рассматривается в контексте его прозы Ю.М. Лотманом.

¹³⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 4. – С. 155.

¹³⁹ Завьялова Е.Е. Алиментарный код в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Филология и человек. – 2016. – № 1.

В разных национальных литературах романтизм продолжает жить и после периода, который историки литературы называли закатом романтической эры и торжеством реализма, трансформируется в иные формы, оставляя лишь свои главные признаки: принципиальную амбивалентность, синтетичность. Во Франции его более жёсткий, антиэстетический вариант становится основой для смеси символизма и натурализма в поэзии Ш. Бодлера, музыкально-ориентированных импрессионистских опусов П. Верлена, пред-авангардных стихов А. Рембо, дающих начало французскому дадаизму и сюрреализму (Г. Аполлинер, А. Бретон, Ж. Кокто, Л. Арагон). Огромно влияние французского символизма на модернистскую литературу в России: через увлечение им проходят символисты (П. Верлен у В.Я. Брюсова, Ш. Бодлер и в сильной мере повлиявший на него американец Э. По у К.Д. Бальмонта, Д.С. Мережковского), акмеисты (изучавший французскую литературу в Сорбонне Н.С. Гумилёв), поэты и прозаики вне течений. В Германии после романтизма главенствующей литературной формацией становится бидермейер – опрощённый романтизм, лишённый характерной амбивалентности. Ему противостоит во многом романтизированная концепция Ф. Ницше, который в конце XIX в. становится философским ориентиром для авангардной немецкой литературы, впоследствии обобщённым понятием «экспрессионизм».

Неустойчивость, хаотичность, относительность пространственно-временных координат художественного мира перетекает из романтизма, который обретает новую жизнь в модернистскую эпоху, скрещиваясь с новейшими научными открытиями.

В таком культурном контексте рождается творчество Л.Н. Андреева, проникнутое подчёркнутой амбивалентностью бытия, и в нём также находят место различные деформации времени и пространства. Это объясняется тем, что уникальная манера Л.Н. Андреева имеет те же генетические связи с традицией, что и творчество большинства современных ему зарубежных

и русских писателей-модернистов (за исключением, разве что, творцов-авангардистов).

Итак, чтобы изучить гоголевские традиции в творчестве Л.Н. Андреева в контексте модернизма, необходимо выявить основные философские учения, которые влияют на культуру рубежа XIX–XX вв. Среди основных мыслителей, важных для эпохи, – А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Шпенглер, Ф.М. Достоевский, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, Вл.С. Соловьёв, З. Фрейд, К. Юнг.

Основные идеи: нелогичность, хаотичность мира; трагизм человеческой жизни; свобода как центральная проблема существования; богооставленность и стремление к Богу или богоборчество; сознание как непрерывный поток человеческих переживаний; деление психики на сознательную и бессознательную части.

Модернисты, следуя за психоанализом, концентрируются на бессознательном. Гоголь («Нос», «Записки сумасшедшего») и Андреев («Проклятие зверя») в своих произведениях изображают состояние индивидуально-массового психоза. Для их произведений характерна дискретность мышления повествователей с парадоксально сменяющимися друг друга образами и ассоциациями, что отражает бергсоновскую концепцию сознания как потока переживаний.

В «Проклятии зверя» Л.Н. Андреев затрагивает проблему страха современного человека перед городом, идущую через Н.В. Гоголя. Город олицетворяет современную жизнь, где все похоже, где бодрствование благодаря гротескным иррациональным образам напоминает кошмарный сон, где невозможно убежать из лабиринта мыслей, представляющих собой коллективное бессознательное. Интерес к бессознательному порождает на свет андреевскую новеллу «Бездна», в подтексте которой разворачивается борьба телесного и духовного. Здесь Андреев связывает концепт телесности с темой жестокости и сексуальности.

Для дальнейшего рассмотрения модернистских проявлений у Гоголя и Андреева нам необходимо отделить от собственно модернизма такие его ответвления, как экспрессионизм и авангардизм.

3.2. Андреев и Гоголь в свете проблем экспрессионизма

В последние десятилетия на страницах исследований всё чаще ставится вопрос об экспрессионизме Л.Н. Андреева. Определённое сходство андреевской поэтики и художественных систем авторов «экспрессионистского десятилетия» очевидно, и мы будем говорить о ней в контексте гоголевской традиции, которая является «генетической базой» русской литературы Серебряного века. Однако сначала необходимо определиться с вопросом о границах экспрессионизма, его принадлежности к авангардизму как к наиболее остро новаторски настроенной части модернистского движения.

Вопрос о принадлежности литературного экспрессионизма к авангарду до сих пор открыт. Так, в рамках одной статьи, призванной разграничить авангардизм и модернизм, С.Б. Дубин относит его то к первой, то ко второй парадигме. Это во многом объясняется тем, что сам термин начинают применять в начале XX в. для обозначения всей прогрессивной немецкоязычной литературы, независимо от самоидентификации авторов. «В литературе “ранний” экспрессионизм возникает вне этой дискуссии о термине. К. Хиллер первым переносит это понятие с живописцев на молодых поэтов Берлина (“Jungst-Berliner”) и весь литературный авангард...»¹⁴⁰. Таким образом, система экспрессионизма включает в себя особенности творческих систем многих авторов, порой даже противоположных друг другу. Подобно авангардистским течениям, экспрессионизм предвещает грядущую катастрофу, принимающую в видениях авторов апокалиптические масштабы. Однако, в отличие

¹⁴⁰ Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург, 2002. – С. 19.

от авангарда, восторженно ведущего европейскую культуру к уничтожению в пожаре войны, из которой воскреснет новый мир, экспрессионизм предчувствует трагичность грядущей бури. «Для экспрессионистской поэзии и прозы в целом характерно некое предзнание надвигающегося вселенского катаклизма и в то же время – трагическое приятие будущей беды»¹⁴¹. Когда авангард потакает духу времени и помогает разрушить традиционную рациональную устойчивость, экспрессионизм впадает от этой неустойчивости в невроз, но вынужден свыкнуться с неизбежным.

Другое отличие кроется в генезисе обеих формаций. С одной стороны, сильнейшее влияние гностицизма, барокко, йенского романтизма и позднеромантической иронии позволяет говорить о прочном традиционном фундаменте экспрессионизма, что противопоставляет его большинству авангардистских течений. Дадаизм, футуризм, сюрреализм оказываются более радикально настроенными по отношению ко всей прежней культуре и к XIX в., в частности, пересматривая фундаментальные понятия: «ценность», «вкус», «творчество». У экспрессионизма гораздо больше общего с такими модернистскими произведениями, как «Полые люди» Т. Элиота, «Дублинцы» Д. Джойса, «Петербург» А. Белого, «Ужасный мир» А.А. Блока и ранними поэмами В.В. Маяковского, нежели с футуристами А.Е. Кручёных, В. Хлебниковым, Т. Маринетти, дадаистами Т. Тцара и ранним Л. Арагоном, сюрреалистами А. Бретоном и Г. Аполлинером.

Исследователи говорят об особой, амбивалентной гармонии экспрессионизма. «Экспрессионизм был гармоничен. Дадаизм поспешил отделаться от его сентиментальностей, идеализма и этой неистребимой потребности гармонии»¹⁴², – так дадаист Р. Хюльзенбек в 1920 г. определяет главное отличие художественных систем. Однако природа экспрессионистической гармонии двойственна: она вынуждена опираться на худшее, чтобы из этого противопоставления выйти к лучшему: «Насилие,

¹⁴¹ Гири́н Ю.Н. Авангард как пограничная форма культуры // Диалог со временем. – М., 2008. – С. 56.

¹⁴² Цит. по: Пестова Н.В. Указ. соч. – С. 10.

разрушение, намеренную деформацию всех форм буржуазности... они нередко воспринимали в виде источника вдохновения, шанса ощутить Хаос (подобные идеи встречаются уже у Новалиса и у других йенских романтиков), бездны, “ночное”, “архетипическое” – словом, того, на основе чего способно само собой... возникнуть братство освобождённых от всяческих принуждений личностей»¹⁴³. Йенский романтизм, как бы по-разному ни воспринимали его авангардисты и экспрессионисты, становится для обеих парадигм объединяющим базисом.

Сходство, которое можно усматривать между поэтикой Гоголя и писателей-экспрессионистов, не удивительно: само направление как пограничное явление в литературе ориентируется на авторов, работающих в схожие переходные периоды в прошлом. Таких периодов в истории XIX в. несколько: возникновение йенского романтизма в оппозицию классицизму, поздний романтизм с его разочарованием в большинстве романтических идеалов, европейский символизм, эстетически противостоящий позитивистской идеологии. Экспрессионизм продолжает линию развития, заложенную в них, и ищет в произведениях этих эпох инструменты, с помощью которых решает их общую задачу – разрушить одномерную классицистско-позитивистскую иллюзию рационального мира, выраженную в искусстве классицизма, бидермейера и реализма.

Гоголь принадлежит к авторам одного из переходных для истории литературы периодов. Расцвет его творчества – это время, когда в Европе правомерность романтических построений оспаривается самими же романтиками – Клейстом и Гофманом, – а из Франции в русскую литературу начинают приходить черты зарождающегося реалистического искусства. В творчестве русского писателя соединяются обе тенденции, к которым примешивается следование принципам барокко, что порождает новую на тот момент художественную комбинацию. Благодаря ей творчество Гоголя несёт

¹⁴³ Зарубежная литература XX века... – С. 86.

начала нескольких художественных парадигм, которые, трансформируясь, станут доминирующими в искусстве модернизма.

С Андреевым ситуация другая: если с Гоголем экспрессионизм находится в отношениях преемственности, то с творческой деятельностью его литературного потомка он развивается практически параллельно. Причём хронологическое первенство здесь принадлежит Андрееву: развитие, пик и постепенный упадок оригинального немецкоязычного экспрессионизма приходится на условный период с 1910 по 1925 г., в то время как стилистика и проблематика экспрессионизма обнаруживается уже в произведениях 1890 («Ложь», «Молчание») и 1891 г. («Смех», «Стена», «Бездна», «Предстояла кража»). К 1908 г. из прозы уже написаны «Жизнь Василия Фивейского», «Губернатор», «Иуда Искариот», «Проклятие зверя», «Тьма», «Мои записки», «Елеазар», «Красный смех», «Вор», «Мысль», «Город», «В тумане», из драматургии – «К звездам», «Жизнь человека», «Савва», «Царь Голод». Экспрессионизм ещё не назван, не существует как масштабное национальное явление, каким он станет в Германии и Австро-Венгрии в 1910-х, но Андреев уже делает многие его будущие черты неотъемлемой частью своих произведений.

При всех отличиях экспрессионизм обладает рядом признаков, роднящих его с поэтикой авангарда. Так, для экспрессионистов и авангардистов принципиальным становится привлекающий внимание жест – любой, даже самый грубый, гротескный, алогичный способ как можно громче заявить о неправильности мира. «“Ясновидение” экспрессионистов обнаруживает за вполне “невинной” внешней оболочкой зримого, феноменального мира провалы и бездны – ужасающую деформацию его внутренней сущности. Эта несовместимость видимого и сущностного требовала немедленного действия: “крика”, “вопля”, “прорыва”, отчаяния, воззвания, страстной проповеди...»¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Там же. – С. 83.

Крик – один из часто используемых жестов в эстетике экспрессионизма и в творчестве Андреева. Несложно проследить эволюцию в функционировании этого изобразительного средства в прозе русского писателя. В ранний период творчества его персонажи часто кричат, но цели привлечения внимания тривиальны: «Только в бурной и крикливой манифестации могла галка выразить свою обиду и дать некоторое духовное удовлетворение пустому желудку»¹⁴⁵. В большинстве случаев крики в этих произведениях – лишь форсированная форма подачи реплики в диалоге.

Но уже в «Большом шлеме» крик, соединяясь с образом смерти, рока, обретает трагическую коннотацию и рассматривается как заранее обречённый способ привлечь внимание мертвеца: «Если Яков Иванович станет кричать об этом над самым его ухом, будет плакать и показывать карты, Николай Дмитриевич не услышит и никогда не узнает, потому что нет на свете никакого Николая Дмитриевича»¹⁴⁶. В рассказе «Ложь» обезумевший герой кричит: «Нет лжи! Я убил ложь». Это отчаянная попытка оправдаться за убийство возлюбленной перед самим собой, мотивируя преступление маниакальной борьбой с ложью.

Умиравший Лаврентий Павлович из рассказа «Жили-были» рассматривает крик как один из способов привлечь внимание к собственной смерти: «С вечера он крепко уснул, проснулся с сознанием, что он умирает и что ему нужно что-то сделать: позвать на помощь, крикнуть или перекреститься, – и потерял сознание»¹⁴⁷.

В рассказе «Молчание» мифологизируется, наделяется особым метафизическим значением явление, вынесенное в заголовок. Крик противопоставляется ему: «– Настасья! – крикнул о. Игнатий, и голос показался ему грубым, и стало неловко, что он так громко кричит в этих тихих комнатах, тотчас после похорон дочери. – Настасья! – тише позвал

¹⁴⁵ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 79.

¹⁴⁶ Там же. – С. 155.

¹⁴⁷ Там же. – С. 295.

он...»¹⁴⁸. Похожую антитезу видим в рассказе «Предстояла кража»: «Но люди говорят слишком много и слишком громко. Они кричат, как будто он глухой, и в крике теряются слова и их смысл; они кричат так обильно и громко, что крик их становится тишиной, и слова их делаются молчанием»¹⁴⁹.

Издают крики у Андреева не только люди, но и предметы, предстающие как символы: «Колокол уже не молил – он кричал, как человек, стонал и задыхался»¹⁵⁰.

Особое место в мифологии андреевского мира занимает крик от страха, появляющийся в произведениях более позднего периода. В рассказе «Город» читаем: «И в эти чёрные, грохочущие ночи Петрову часто хотелось закричать от страха, забиться куда-нибудь в глубокий подвал и быть там совсем одному. Тогда можно думать только о тех, кого знаешь, и не чувствовать себя таким беспредельно одиноким среди множества чужих людей»¹⁵¹. Причины крика здесь – страх, одиночество. Страх и тоска мотивируют крики пациентов сумасшедшего дома в «Призраках»: «И только изредка, большею частью в ночь, <...> с кем-нибудь из больных делался припадок острой тоски, и он начинал кричать. Обыкновенно его очень быстро успокаивали, но случалось, что страх и тоска его были очень велики и не поддавались ни уговорам, ни лекарству, и он продолжал кричать»¹⁵².

О чём тоскуют и чего боятся герои Андреева? Анализируя проблематику его творчества, мы приходим к выводу, что тоска, носящая почти эпидемиологический характер, – это реакция на отчуждённость. Жизнь в его рецепции представляется как испытание человека роком, подбрасывающим ему несчастья и испытания. Но есть в ней и ожидание гармонии, которая выражается в любви, преданности, самопожертвовании, единении, истинной вере. Трагедия человека в том, что он разлучён с этой

¹⁴⁸ Там же. – С. 198.

¹⁴⁹ Там же. – С. 430.

¹⁵⁰ Там же. – С. 340.

¹⁵¹ Там же. – С. 380.

¹⁵² Там же. – С. 75.

гармонией, так как не всегда в силах преодолеть чуждость людей друг другу, Богу, самим себе. Именно мотив чужести, как указывает Н.В. Пестова, является доминирующим мироощущением экспрессионизма. Этот мотив находит особое звучание в гоголевском и андреевском творчестве.

Показательны для иллюстрации темы чужести у Андреева и Гоголя проблема «человек и Бог» и связанный с ней вопрос о природе зла и добра. В экспрессионизме их решение двояко: с одной стороны, причина несчастий человека и мира в том, что Бог по какой-то причине давно оставил заботу о человеке, прервал общение с ним и выступает отныне как враждебное начало («Берлин» И.Р. Бехера, «Демоны города», «Больничный барак» Г. Гейма и т.д.); с другой стороны, в своих жизненных скитаниях экспрессионисты стремятся найти Его, соединяя с Ним свою надежду на обретение гармонии («И Бога ищу», «Богу» Э. Ласкер-Шюллер, «Бог умер» А. Эренштейна, «Ноэми» И. Голля и др.). Ницшеанский образ «мёртвого Бога» уступает место фигуре «удалившегося Бога» или «злого Бога».

Несмотря на считающееся бесспорным христианство Гоголя и подтверждённый собственными высказываниями атеизм Андреева, отношение к Богу и к вере в произведениях этих авторов не так просто, как принято думать. Христианство Н.В. Гоголя, во всяком случае, в период творчества, осложняется некоторыми ложными и даже еретическими, с точки зрения апологетов Церкви, учениями. Мысль о гностицизме писателя последовательно проводит М.Я. Вайскопф. Многие идеи Л.Н. Андреева и экспрессионистов связаны с мотивом познания Бога, созвучным с гностическими учениями.

Множество ветвей древнего гностицизма по-разному повествуют о первопричинах отчуждения вселенной от Бога, но общим остаётся положение о том, что наш мир лишён Божьего присутствия, так как создан Демиургом (Ялдаваофом), порождённым согрешившей Софией, несовершенной женской формой Бога. Этот Демиург считает себя

единственным божеством, но в нём нет знания о плероме – истинном мире, где господствует истинный Бог – Христос. Несовершенный Демиург создаёт мир и людей по своему подобию, делая их столь же несовершенными и обделёнными знанием о плероме. Таким образом, вся материя лишена Знания и является тёмной, а тело человека представляется тюрьмой духа. Демиург, считающий себя верховным божеством, стремится сохранить власть материи над духом и создаёт для человека иллюзию мира, в котором он живёт. «Но что это за мир? Он тоже тоскует и стремится неизвестно куда, он тоже чувствует себя в тупике и тоже не знает, куда деться»¹⁵³.

Противоречие между существованием злого Бога и истинного Бога, которого ищут экспрессионисты, – краеугольный камень гностицизма. Экспрессионисты видят земного Бога безжалостным палачом, в то время как достижение гармонии связывают с поиском Бога настоящего, того, от которого они отчуждены. Отчаяние человека экспрессионизма в ощущении тупика, в блуждании по бесконечному лабиринту жизни, в пребывании во вселенской тюрьме. «Экспрессионистский пилигрим по пути своего странствия неустанно обращается к Богу, и этот разговор принимает различные направления. Однако основная интенция этого непрекращающегося диалога – желание воссоединиться с ним»¹⁵⁴. Воссоединение с истинным Богом – залог гармонии личности в экспрессионизме и спасения духа в гностицизме.

Если обратиться к генезису немецкого экспрессионизма и проследить его связь с немецким романтизмом, то становится ясным преобладание в мировосприятии экспрессионистов чисто гностических мотивов. По мнению А.Ф. Лосева, гностицизм предвосхищает собой романтизм: «Это страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть... В этом смысле гностицизм, несомненно, есть туманное пророчество

¹⁵³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. – Кн. 1. – М., 2000. – С. 357.

¹⁵⁴ Пестова Н.В. Указ. соч. – С. 293–294.

новоевропейского романтизма»¹⁵⁵. Если ранний романтизм с помощью иронии смиряет невозможность достичь Абсолюта, то уже в поздней своей форме он чувствует трагизм этого противоречия между стремлением и возможностью. И природу этого конфликта в гностицизме, и его трагическое заострение экспрессионизм наследует у романтизма.

Важным в гностицизме является мотив зависимости земного существования человека от демонического влияния. «Нет части космоса, свободной от демонов»¹⁵⁶, и демоны (архонты), являясь началом, противостоящим Богу, борются с его господством не только на космическом уровне, но и находясь внутри каждого человека, который исполняет волю демона и мыслится втянутым в эту космическую игру помимо своей воли. Несчастья, грехи объясняются демонической составляющей мира и самих людей. Изменить такое положение вещей, избавить людей от власти тёмной материи может только божественная сила, внешнее знание (гнозис).

В свете этой мысли многие сюжеты Гоголя и Андреева можно прочесть в контексте двух гностических историй: совращения демоном материи человеческого духа и избавления человека от демона через знание. Разумеется, это лишь один из возможных вариантов интерпретаций, который позволяет взглянуть на творчество обоих писателей с новой стороны.

К первой группе у Гоголя мы относим «Вечер накануне Ивана Купалы» (Петро порабощён собственным демоном жадности и внешним демоном Басаврюком), «Страшная месть» (рок, проклятие рода как стихийный демон, колдун как демонизированный человек), «Вий» (учитывая сексуальный подтекст в эпизоде со скачками ведьмы и Хомы, на который указывают исследователи, внутри философа действует демон похоти, желающий близости с мёртвой панночкой, который приводит к конфликту между Хомой и стихийными демонами), «Портрет» (демон-ростовщик легко совращает Чарткова, так как его природе созвучен собственный демон художника –

¹⁵⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. – С. 384.

¹⁵⁶ Йонас Г. Гностицизм. – СПб., 1998. – С. 368.

демон стяжательства), «Шинель» (никому не делавший зла Башмачкин гибнет, теряя надежду, которая ассоциируется у него с новой шинелью; в то время как истинную защиту следует искать в образе Христа, Башмачкин боготворит предмет одежды; после смерти героя его демон в виде призрака сеет деструкцию, которую не мог осуществлять при жизни тела-сосуда).

У Андреева к первой группе можно отнести следующие сюжеты: «Бездна», «В тумане» (демон похоти), «Ложь», «Мои записки», «Губернатор» (демон убийства), «Красный смех (стихийный демон войны), «Жизнь Василия Фивейского» (рок как «внешний» демон, внутренний демон сомнений и гордыни) и др. В прямом смысле одержимость дьяволом показана писателем в романе «Дневник Сатаны».

Ко второй группе у Гоголя следует отнести произведения: «Пропавшая грамота» (знание помогает деду одолеть нечистую силу в преисподней), «Ночь перед Рождеством» (Вакула смиряет чёрта крестным знамением, молитвенным жестом, то есть гнозисом, идущим от Бога), «Майская ночь» (с помощью интуитивного *осознания* парубок помогает душе панночки избавиться от ведьмы, которая маскируется под утопленниц), общий замысел «Мёртвых душ» (где Чичиков, изначально соединяющий в себе черты апостола и антихриста, на протяжении трёх томов должен пройти духовный путь к Богу).

У Андреева к фабуле избавления от демона восходят сюжеты нескольких произведений: «Тьма» (молодой революционер Алексей и проститутка Любка, пройдя через ночь мистического откровения, просыпаются другими людьми: он – с правдой о вине, которую несёт один человек с твёрдой моралью перед остальной тьмой грешников, она – со знанием о том, что и посреди тьмы иногда загораются звёзды справедливости; герою не суждено остаться в живых, но героиня уже ощущает иной взгляд на мир, что созвучно очищению от демонического влияния), «Валя» (демоны является во сне ребёнку, который боится оказаться на воспитании у женщины, называющей себя его родной матерью; осознание

того, что каждый человек требует жалости, позволяет мальчику преодолеть страх, сделать первый шаг в любви к матери), «Предстояла кража» (вор отказывается от кражи, возможного убийства, увидев и пожалев щенка), «Елеазар» (император Август перебарывает демонизм Елеазара, на него спускается знание о служении народу, ради которого он должен жить).

Каждый раз избавление от оков мира, от его тьмы и хаоса описывается Андреевым в традициях гностицизма как мистическое откровение, которое потрясает героев, заставляет их по-новому увидеть жизнь. Повод для этого может соответствовать масштабу знания (тет-а-тет с воскресшим мертвецом Елеазаром), а может быть и вовсе не значительным (встреча со щенком в рассказе «Предстояла кража» или пьяный разговор в «Тьме»).

Гностическая идея человеческого зла как части космического зла проникает, не без дополнительного влияния Гоголя, в поэзию немецких экспрессионистов. Так, исследователи отмечают эту тему в творчестве Г. Тракля, который заимствует её у Достоевского (а Достоевский – у Гоголя). Этика Гоголя, восходящая к гностицизму и религиозному сознанию эпохи барокко, трактует греховность мира как совокупность персональных грехов: «Причиной распада человеческого образа на две составляющие является, согласно гоголевской антропологии, грех... И если принимать во внимание архаичность гоголевской картины мира, которая толкует каждое новое преступление как отголосок всех предыдущих, то нарастание зла в мире по мере накопления грехов за всю историю человеческого существования ведёт к увеличению пропасти, разделяющей человека реального от умозрительного, “внешнего” от “внутреннего”»¹⁵⁷.

Отношение к вере в произведениях Гоголя, Андреева и экспрессионистов можно описать как путаную дорогу к Богу. У обоих русских писателей есть персонажи, сбившиеся с этого пути, которые по роду занятий должны обладать христианской верой, однако её основы в них шатки. Отсюда у Андреева возникает тема истинного и ложного

¹⁵⁷ Архипова Ю.В. Указ. соч. – С. 51–52.

христианства, истинного и ложного знания о Боге. Галерею подобных героев у него открывает священник отец Игнатий («Молчание»), который хранит в душе гнев на ослушавшуюся его дочь, не может простить её при жизни из-за гордыни, от чего страдает после её самоубийства. Потеря ребенка символизирует потерю веры (Верой зовут дочь отца Игнатия). С этим образом соотносится дьякон из «Жили-были», который боится смерти и отрицает таким образом свою веру в Воскресение, и отец Василий Фивейский, считающий, что все несчастья, которые касаются его, – это знак его богоизбранности. Фивейский требует у Бога особого статуса для себя: он хочет творить чудеса при жизни, как Христос, забывая, что для этого одних страданий мало – нужно иметь веру. Небеса пусты для этого человека, как пусты они для героев экспрессионистской прозы и лирики. Однако последние часто желают вернуться в состояние гармонии через близость с Богом, в то время как Фивейский выступает представителем стихийного, отчасти богоборческого начала. Его интересует вознаграждение, которое утолит его гордыню, а вовсе не общение с Богом.

У Гоголя примером такого человека, сбившегося с дороги на пути к Богу, является студент духовной семинарии Хома Брут. Боящийся смерти, не верующий в то, что Господь способен защитить его и его душу, он становится жертвой собственного страха. Сравним кульминационные сцены в «Вие» и «Василии Фивейском».

Событиям финалов предшествует предчувствие грядущей беды: «Хоронили Мосягина... на духов день, и начался он зловещий и странный, точно смуте среди людей отвечала тяжёлая и бесформенная смута в природе»¹⁵⁸. Так же и в «Вие» последний день Хома начинается с дурного предчувствия. В обоих произведениях фигурирует особое место действия (деревенская церквушка) и особое время (панихида). Побуждающим фактором для кульминаций становится то, что оба героя должны отпевать

¹⁵⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 544.

покойников, оба остаются с ними наедине (толпа бежит из церкви, услышав, как отец Василий приказывает Семёну встать из гроба).

В таких декорациях возникает ситуация, когда героям нужно обнаружить свою истинную веру, но этого не случается. Оба персонажа проходят через события, зеркально повторяющие эпизоды искушения Сатаной Христа. С Хомой это вечер в Гефсиманском саду: семинарист предчувствует страшный исход, боится за свою жизнь, пытается избежать смерти. С Фивейским Андреев воспроизводит эпизод искушения Христа в пустыне, когда Сатана пытается прельстить Его, заставить просить у Бога сотворения чудес. На месте Христа Фивейский поддается искушению и ждёт от Господа внешних знамений, которые нужны отцу Василию для подтверждения собственной избранности.

Развязкой эпизодов в обоих случаях становится неестественная смерть героев. Хома погибает от страха при виде бесовской своры во главе с Виём. Фивейский терпит неудачу в воскрешении мёртвого и воспринимает это как насмешку над собой со стороны Бога. Его приводит в ужас апокалиптическое видение: кажется, что рушится храм, покинув который, он видит, что наступает Конец света. «Небо охвачено огнём. <...> И оттуда, из огненного клубящегося хаоса, несётся огромный громopodobный хохот, и треск, и крики дикого веселья»¹⁵⁹. Пытаясь спастись от приближающегося Апокалипсиса, Фивейский бежит прочь и во время этого бега умирает. По сути, это та же смерть от страха, что и у Хомы Брута.

Исследователи гностицизма называют мифологизм одним из главных принципов этого синкретического направления. Описание мира здесь происходит не средствами логики и не выстраиванием метафизической системы. Напротив, каждое понятие, будь то свет, тьма, София, зоны или Христос, осмысливается гностиками не как интеллектуальные категории, а как мифологические сущности со своей личной историей. Абстрактные понятия символичны, они мифологизируются и выходят за пределы

¹⁵⁹ Там же. – С. 554.

абстракции. Отсюда тёмный, насыщенный сложной символикой стиль гностических первоисточников: «Понимая неопишность мистического опыта, гностики пошли не по пути апофатики, чисто отрицательного описания Абсолюта, а по пути метафоризации описания, превращающегося в миф-символ...»¹⁶⁰.

На то, что особенностью метода Л.Н. Андреева является подчёркнутая символизация, мифологизирование, придание сакрального смысла простым понятиям и явлениям, исследователи его творчества указывают уже давно. О важной роли андреевских «образов-символов нового типа, приобретающих неомифологическое значение и образующих соответствующий подтекст»¹⁶¹, говорит И.И. Московкина. В результате главным героем произведений становятся не люди, а находящиеся с ними в состоянии борьбы символы-мифы. Значение этих символов в структуре андреевских текстов настолько велико, что часто они попадают в заглавие его произведений: «Молчание», «Бездна», «Стена», «Смех», «Мысль», «Ложь», «Город», «Красный смех», «Тьма», «Полёт» и т.д.

Очевидно, что в мифологизме гностицизма и неомифологизме Андреева используются схожие механизмы символизации, которые писатель мог почерпнуть через посредничество А. Шопенгауэра (активно изучавшего гностицизм, мистицизм, восточные философии, отразившего этот опыт в учении о Мире как Представлении и о безжалостной Мировой Воле). В связи с этим приведём пример тех понятий, которые мифологизируются гностиками, и сопоставим их с андреевскими символами. По А.Ф. Лосеву, в учении Валентина говорится о парах противоположностей, которые порождают плерому (высший мир): «1) «первоначало», «первоотец», как «глубина» или «бездна» (bythos), «монада» и как 2) «молчание», «мысль» (emnoia) и «благодать» (charis)»¹⁶². Как видим, в гностических текстах возникают понятия бездны, молчания, мысли, соответствующие

¹⁶⁰ Торчинов Е. Вступительное слово // Йонас Г. Гностицизм. – СПб., 1998. – С. 2.

¹⁶¹ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 84.

¹⁶² Лосев А.Ф. Указ. соч. – С. 349.

по наименованию одноимённым рассказам Андреева. Что касается бездны, то от гностиков этот образ переходит в философию мистика Бёме, оказывающего сильнейшее влияние на немецкий идеализм XIX в. Является ли случайностью совпадение двух других понятий (молчание и мысль), на данном этапе изучения творчества Андреева судить сложно.

На Гоголя также мог повлиять символистский стиль гностических источников. У писателя обыкновенные земные понятия приобретают символическую многослойность вплоть до мифологизации. Невский проспект не просто часть города. Это и космическая модель, в которой «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Ревизор не просто должностное лицо, это и земное правосудие, и высший Судья, и истинная совесть из различных интерпретаций комедии. Шинель не просто одежда, но царское облачение души из известного гностического мифа (эту идею заимствуем у М.Я. Вайскопфа). Ярчайшим проявлением такой метафоризации является образ мёртвых душ, в связи с поразительной семантической глубиной таящий в себе огромный потенциал для самых разнообразных трактовок.

В произведениях экспрессионизма космические явления также часто предстают в виде тёмной, неуловимой метафоры, перерастающей в миф: «Приговор», «Процесс», «Голодарь», «Превращение», «Братоубийство» и притчи Ф. Кафки, «Вечный день», стихотворения «На окраине», «Голод», «Больничный барак», «Небесная трагедия» Г. Гейма, насыщенные герметической, кабаллической символикой и оккультизмом «Голем», «Вальпургиева ночь» и «Ангел западного окна» Г. Майринка, детектив-мистификация «Мастер Страшного суда» Л. Перуца, роман-галлюцинация «Другая сторона» А. Кубина и т.д.

Для Гоголя и Андреева важен мотив поражения человека в столкновении с Тьмой. В манихействе, основанном частично на зороастризме, противостояние Материи и Света осложняется неспособностью Света к совершению зла по отношению к Тьме, без которого

невозможно успешное участие в конфликте. Чтобы принимать участие в этой метафизической битве, Свет создаёт Изначального Человека, который должен терпеть в ней поражение, приводящее к созиданию: «...через своё поражение он включает божество в продолжительную работу по спасению, частью которой является и само творение мира»¹⁶³.

В поисках этого мотива у Гоголя снова обратимся к «Вию», где философ, поддавшись страху, терпит поражение в битве с демонами. Почему Гоголь допускает подобный поворот сюжета, где герой погибает таким страшным способом практически за мгновение до своей победы над злом? Мы помним счастливый для людей исход таких битв в «Пропавшей грамоте», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством». Ситуация «Вия» отличается от них несколькими важными чертами.

Во-первых, Хома, хоть и является главным героем повести, не обладает чертами положительного персонажа. «Его поведение, речь и даже фамилия (от франц. brutal – грубый, суровый) являют яркие признаки маскулинности: философ любит курить трубку (II, 181) и проводить время в корчме (II, 188), с лёгкостью заводит отношения с “молодою вдовою в жёлтом очипке” (II, 188), толкает “ногою в морду” свинью (II, 185), “со всех сил” колотит старуху поленом» (II, 187)»¹⁶⁴. За ним тянется тяжёлый грех – убийство панночки. Хотя она и является ведьмой, но, с точки зрения заповедей Христа, убивать её семинарист не имеет права, и религиозная этика Гоголя-писателя не может оставить безнаказанным такой поступок (персонажи «Вечеров...», одолевая демонов, не убивают их). Хома трижды предпринимает попытки сбежать: он труслив и не верит в силу Слова Божьего.

Во-вторых, Хома должен проиграть в этой битве, так как на то есть особый Божий замысел. В христианстве нет указаний на то, что в битве между человеком и Тьмой поражение человека является промыслом Господа. Скорее наоборот, Христос даёт возможность наиболее преданным ученикам

¹⁶³ Там же. – С. 186.

¹⁶⁴ Завьялова Е.Е. О чертах характера гоголевских героев // Известия Саратовского ун-та. – 2014. – Т. 14. Вып. 1. – С. 53.

изгонять Тьму из тел людей: «Уверовавших будут сопровождать знамения: именем Моим будут изгонять бесов; будут говорить новыми языками; будут брать змей; и если что смертоносное выпьют, не повредит им; возложат руки на больных, и они будут здоровы» (Мк. 16: 15–18). Тогда как в тексте «Вия» в разговоре бывших товарищей Хома пробегает следующая фраза: «Так ему Бог дал»¹⁶⁵. Для чего Гоголь подчёркивает божественную предопределённость гибели Хома?

Характер поражения философа схож с концепцией гностицизма Мани: Хому можно представить в виде Изначального Человека, снаряжённого Светом для битвы с Тьмой. Тьма в гностицизме ассоциируется с материей и землёй; в связи с этим обратим внимание на хтоническую, подземную природу Вия: «сказал подземным голосом»¹⁶⁶, «весь был он в чёрной земле»¹⁶⁷. Вий в повести – олицетворённая Тьма материального мира, сама Земля, а Хома – пусть и неудавшийся христианин, но настоящий Изначальный человек, который своим поражением и гибелью помогает Богу (Свету) произвести собственную созидательную работу. Хома невольно отвлекает внимание нечисти от первого петушиного крика. Этим он помогает силе Света победить Тьму, и рассвет уничтожает нечисть: «Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах»¹⁶⁸.

Отчасти согласимся со словами Ю.В. Архиповой: «...Важнейшим свойством гоголевского апокалиптического и в значительной степени теоцентрического сознания, является глубокая вера в то, что нарастание злого начала в мире происходит как бы с высшей санкции, как осуществление великого замысла по спасению человечества...»¹⁶⁹. С точки зрения христианской апокалиптики можно говорить о нарастании зла

¹⁶⁵ Гоголь Н.В. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 192.

¹⁶⁶ Там же. – С. 191.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Архипова Ю.В. Указ. соч. – С. 43.

в повести, с помощью которого Господь испытывает преданность человечества перед Судным днём. В таком случае смерть Хома бессмысленна и представляет собой всего лишь развязку истории о неверующем либо истории о хаосе земного существования, жертвой которого может стать каждый.

Но писатель не зря приводит реакцию товарищей Хома на случившиеся страшные события: «Славный был человек Хома! – сказал звонарь... – Знатный был человек! А пропал ни за что»¹⁷⁰. В понимании простого звонаря, Хома погибает бессмысленно, однако тот факт, что нечисть оказывается побеждена, говорит в пользу мысли о том, что в мире идёт перманентная борьба Тьмы и Света, а не о том, что Тьма наращивает своё присутствие в мире по воле Бога, так как близится Апокалипсис, как утверждает Ю.В. Архипова (в таком случае было бы бессмысленным допускать бесчинства Тьмы над одним человеком, а потом уничтожать её). Указателем относительности, если не ошибочности суждения звонаря можно принять характерное для Гоголя соединение высокой трагической темы с комическим окончанием, выраженным в словах Тиберия: «– А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся... Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже всё это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы...»¹⁷¹. Переплетение и противопоставление негласной позиции повествователя, автора и других персонажей – один из элементов особого гоголевского нарратива, основанного на поэтике сентиментализма и йенского романтизма.

Изучение гностицизма помогает глубже понять природу конфликта человека и хаоса в произведениях Л.Н. Андреева. В заглавии его новеллы «Тьма» не случайно используется гностическая мифема. Мы уже упоминали, что в основе сюжета произведения – полученное героями откровение, которое раз и навсегда меняет их мироощущение. Молодой революционер,

¹⁷⁰ Гоголь Н.В. Собр. соч. – Т. 2. – С. 192.

¹⁷¹ Там же. – С. 192.

как и Хома, связан с темой жертвенности: он должен взорвать бомбу и, возможно, погибнуть сам, чтобы своей борьбой с несправедливой властью принести, по его убеждению, пользу всему человечеству. Так же, как и в случае с Хомой, подчёркивается греховность героя (жандармы ловят его в публичном доме, что, несомненно, скомпрометирует его в глазах товарищей по борьбе) и внешняя бесполезность его гибели (в итоге его просто казнят). Однако истинный результат такой жертвы – это запущенный им в душе Любы процесс осознания. Откровение действует на обоих героев: в интерьерах публичного дома молодой человек не сразу понимает, что пьяная проститутка – это воплощённый для него образ низшей Софии.

Гностицизм знает две особые символические фигуры – Изначальный человек и Мысль Бога. Последняя получает имя «София» («Мудрость»), мысль и ошибка Бога, представляет собой амбивалентный образ, сочетающий духовную и плотскую сферы: «эта фигура, или, по крайней мере, её имя, слилась в гностической мысли с богиней луны, плодородия и любви ближневосточной религии, с формой, чья двусмысленная фигура, занимающая всю лестницу от самого высокого до самого низкого, от наиболее духовного до чрезмерно чувственного (что выражено в сочетании “София-Пруникос”, “Мудрость-Блудница”))»¹⁷². С этим образом в христианском гностицизме связывают фигуру Марии Магдалины.

Соединение черт ангела и блудницы А. Белый называет одной из особенностей гоголевского стиля (см. главу 1 настоящей работы). Впоследствии, как мы уже упоминали, этот подход в своих романах использует Ф.М. Достоевский, у которого такую трактовку женского образа воспринимает крупнейший немецкоязычный поэт-экспрессионист Г. Тракль. «Из “Преступления и наказания” в поэзию Тракля перешёл образ Сони, проститутки и святой, обозначив один из важных контрастов его творчества»¹⁷³. Как у Андреева, так и у экспрессионистов, женские

¹⁷² Йонас Г. Гностицизм. – СПб., 1998. – С. 318.

¹⁷³ Зарубежная литература XX века... – С. 94.

персонажи, вдохновлённые амбивалентной гностической Софией, появляются в системе образов через связь с Достоевским, у которого сильна типологическая связь с Гоголем.

И в «Вие», и в «Тьме» используются преобразованные мифемы Изначального человека и Мудрости-Блудницы. Изначальный человек – это Алексей и Хома (у обоих жертвенность – невольная, случайная, внешне бессмысленная, несмотря на благородные помыслы Алексея), София-Пруникос – ведьма-панночка и проститутка Любка (обе олицетворяют плотские удовольствия, обе, как Божьи ошибки, связаны с гибелью героев, у обеих прослеживается двойственная природа – прекрасная панночка / старуха-ведьма из «Вия» и проститутка / апостол из «Тьмы»). Материя в произведениях – подземное чудовище Вий и тьма мира, получающая одно из явных воплощений в массе офицеров, арестовывающих анархиста (подчёркивание их приобщённости к телесному, противопоставленная духовности героя: «Так-то-с, господин анархист... Плоть-то и у вас, стало быть, немощна? – засмеялся другой, постарше»¹⁷⁴).

Одной из специфических разновидностей отчуждения личности от окружающих в экспрессионизме является психическая патология. «Безумец фигурирует в экспрессионизме как контрастный типаж по отношению к ненавистному буржуа и его всесторонней нормальности, а вкупе с преступниками, заключёнными, нищими, продажными женщинами, евреями и художниками безумец идентифицируется с судьбой всего литературного авангарда»¹⁷⁵. Безумие является прямым следствием внутреннего ощущения отчуждённости человека от мира вкупе с особым эсхатологическим предчувствием. Специфика внешнего самовыражения через гротеск, парадокс, экспрессивный жест только усугубляют невротический, шизофренический, маниакально-депрессивный характер мировоззрения.

¹⁷⁴ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 307.

¹⁷⁵ Пестова Н.В. Указ. соч. – С. 45.

Безумие экспрессионистских героев берёт начало в мировосприятии немецких романтиков, которые задолго до XX в. делают его маркером разобщённости романтического героя и толпы. Как указывает М.М. Бахтин, «в народном гротеске безумие – весёлая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьёзность официальной “правды”. Это – праздничное безумие. В романтическом же гротеске безумие приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединённости»¹⁷⁶. Эта отъединённость и есть чуждость экспрессионизма, получившая авангардистское звучание, пройдя через парадоксальность французского символизма. Гоголь, для которого важны многие концепты романтической парадигмы, и Андреев, опирающийся на романтический / фантастический реализм Достоевского и Гаршина, идущий от Гоголя (об этом см. в главе 2), приближаются здесь к экспрессионизму настолько, насколько он оказывается типологически и генетически близок немецкому романтизму.

Гоголь изображает высокое безумие романтизма как в трагическом, так и в гротескном, трагикомическом преломлении. Многочисленные примеры первого мы показали, изучая мотив потери собственного «Я» в «Невском проспекте», «Носе», «Портрете», «Шинели». Пример второго, являющегося разновидностью первого, – Поприщин «Записок сумасшедшего», мелкий чиновник, загнанный в глубину большого города и жёсткой иерархической системы, сознание которого вынуждено уступить место бессознательному, желающему высокого социального положения для удовлетворения базовых инстинктов.

Безумие для Андреева – тема распространённая. Порой оно выступает спутником одного из деструктивных для человека стихийных начал – войны или рока («безумие и ужас» сопровождают события «Красного смеха», проблема рокового безумия является одной из центральных в «Жизни Василия Фивейского»), порой барьер между обществом и сумасшедшим

¹⁷⁶ Бахтин М.М. Указ. соч. – С. 52.

усугубляется тем, что последний становится носителем собственной античеловеческой морали («Мысль», «Мои записки») или просто навязчивой деструктивной идеи («Ложь»), а порой сумасшествие показано как своеобразный дар (пациент психиатрической лечебницы Егор Тимофеевич Померанцев из рассказа «Призраки», спасающий в своих фантазиях людей на пару со святым Николаем).

Итак, экспрессионизм зиждется на богатой европейской традиции – от барокко, немецкого романтизма до французского символизма и творчества Ф. Ницше. В этом одно из его принципиальных отличий от авангарда, к которому его часто причисляют. Другие отличия – особая дуалистическая гармония, основанная на существовании хаоса как возможности для создания порядка.

Экспрессионизм ориентируется на пограничные периоды в истории литературы: зарождение йенского романтизма в оппозицию классицизму, поздний романтизм с его разочарованием в большинстве романтических идеалов, европейский символизм, эстетически противостоящий позитивистской идеологии. В эпоху позднего романтизма одним из ключевых русских авторов является Н.В. Гоголь. Л.Н. Андреев же творит в годы, прямо предшествующие оформлению экспрессионизма в отдельное явление.

Главным для экспрессионизма является ощущение чужести в таких важных связях как «человек – Я», «человек – другие», «человек – Бог». В разработке последней проблемы Андреев наиболее всего приближается к Гоголю. Так, новелла «Тьма» имеет типологическое сходство с повестью «Вий», а общей мировоззренческой базой для обоих произведений и для экспрессионизма являются многочисленные гностические учения.

3.3. О предвосхищении авангардизма в творчестве Н.В. Гоголя и его развитии в прозе Л.Н. Андреева

Если в рассмотрении текстов Л.Н. Андреева в рамках авангардизма проблем не возникает в силу синхронности этих явлений, то с Н.В. Гоголем дело обстоит сложнее. Вопрос о соотношении поэтики Гоголя и литературы авангарда, несмотря на отдельные упоминания о гипотетической связи, до сих пор малоизучен, хотя интерес к теме растёт. Л.Р. Клягина рассматривает творчество Гоголя как источник вдохновения для русского авангарда в изобразительном искусстве. Т.В. Казарина, исследуя авангардизм с позиций семиотики, причисляет Гоголя к первым авангардистам, описывающим ситуацию «разгула знаков». Большинство работ, упоминающих связь Гоголя и авангарда, основано на сопоставлении знаковой структуры текстов русского писателя, вопросы же идеологические, мировоззренческие, психологические остаются неосвещёнными.

Авангардизм XX в., несмотря на все различия стилей, из которых складывается понятие, имеет ряд признаков, которые формируют общий системный облик этого феномена. Сопоставление гоголевского творчества с этими признаками – важный шаг в освоении генетики русского авангарда и комплекса влияний Л.Н. Андреева, в частности.

Революционный характер авангардизма как пограничного явления предполагает две последовательные творческие модели. Это стратегии разрушения и созидания, суть которых состоит в том, чтобы уничтожить старое и создать новое на всех уровнях человеческого бытия (человек, культура / язык, мир). Глубокое разочарование в отживающей цивилизации закладывается на рубеже XIX–XX вв. в области этики (несомненным здесь остается вклад Ф. Ницше), существующих способах поэтического самовыражения (языковое новаторство лирики А. Рембо), культуры и общественных отношений (симптоматичен труд «Закат Европы» О. Шпенглера), фундаментальной науке (создание теории относительности

А. Эйнштейном) подталкивает к коренному переустройству вселенной. Старый мир настолько дискредитирован в глазах наиболее радикально настроенных представителей культуры, что его модификацию они отвергают в пользу полного разрушения и воссоздания заново. Таким образом, в искусстве авангарда парадоксально соединяются апокалиптические и утопические мифы.

Чтобы дать начало новой жизни, нужно уничтожить жизнь старую – отсюда столь важная для авангардизма биполярная связка «смерть – рождение»: «...в авангардистской танатологии именно жертвенность, виктимация интуировались как залог будущего, посмертного инобытия, и мифологема смерти парадоксальным образом сочеталась с мифологемой детства»¹⁷⁷. У Андреева этот авангардистский мотив прослеживается в рассказе «В подвале» с его ударным финалом, сводящим к трагическому ожиданию смерти радость от рождения человека: «Он видел ребёнка, который родился, и ему казалось, что это родился он сам для новой жизни, и жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна... А у изголовья уже усаживалась бесшумно хищная смерть и ждала – спокойно, терпеливо, настойчиво»¹⁷⁸.

В «Жизни Василия Фивейского» первым ударом рока становится смерть Васеньки – сына героя. Это открывает череду негативных и позитивных событий, которые исполосовывают жизнь Фивейского. С одной стороны, гибель ребенка должна стать шагом священника к вере, приблизить его к Царствию Небесному. Однако дуализм отца Василия мешает этому: он хочет приобщиться к божественному, но несёт явные черты богоборца. Следующая позитивная стадия связана уже с зачатием нового ребенка, но она обрывается, когда становится ясно, что сын рождается идиотом. В гротескной фигуре Васеньки-младшего Андреев олицетворяет карающую судьбу. Это очередное испытание для Фивейского, через которое

¹⁷⁷ Гирин Ю.Н. Указ. соч. – С. 51.

¹⁷⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 351.

он должен прийти к христианскому смирению. Обобщая, можно сказать, что проклятие Фивейского – это его дети и жена, и они же – его дорога к Богу.

Гибель сына для целей отца в «Василии Фивейском» повторяет сюжет о жизни и смерти Иисуса Христа, отправленного Отцом на Землю, обречённого на гибель, чтобы спасти человечество. Этот мотив у Андреева пересекается с эпизодом убийства сына Тарасом Бульбой (герой в повести сакрализуется, приобретает божественные черты). Обоим отцам – Бульбе и Фивейскому – гибель сына приносит новые возможности: Тарас, убивая предателя Родины, достигает справедливости, за которую борется, а Фивейский начинает приближаться к осознанию тщетности земной жизни.

У раннего Гоголя тема детства вообще неизменно связана со смертью. Убийство ребёнка нечистым или по его велению берёт начало, как указывают некоторые исследования, в древней еретической традиции: «Убийство колдуном младенца в СМ [«Страшной мести» – прим. Д. Т.] – отголосок богомильского мотива Сатанаила-Ирода, не только поработившего потомков Адама, но и истребляющего младенцев, дабы предотвратить гибельное для него появление Сына Божия...»¹⁷⁹. Христос как даритель новой жизни вне власти ада прочно связывается со смертью не только жертвой, которую Он приносит для людей, но и фактом избиения младенцев, которым ознаменовано Его рождение. Ребёнок пугается намалёванного чёрта-Ирода в «Ночи перед Рождеством» – так Гоголь отсылает нас к тем страшным евангельским событиям. Их разработку мы видим в мотиве убийства ребёнка по наущению дьявола или одержимым дьявольской силой человеком в «Страшной мести» и «Вечере накануне Ивана Купалы».

Авангардистская поэтика вырабатывает весьма специфический комплекс мотивов, связанных с добровольным уходом из жизни. Важную роль в этом комплексе играет символика падения. «Танатологический код включал в себя компоненты героизма, мученичества, жертвенничества, трансцендентности, иммортализма с такими их дериватами как икарийский

¹⁷⁹ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя... – С. 91.

комплекс и соответствующими ему мифологемами авиатора, авиации, комплекса падения, взлёта, птицы (сокола), акробата, циркача и т.д.»¹⁸⁰.

Откуда это пристальное внимание к полёту и падению? В культурном сознании конца XIX в. ницшевское «Что падает, то нужно ещё толкнуть», постулирующее отказ от христианского понимания милосердия, интерпретируется как призыв забыть жалость, дать человеку переродиться по-настоящему: дав руку, спасаешь человека старых ценностей – толкнув в бездну, даёшь ему шанс взлететь, преодолеть себя и переродиться в сверхчеловека. Добровольное падение в таком случае рассматривается как акт не только персонального возрождения, но и рождения нового мира. Чтобы упасть, нужно забраться повыше, и тут коллективное бессознательное соединяет архетипические образы Икара, Фаятона и ницшеанского канатоходца с пилотами появляющихся в начале XX в. самолётов (первый в мире авиа-полет совершают в 1903 г.). Кончая с собой, воспаривший человек авангарда убивает старое мироздание и дарит человечеству новую вселенную.

Мотив полёта имеет большое значение в гоголевской поэтической системе, здесь он сопряжён с темой скорости вообще. Полёт и скоростные перемещения в пространстве встречаются в «Пропавшей грамоте», «Ночи перед Рождеством», «Вие», «Мёртвых душах». Так как человек сам по себе способностью летать не обладает, ему в этом помогают существа или атрибуты, связанные с тёмным, хтоническим миром (дьявольский конь, чёрт, ведьма). У такого подхода, как обычно у Гоголя, есть два явных источника: литературно-философский и фольклорный. В фольклоре скорость сближается с хаотическими силами природы. Литературная сторона мотива отсылает нас к распространённой романтической традиции, берущей начало в полётах Фауста и Мефистофеля из трагедии Гёте.

С другой стороны, один из наиболее разработанных скоростных символов Гоголя – образ птицы тройки из «Мёртвых душ» – связывается

¹⁸⁰ Гирин Ю.Н. Указ. соч. – С. 54.

с колесницей души из поэмы «Федр» Платона, с которой русский писатель знаком, предположительно, по пересказу П.Ф. Надеждина¹⁸¹. На своей тройке коней, представляющих три стороны души героя, Чичиков из реальной действительности летит в платоновский мир идей, утопию, «к поместью мудрого и царственного резонёра Костанжогло, а затем – к благочестивому Муразову»¹⁸². Исследователи указывают на эротический характер окрыляющего воодушевления у Платона и у Гоголя, причём у последнего сексуальные переживания переносятся на образ Руси (об этом говорят и М.Я. Вайскопф, и М.Н. Эпштейн).

Именно образ гоголевской птицы тройки важен для анализа «икарийского комплекса» в рассказе Л.Н. Андреева «Полёт». При том, что фабула произведения представляет собой довольно мрачную историю о гибели лётчика-офицера во время мирного полета, нарратив здесь наполнен множеством позитивных образов. «День полёта начался при счастливых предзнаменованиях. Их было два: луч раннего солнца, проникший в тёмную комнату, и необыкновенно светлый, полный таинственных и радостных намёков, волнующий сон, который приснился ему перед самым пробуждением»¹⁸³. Во сне, проснувшись в тёмной комнате, герой обнаруживает в своём доме множество комнат, заполненных «радостным розово-утренним светом». Этот сон – мистическое пояснение дальнейших событий: тёмная комната в собственном доме – это, по платоновской терминологии, мир вещей; светлые комнаты, где душа человека радуется, – мир идей, в который поэт может попасть на колеснице души – этого полёта он с упоением ждёт (ждёт душой: «Сегодня я полечу!» впервые со всей чистотой восторга, радости неомрачаемой подумал он о небесном великом просторе, предчувствиями которого всю ночь жила его душа»¹⁸⁴).

¹⁸¹ Вайскопф М.Я. Птица тройка и колесница души. – М., 2003. – С. 199.

¹⁸² Там же. – С. 207.

¹⁸³ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 4. – С. 302.

¹⁸⁴ Там же. – С. 303.

Образ колесницы возникает в сознании героя во время полёта: «...и дальше ему почудилось, что от головы его стелются назад светлые ленты лучей, отвеваются назад и веют перья блестящего шлема, – будто стоит он на колеснице, крепко зажав в окаменевшей руке стальные вожжи, и уносят его ввысь огненные небесные кони»¹⁸⁵. С *птицей* тройкой транспортное средство героя роднят крылья. Здесь налицо слияние солярных мифов об Икаре и Фазтоне – эти образы лежат на поверхности и не отражают всей сложности мифологического подтекста рассказа. Более интересным представляется сравнение летящего героя с Люфицером («Так долго летел он вверх – странная человеческая звезда, от земли уносящаяся в небо»¹⁸⁶, «Чем был в сознании своём? Человеческой звездой, вероятно; странной человеческой звездой, стремящейся от земли, сеющей искры и свет на своём огненном и страшном пути»¹⁸⁷ – эпитет «человеческая» может быть отсылкой к апокрифическим преданиям о создании людей Дьяволом). В рассказе находит отражение контаминированный образ светлого римского бога Люцифера (снова солярный образ; «Утренняя звезда» – связь героя с этим временем суток постоянно подчёркивается: он видит сон на рассвете, в его сне действие происходит утром, утром герой совершает полёт) и мятежного Сатаны, с которым Люцифера стали отождествлять в Средние века¹⁸⁸. Герой чувствует опьянение от осознания свободы лететь к солнцу, выше и выше, не возвращаясь на землю, как мильтоновский и романтический Сатана опьянён свободой совершить свой бунт на небесах. Такое соседство божественного и дьявольского – распространённая черта андреевских персонажей. Но вернёмся к колеснице души.

С самого начала мы догадываемся о летальном исходе полёта Юрия Михайловича: Андреев сам вводит привычный образ Рока

¹⁸⁵ Там же. – Т. 4. – С. 307.

¹⁸⁶ Там же. – С. 306.

¹⁸⁷ Там же. – С. 307.

¹⁸⁸ Ещё в Книге пророка Исаии в истории о мятеже херувима и его низвержении с неба он упоминается как «утренняя звезда», однако общеупотребительным по отношению к Сатане имя «Люцифер» становится после написания Библии Короля Якова (1611 г.).

и соответствующие эпитеты. Однако результат достигается противоположный: этот полёт воспринимается не как трагедия, а как выход в новый мир, долгожданный разрыв с земным, вещным существованием. Об иллюзорности последнего говорится в эпизоде с Пряхиным: «...полковник Пряхин понял, что перед ним сумасшедшая от любви, от гордости и от счастья женщина, – и ему сделалось страшно, и единственный раз за всю свою жизнь он почувствовал обманчивую призрачность солнца, земли, на которой так твёрдо стоят его ноги, всего, что окружает и в чем живёт человек»¹⁸⁹. Об этой призрачности уже знает Пушкарёв, и от неё он стремится улететь на своей двукрылой колеснице души в пространство идей, в платоновскую утопию, и поэтому таким радостным предчувствием наполнены часы перед полётом, а последние предсмертные минуты проходят с чувством безмятежного счастья: «Вот и сбылся мой счастливый сон, вот уже я и в святом жилище моём, хожу среди моих высоких зал, и нет со мною никого, только свет один...». В полёте Пушкарёв достигает идеального мира, который является ему во сне. Неслучайным здесь оказывается и обращение к душе. Оно появляется вместе с образом возлюбленной жены, который вносит эротическую окраску в полёт героя, какую имеет и путешествие на тройке Чичикова.

Подчёркнутый эротизм – неотъемлемая часть рассказа «Полёт». Произведение начинается с того, что Пушкарёв предаётся сну. Андреев подаёт развёрнутую метафору, прозрачно намекающую на сексуальный контакт, который был у героя с женой перед сном: «Он слышал смутно, как через час или полтора пришла жена, разделась тихо и легла, даже не скрипнув кроватью... Вдруг задышалось глубоко и сладко: как будто следило дыхание за переливами грома в высоте и шло за ним из края в край; и стало казаться в долгой грёзе, что он не человек спящий, а сама морская волна, которая, то падая, то поднимаясь, дыша ровно и глубоко, вольно катится по безбрежному простору. И вдруг открылся тот радостный смысл,

¹⁸⁹ Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 4. – С. 304.

что есть в беге волны по безбрежному простору, когда, то падая, то поднимаясь, идёт она в глубокую беспредельность. И уже долго он был волной, и уже разгадал все таинственные смыслы жизни, когда зашумел частый дождь по крыше и тихим плеском окропил грудь, поцеловал сомкнутые уста, приник тепло к глазам и принёс кроткое забвение»¹⁹⁰. Ещё более явный образ, связанный с наготой женского тела, возникает уже во время полёта: герой видит, как небо заслоняют «крупные округлогрудые постепенно уходящие облака». Герой обращается к возлюбленной, её образ предстаёт перед ним – лишь память о жене поначалу тянет его к земле. Но она вскоре уступает место стремлению к утопии, выраженному в безапелляционном решении: «на землю я больше не вернусь».

Как видим, платоновская концепция колесницы души, на которой основан образ птицы тройки у Н.В. Гоголя, – важный ключ к пониманию авангардистской интерпретации мифа об Икаре, используемой в рассказе «Полёт» Л.Н. Андреевым.

Ещё один из характерных образов поэтики авангардизма, связанный со скоростью, – машина. Отсюда преклонение перед технологией, отсюда не просто отождествление механизма с живым существом, а выстраивание целого культа техники. Во многом на этом мотивно-образном комплексе сконструирована индивидуальная поэтика Маринетти и его итальянских последователей (вспомним пьесу «Elettricità sessuale», в которой футурист описывает механического гуманоида за десять лет до появления термина «робот»). Значительное внимание подобным мотивам уделяют и русские авангардисты начала XX в. (технопредсказания Хлебникова, «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» Маяковского, «Фро» Платонова, отдельные произведения Пастернака, Бурлюка).

В системе ценностей, постулируемых Маринетти, помимо жестокости, милитаризма, есть понятие, напрямую связанное с технической тематикой –

¹⁹⁰ Там же. – С. 302.

скорость. «Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой – красотой скорости», – пишет он своём знаменитом манифесте.

«Чичиков только улыбался, слегка подлётывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “чорт побери всё!” – его ли душе не любить её?».

Гоголь за 67 лет до Маринетти объединяет понятие любви к скорости и жёсткую, непреклонную сущность носителей этого свойства: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить...».

Есть в последнем фрагменте I тома «Мёртвых душ» и описание технологии изготовления механизма (простого, но, тем не менее, механизма). Есть здесь и восхищение не только «машиной», но человеком, ею управляющим: «И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьём, с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чём; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – <...> понеслась, понеслась, понеслась!...».

«Мы хотим воспеть человека у руля машины, который метает копьё своего духа над Землёй, по её орбите»¹⁹¹, – почти вторит Гоголю Маринетти.

При всей схожести, запечатлённая Гоголем в финале «Мёртвых душ» страсть к скорости вряд ли воспринята итальянскими и русскими футуристами из первоисточника. Проницательность Гоголя, скорее, просто позволяет ему предвосхитить будущие восторги паровозами, автомобилями и прочими механизмами, способными утолить жадного до скорости человека. По сути, весь последующий технологический прогресс нацелен на то, чтобы сделать медленные процессы проще и быстрее.

¹⁹¹ Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М., 1986. – С. 158–162.

Образы машины появляются и у Андреева, но в иной, негативной коннотации: самолёт – Икар – Фаэтон – Люцифер – колесница души в «Полёте», поезд как невыразимая тайна жизни в «Молчании» (поезд уносит жизнь Веры, её смех и её тайну, о которой не успеваешь узнать о. Игнатий: «...что-то сильное и тупое, как машина, держало его неподвижным и вытягивало, как проволоку»¹⁹²), автомобиль и велосипед как объекты гнева в «Проклятии зверя» («И всё это двигалось к городу, и всё это возмущало меня и вызывало дикую, нелепую потребность скандала. Именно скандала. Бросить в автомобиль камень или свалить велосипедиста, а когда он станет кричать и ругаться, закричать самому и избить его, изломать его тихую, осторожную, проклятую машину»¹⁹³), мысль, которая становится сильнее машины, и «адская машина» неразорвавшейся бомбы в посылке как признак будущего наказания в «Губернаторе». Этот страх перед технологией – черта, отличающая экспрессионизм от авангардизма, поэтому по данному вопросу можно говорить об антиавангардизме Андреева и его схождении с немецкоязычным экспрессионизмом.

Стереотип ожидания Конца света, прямого или метафизического, прочно закрепляется в авангардистской литературе начала XX столетия. Ю.Н. Гирин отмечает: «Является общепризнанной оценка авангардной эпохи как утопической по преимуществу. Но тип, характер и этиология самого этого утопизма приобретают свои подлинные смысл и значение лишь при соотнесении с центральным мифом эпохи, и миф этот – эсхатологический, предполагающий преобразование мира через гибель и разрушение»¹⁹⁴.

Подобная мифема доминирует в искусстве в то время, когда Европа живёт в ожидании сразу нескольких дат Апокалипсиса (в 1900 и 1914 г.), время Первой мировой войны, время кризиса европейской культурной

¹⁹² Андреев Л.Н. Собр. соч. ... – Т. 1. – С. 200.

¹⁹³ Там же. – Т. 4. – С. 145.

¹⁹⁴ Гирин Ю.Н. Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. – Вып. I. – М., 2008. – С. 18.

традиции. Однако во все эпохи существовали свои певцы Апокалипсиса, прямо или косвенно использовавшие связанные с ним образы и мотивы.

Одним из них был Гоголь. Эсхатологические мотивы у него, как обычно, выносятся на уровень подтекста (за исключением «Выбранных мест из переписки с друзьями»). Существует целый ряд исследований, раскрывающих апокалипсическое мировоззрение, отражённое в гоголевских произведениях, генезис которого авторы часто видят в общеевропейской барочной традиции (В.В. Кожин, А. Терц, С.А. Гончаров, С.О. Шведова и др.) или философии гностицизма (М.Я. Вайскопф). Признаки конца света выделяются ими ещё в «Вечерах...», в частности, в повести «Страшная месть». В истории о колдуне, его жертвах и дальнейшей судьбе обнаруживается ряд отсылок к Ветхому и Новому Заветам: убийство братом брата (Авель и Каин, «брат на брата»), мотивы инцеста (совращение Лота дочерьми и рождение от них аммонитян и моавитян, которые не могут войти в общество Господне), мёртвые, встающие из могил («Откровение Иоанна Богослова»), наказание грешника через его род («Книга Бытия»), гигантизм всадника и гложущего собственные кости Петра (Гог и Магог). Важный мотив – наказание, данное Богом обоим братьям, колоссально распространяется в пространстве и времени (Иван будет сидеть на коне вечно и не войдёт в Царствие Небесное, пока сидит, то есть пока не кончится вечность и не настанет конец мира).

Ю.В. Архипова ярчайшим примером выражения гоголевской эсхатологии называет «Вия»: «Вся повесть “Вий” представляется выражением глубокой убеждённости Гоголя в неизбежности скорого явления Антихриста, но и не менее глубокой веры в Божественное провидение»¹⁹⁵. Схожее мнение высказывает М.Я. Вайскопф: «Очищение мира внутренне согласуется с необходимостью не только “отобрать” его у чёрта, но и атрибутировать его сотворение Богу...»¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Там же. – С. 44.

¹⁹⁶ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя... – С. 388.

Гоголь в своих произведениях как будто предупреждает человека о скором конце мира, который начинает проявляться по всем канонам христианской эсхатологической традиции. У писателя связь конца света с божественным замыслом неразрывна, и смерть начинает восприниматься им как необходимая жертва, подпитывающая начало новой жизни.

В неомифологии Л.Н. Андреева моделированию Конца Света также отведено не последнее место. Эсхатологические мотивы появляются в трилогии: «Воскресение всех мёртвых», «Чёрт на свадьбе» и «Три ночи». «Жизнь Василия Фивейского» воспринимается И.И. Московкиной как эсхатологическая история о вырождении человечества¹⁹⁷, «новый (авторский) миф о конце света, повесть-предупреждение, которое так и не было до конца понято его современниками и потомками»¹⁹⁸. В образе главного героя соединяются черты апостола и антихриста, и тёмная его сторона, отрицающая любовь, смирение и прощение, выступает признаком Апокалипсиса, как это происходит в видении Иоанна Богослова.

В 1801 г. один из главных теоретиков романтизма Ф. Шлегель провозглашает: «...энтузиазм есть принцип искусства и науки»¹⁹⁹. Искусство становится ведущей темой раннего романтизма, а главным действующим лицом – энтузиаст-художник.

В поздний период развития романтизма, связанный с творчеством Э.Т.А. Гофмана, происходит переосмысление концепции романтического героя. «Это – образ тщетного искателя, обречённого на трагический конец энтузиаста, лишнего человека, не находящего своего места в жизни, смешного и несчастного неудачника среди благополучных филистеров»²⁰⁰.

У Андреева и Гоголя неудачи энтузиастов зачастую связаны с их принципиальной двойственностью. Василий Фивейский терпит поражение

¹⁹⁷ На мотивы угасающего рода, вырождения человечества, сексуальной развращённости в творчестве Э. По указывает В. Львов-Рогачевский, сопоставляя их с творчеством Л.Н. Андреева.

¹⁹⁸ Московкина И.И. Указ. соч. – С. 114.

¹⁹⁹ Цит. по изд.: Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 26.

²⁰⁰ Гофман Э.Т.А. // Литературная энциклопедия: в 11 т. – Т. 2. – М., 1929. – С. 671–679.

и как богоборец, и как праведник, так как по-настоящему не является ни тем, ни другим. Но его энтузиазм не даёт ему примириться с собой и бросить обе дороги. На соединение архетипов апостола и антихриста в образе Чичикова указывает А.Х. Гольденберг. Исследователь показывает, насколько доказательно сходство истории гоголевского авантюриста с жизненным путём бывшего гонителем христиан апостола Павла и апокрифическим антихристом. Амбивалентность Чичикова не даёт его тёмным делам идти гладко, ведь в III томе ему уготована роль праведника, спасителя Руси.

С Апокалипсисом связан мотив воскрешения мёртвых. «А. Терц называл подобное состояние гоголевских персонажей воскрешением навыворот, когда “живые восстают мертвецами”. Так, мёртвая панночка жива и прекрасна, но оживает она во всем облики мёртвой мерзости. Подобный переход границы жизни-смерти у Гоголя исследователями иногда интерпретируется как “тоска по концу мира”»²⁰¹.

Л. Романчук также пишет: «Мотив условной смерти, перекликающийся с введённым Кольриджем мотивом “жизни-в-смерти”, Ю.В. Манн отмечает и у Гоголя в его повести “Вий”». Смерть Хомы вызвана ирреальными обстоятельствами, и уже в этом смысле является нереальной, мифической. Мотив «условной» смерти прослеживается и в повести «Страшная месть»: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец». Аналогичная смерть настигает чиновника в повести «Шинель», где жизнь героя в демоническом исполнении продолжается за рамками жизни реальной.

У Андреева ирреальная, сакральная смерть настигает Василия Фивейского и становится апогеем его попыток идентифицировать себя как Божьего избранника (финальная сцена с несостоявшимся воскрешением покойника в церкви); неясна дальнейшая судьба героя «Красного смеха», погрузившегося в безумие (но её можно предугадать, если учесть, что все безумные герои Андреева долго не живут); пробыв три дня и три ночи

²⁰¹ Романчук Л. Указ. соч. – С. 15.

в могиле, воскресает Елеазар из одноимённого рассказа; «Я говорю из гроба» (глава из черновой редакции «Рассказа о семи повешенных») начинается с заявления казнённого террориста: «Я, <...> повешенный в пятницу, 20 марта 1908 года от Рождества Христова..., – умоляю людей понять, что смертная казнь никогда, ни в каком случае, ни при каких условиях не должна быть в человеческом обществе», что также создаёт эффект ирреальной смерти; миниатюра Андреева «Воскресение всех мёртвых» – зарисовка, описывающая время за миг до восстания мёртвых из гробов.

Итак, для анализа связей гоголевской традиции в творчестве Л.Н. Андреева с модернистской литературой необходимо определиться с тем, что считать модернизмом. Наиболее продуктивной оказывается точка зрения на модернизм как на особый характер всей культуры рубежа XIX–XX вв.

В целом, на эпоху модернизма влияют следующие философские идеи: природа мира не поддаётся изучению, она алогична и иррациональна – осознать её можно лишь интуитивным путём через веру или откровение; бытие состоит из двух измерений: ложного земного и реального потустороннего; человеческая жизнь трагична по своей сути; свобода является одной из центральных проблем существования; человек осознаёт богооставленность, стремится к Богу или хочет занять Его место; сознание – это непрерывный поток человеческих переживаний; такие понятия, как время, относительны, зависят от субъективного восприятия; в психике выделяется сознание и бессознательное, которые часто находятся в ситуации противостояния; европейская цивилизация обречена на медленное умирание.

Многие из этих идей в литературе возникают ещё в эпохи барокко и романтизма, а в философии – в работах И. Канта, Ф. Шеллинга, вдохновлённых платонизмом и гностицизмом, а это – наиболее явный круг влияний, оказанных на Н.В. Гоголя. Через поздний романтизм, символизм и иррационалистическую философию второй половины XIX в. этот принцип

приходит в культуру модернизма. Здесь, один из многих, его берёт на вооружение Л.Н. Андреев.

Модернисты, вслед за открытиями в области психоанализа, концентрируются на бессознательных проявлениях человеческой психики, и тут Андреев вписывается в общую литературную картину со своим особым психологизмом, разрабатываемым им в каждом произведении. Его яркий признак – мотив раздвоенности личности, который через посредничество Ф.М. Достоевского и американского романтизма (Э. По) идёт к Л.Н. Андрееву от Н.В. Гоголя.

У Гоголя проблема разрозненной личности решается с использованием мотива двойничества. В ранних произведениях («Ночь перед Рождеством», «Майская ночь», «Страшная месть», «Вий», «Портрет») с сильной романтической составляющей, стихийные, потусторонние персонажи вынуждены носить маску, чтобы воплощаться в мире людей. Во второй художественной фазе Гоголя («Нос», «Шинель») двойники – это альтер-эго земных персонажей, которые выводят их в трансцендентное пространство.

Общее в психологизме Гоголя и Андреева – изображение ими состояния массового психоза среди обитателей большого города. Так можно интерпретировать их «Нос» и «Проклятие зверя». В последнем произведении дискретность мышления андреевского повествователя напоминает другое произведение Гоголя, затрагивающее психологическую тему, – «Записки сумасшедшего». Представление А. Бергсона о сознании как о постоянном потоке переживаний в этих произведениях иллюстрируется с помощью парадоксально сменяющих друг друга образов и ассоциаций, вследствие чего возникает своеобразное текстовое полотно, в котором высокое коллажируется с низким, патетическое – с повседневным. Внутренний сюжет «Проклятия зверя» строится на постепенном переходе от состояния напускной весёлости, жажды познать город (а вместе с ним и жизнь) до состояния истерики перед тайной жизни и смерти.

В «Проклятии зверя» Л.Н. Андреев затрагивает проблему страха современного человека перед городом, идущую через Н.В. Гоголя ещё от творчества О. де Бальзака. Город олицетворяет современную жизнь, где все похоже, где бодрствование благодаря гротескным иррациональным образам напоминает кошмарный сон, где невозможно убежать от клубка мыслей, представляющих собой коллективное бессознательное.

Подогреваемый психоаналитикой З. Фрейда интерес к сексуальности выражен в «Проклятии зверя» в типичном для Л.Н. Андреева конфликте духовного и телесного: сексуальная девиация здесь сравнивается с физическим голодом, то есть соединяется с плотским. Поддерживает эту антиномию и эпизод в ресторане, где повествователь воспринимает обедающих окружающих и себя как обтянутых кожей и мышцами скелетов.

Интерес к бессознательному порождает андреевскую новеллу «Бездна», в подтексте которой разворачивается борьба телесного и духовного. Бессознательные желания студента Немовецкого по отношению к Зиночке проявляются ещё в самом начале произведения. Телесные, натуралистические, звериные детали появляются в портретах насильников, что позволяет Андрееву связать концепт телесности с темой жестокости, сексуальности. Наконец, в финале Немовецкий видит в Зиночке лишь тело, и его подсознательные влечения вырываются наружу.

Экспрессионизм изображает модель мира, при которой человек существует в атмосфере отчуждённости от других, от Божественного и от своей личности. Мотивы безумия, поражения личности в борьбе с Тьмой материального мира, странствия в поисках Бога отличают произведения поэтов и прозаиков немецкоязычного экспрессионизма, Гоголя и Андреева, на типологическое сходство которого с экспрессионизмом указывает ряд исследователей. В качестве связующей для этих авторов мировоззренческой платформы можно рассматривать гностицизм, наиболее важные онтологические вопросы которого пересекаются с идеями рассматриваемых нами писателей.

Авангард сосредотачивается на «космогноэсхатологической» мифеме, которая выражается в круговороте «смерть – рождение». Подобно авангардизму, у Гоголя и Андреева тема рождения, детства неотделима от темы смерти.

Со смертью, жертвенностью соединяется мотив полёта и падения. У Гоголя полёт, скорость – характеристики, присущие не только фольклорным хтоническим персонажам, но и птице тройке как олицетворению колесницы души. По Платону, с ней сопряжён сюжет путешествия поэта в идеальный мир; с полётом на этой колеснице связано особое возвышенное, эротизированное настроение. В свете этой идеи гибель пилота в рассказе Андреева «Полёт» прочитывается как история о путешествии человека в мир идей. Эротизм в произведении также играет значительную роль.

К динамике полёта относится образ машины, которой восхищаются авангардисты. Подобное находим и у Гоголя в воспевании быстрой езды, описании технологии изготовления транспортных средств. У Андреева машина несёт негативное значение, что больше роднит писателя с экспрессионизмом, чем с авангардистскими течениями.

Образы, соединяющие Христа и антихриста, мотивы неестественной смерти и воскресения мёртвых, – это части мифологии Апокалипсиса, которую создаёт вокруг себя эпоха авангарда (как и эпоха романтизма). Некоторые произведения писателей приобретают иное прочтение при сравнении их сюжетов с апокалиптической литературой, в частности, с Откровением Иоанна Богослова.

Существует ещё много признаков авангарда, экспрессионизма и модернизма в целом, которые берут начало во времена Н.В. Гоголя и проявляются в его творчестве, а затем разными путями переходят в поэтику Л.Н. Андреева. Мы же в рамках нашего исследования останавливаемся только на основных моментах.

Заключение

В русской литературе есть авторы, чей расцвет приходится на периоды, когда смена культурных формаций приобретает масштабный и порой драматический характер. Но немногие писатели используют в своей художественной практике максимальное число полярных концепций, как это делают Н.В. Гоголь и Л.Н. Андреев.

Историко-литературный процесс знает несколько рубежных эпох. Одна из них, к которой принадлежит Н.В. Гоголь, растягивается на 20–40-е гг. XIX в. Господствующим направлением в Европе в первые два десятилетия века по-прежнему остаётся романтизм, однако в разных странах он начинает приобретать новые качества. На своей родине в Германии в 1820-е он отражает переход к иррационализму и разочарование в идее «йенцев» о способности художника приручить хаос и с помощью его стихийной силы изменять мир. Позднеромантическая ирония в творчестве Э.Т.А. Гофмана обращается против поэтики раннего романтизма, выражает трагическое положение человека, ввергнутого в игру хаоса. Здесь сильна тенденция уменьшить роль «чудесного» в сюжетах, показать больше бытовых подробностей, «овеществить» раздвоенный мир, максимально сближая две его стороны. Личность человека тоже оказывается расколотой: сумасшествие уже не воспринимается как дар, а тёмная сторона подсознания порождает многочисленных двойников.

Во Франции романтизм развивается по двум направлениям. Прогресс научного знания и господство гегелевского рационализма в философии обуславливают особое отношение к изображению действительности (под воздействием исторической науки и популярных исторических романов, а также активно развивающейся журналистики) и к человеку (позитивизм как пре-социология предлагает изучать человеческое общество аналогично популяции животных). Историзм и позитивистский антропологизм на основе французского романтизма, который, в связи с национальной спецификой,

и без того редко содержит фантастические элементы, а также влияние классицизма и литературы Просвещения, формируют во Франции в 1830–1840-х гг. классический реализм. Подобные явления в это время происходят и в Англии.

С другой стороны, под влиянием позднеромантической поэтики Ш. Бодлер в 1840-х гг. начинает создавать его более натуралистическую модификацию с особой тёмной эстетикой, которая впоследствии ляжет в основу французского символизма. Эта линия во Франции продолжает иррационалистическое направление в литературе, перенимая эстафету у Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Т. Готье и других писателей.

В творчестве Н.В. Гоголя как истинного «синтетиста» запечатлены все эти тенденции. Вдохновляясь «светлым» йенским романтизмом, писатель верит в особую роль художника-демиурга, способного управлять мирозданием. Здесь прослеживается влияние Платона, с оглядкой на которого творят крупнейшие философы романтической эпохи: И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг. Отсюда учение о двух мирах: иллюзорном земном мире вещей и высшем идеальном мире, познать который можно только в творческом экстазе.

Гоголевское двоemiрие в фантастических произведениях разделяет бытовое и стихийное пространство: ирреальные персонажи противостоят или помогают земным в достижении их целей. Причём для функционирования в человеческом социуме «тёмные» персонажи вынуждены пользоваться масками, выдавая себя за людей. Отличить же ирреальную сторону мира от её земной половины у Гоголя можно по деформированному пространству и нетипичному течению времени.

На философов романтизма и на самого Н.В. Гоголя также оказывает влияние гностицизм, окрашивающий романтизм в тёмные тона. Согласно ему, человек является игрушкой в руках демонов, вырваться из-под власти которых можно лишь через мистическое откровение. Этой гностической идее вторит позднеромантическая литература с её вниманием к трагическому

существованию человека в условиях господства хаоса. В соответствии с ней, Гоголя интересует трагичность человеческой жизни («Невский проспект», «Шинель») и смерти («Старосветские помещики», эпизод смерти Акакия Акакиевича в «Шинели» и прокурора в «Мёртвых душах»), проблема потери разума, обезличивания («Записки сумасшедшего», «Нос»). Писатель поднимает гностическую тему безуспешной борьбы с внутренним и внешним демоном («Вечер накануне Ивана Купалы», «Страшная месть», «Невский проспект» и др.), в которой поражение, благодаря Божьему промыслу, иногда приносит невольную победу над Тьмой, олицетворённой, по гностической традиции, в силах земли («Вий»).

Вдохновлённость возвышенным идеализмом раннего романтизма (с платонизмом) и трагичностью, иррационализмом позднего романтизма (а также герметизма и гностицизма) Гоголь сочетает с увлечением историей и современной ему французской литературой. Эта сторона влияний приводит к возникновению тех характеристик гоголевской поэтики, которые принято называть гоголевским реализмом. Так как над большинством произведений Гоголь работает одновременно на протяжении с 1830-х до начала 1840-х гг., редактируя некоторые из уже опубликованных, синтез перечисленных направлений присутствует во всех его произведениях, не позволяя до конца говорить о романтизме или реализме Гоголя.

Начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» его фантастика сглаживается, редуцируется, переходя в разряд предания, легенды (фантастические повести «Вечеров...», «Вий», «Шинель»), сновидения или бреда («Записки сумасшедшего», «Портрет»). Действие переносится в большой город, и здесь возникают знакомые французскому реализму мотивы страха человека перед «новым Вавилоном», пожирающим, изменяющим его сущность.

Перенесение в городскую среду позволяет Гоголю расширить диапазон социальной принадлежности персонажей, среди которых мелкие и крупные чиновники, ремесленники, проститутки, художники, авантюристы. Такое

разнообразие заставляет каким-то образом мотивировать всеведение автора – это достигается включением в сюжет тайны, происшествия, анекдота.

Эти «реалистические» качества гоголевских текстов вместе с позднеромантическим психологизмом и обращённостью к трагическим сторонам бытия заметно влияют на последующую реалистическую традицию, в лоне которой появляются такие мастера, как Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов.

Второй порубежный период в мировом литературном процессе приходится на конец XIX – начало XX в. Начала раннего, позднего романтизма и реализма, присутствующие как единая субстанция в «синтетизме» Н.В. Гоголя, в культуре развиваются параллельными путями. От «тёмного романтизма» Ш. Бодлера (Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Т. Готье) ведёт свою историю импрессионизм П. Верлена и символизм А. Рембо, М. Метерлинка, Г. Ибсена, которые становятся литературными катализаторами наступления модернистской эпохи.

Новый период обозначается интересом к иррациональной романтической культуре, европейскому символизму, с одной стороны, и творчеству Ф.М. Достоевского (которое влияет и на Ф. Ницше, и на целые направления от русского символизма до экспрессионизма и экзистенциализма) – с другой.

Л.Н. Андреев, как и Н.В. Гоголь в своё время, вбирает, творчески перерабатывает множество идей, не делая для себя ведущей ни одну из них. Психологический реализм Достоевского, психоаналитика Фрейда, иррационалистские философские основы модернизма, интерес к позднему романтизму с символизмом – всё это парадоксальным образом вмещают его произведения.

В последнее время Леонида Николаевича часто называют символистом, авангардистом, предвестником экспрессионизма или экзистенциализма. Причина, по которой до сих пор невозможно точно идентифицировать его эстетику, в общих философских и литературных основах творчества

Андреева и писателей этих направлений. Л.Н. Андреев не представляет ни одну из перечисленных формаций, но, включая в себя контекст своей эпохи, берущей многое у контекста эпохи Гоголя, представляет сразу все эти направления как писатель-«синтетист»²⁰². Сопоставляя их с гоголевскими, мы выявляем целый ряд сходжений, которые открывают новые грани «синтетического метода» Андреева.

Гоголя и Андреева в рамках романтизма связывает один из центральных признаков направления – ирония, возникающая как реакция на новые художественные веяния в 1820–1840-х и 1890–1900-х гг. Модернистская ирония Андреева при детальном рассмотрении оказывается схожа с её позднеромантической модификацией, нашедшей отражение и в творчестве Гоголя («Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Портрет», «Нос», «Мёртвые души» и т.д.), для которой характерны следующие признаки: абсурдность человеческого существования, неспособность личности противостоять хаотической стороне мира, пародирование романтической поэтики.

У позднего романтизма Л.Н. Андреев перенимает многие творческие принципы и многие из них он трансформирует под влиянием культуры своего времени. Двоемирие не присутствует у него в классическом виде, оно почти всегда скрыто, неявно, представляет собой трагический раскол, как это часто происходит у Гоголя. Миры дwoятся под действием раздробленного сознания (типологическое и жанровое сходство «Записок сумасшедшего» и повестей «Красный смех», «Мысль», «Мои записки») или представляют собой гротескные, символистские картины (абсурдистская картина мира земных страданий и мира надежды в рассказе «Стена»).

В романтизме дуализм мира приводит к появлению двойников, амбивалентности образов. Весь комплекс связанных с этим мотивов присутствует не только у Гоголя, но и у Андреева. Писатель-модернист

²⁰² По причине смешивания одних и тех же влияний в ситуации, когда «все влияют на всех», до сих пор затруднительно дать точные определения и многим литературным течениям (символизм, экспрессионизм, авангардизм).

активно использует связанный с двойничеством мотив маски: то за ней, как у Гоголя, скрывается нечистая сила («Дневник Сатаны»), то за ней прячется отсутствие души, разрушение личности («Елеазар», «В тумане») или наоборот – живая страдающая душа («Ложь», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «В Сабурове»); порой маска вместо лица символизирует безумие и связанный с ним образ Рока («Жизнь Василия Фивейского»).

Амбивалентность персонажей возникает и при соединении в них признаков праведника и грешника, апостола и антихриста, святой и проститутки («Мёртвые души», «Невский проспект», «Шинель» и т.д. у Гоголя; «В тумане», «Жизнь Василия Фивейского», «Тьма», «Христиане», «Дневник Сатаны» и др. у Андреева), что может быть связано с влиянием на романтизм гностической идеи о том, что зло – отпавшая от Бога материальная часть мира, и в душе каждого человека, который является моделью мироздания, есть частица и Бога, и демонов материального космоса. Тело же человека есть материя, то есть принадлежит злу. Такая многокомпонентность приводит к отчуждению человека от Бога, от других людей и от самого себя – это главная гностическая идея, которая объединяет творчество Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева с немецким экспрессионизмом.

Романтическая амбивалентность выражается у Гоголя и Андреева в использовании целого ряда традиционных для направления символов и мотивов. Значения глаз, зеркала противоположны по смыслу: если через глаза человек изучает настоящий мир, то в зеркале он видит лишь отражение «вещи-в-себе», остающуюся непознанной. На это противопоставление указывает оказывающийся в теле человека дьявол в андреевском «Дневнике Сатаны». У Андреева глаза часто несут негативный смысл: Елеазар своим взглядом забирает у человека желание жить, женские персонажи (Мария «Дневника Сатаны», героиня «Лжи») взглядом буквально вытягивают из мужских персонажей душу. У Гоголя глаза стихийных персонажей, отражающие у человека его душу, не выражают ничего – отсюда негативное

значение «вперенного взгляда», который нередко встречается на страницах гоголевских произведений.

Зеркало у Андреева символизирует амбивалентность мира и личности. Взгляд персонажей в зеркало приводит их к безумию: это отголоски мифа о гибели Диониса-Загрея, который писатель мог воспринять через понятие дионисического безумия, используемое Ф. Ницше. В рассказах «Смех», «Нет прощения», новелле «Тьма», повестях «Рассказ о Сергее Петровиче», «Красный смех» «Жизнь Василия Фивейского» зеркало прочно связано с диссоциативными нарушениями в психике героев.

Ирреальный характер литературы романтизма и модернизма, интерес к мистике, оккультизму предопределяют увлечение авторов этих эпох жанром литературы ужасов. Интерес к английскому «готическому роману» возрождают романтики. У Н.В. Гоголя «ужасные» сюжеты отчасти определяются этой традицией, а отчасти являются следствием обращения к фольклорному материалу.

У Гоголя и Андреева отсылки к литературе ужасов выражаются в постепенном нагнетании атмосферы страха. Это делается как на лексическом уровне (многочисленное повторение слов «ужас», «ужасный», «страх», «страшный», цветопись), так и на сюжетном: введение пугающих мистических образов («Вечер накануне Ивана Купалы», «Страшная месть», «Вий» у Гоголя; «Елеазар», «Красный смех», «Жизнь Василия Фивейского» у Андреева), использование саспенса.

Вопреки мнению об эволюции творческого метода Андреева от реализма к модернизму, мы приходим к выводу, что компоненты этих двух направлений соседствуют в его произведениях на протяжении всех творческих этапов.

На реалистические тенденции у Л.Н. Андреева влияют как традиции русской литературы, так и особенности его творческого становления. С журналистики писатель начинает работу со словом – его судебные репортажи для газеты «Московский вестник», очерки, первые рассказы для

газеты «Курьер» предопределяют не только социальную фактуру, которую он использует в произведениях, но и форму её подачи. Журналистский текст должен быть ясен каждому. Социальный аспект выражается у Андреева в интересе к персонажам самых разных слоёв и родов занятий. Стремление познать жизнь во всех её социальных проявлениях – это одна из особенностей русской реалистической литературы, которой она учится у Н.В. Гоголя.

Вторая особенность – редукция фантастики. В своё время Гоголь делает её приметой собственного стиля под влиянием позднеромантической и раннереалистической литературы. Фантастическое у писателя часто вписано в реальность, находясь на грани сна, бреда, легенды, символа. В «Ревизоре», «Мёртвых душах» и др. произведениях мифологическая составляющая почти полностью уходит в подтекст. Русские писатели вслед за Гоголем развивают этот принцип, продолжая прятать фантастическое в пространство бессознательного, в целом сохраняя реалистичность изображаемого.

У Андреева фантастика может возникать, когда писатель пародирует, реконструирует чужой текст с фантастическим содержанием («Елеазар», «Смерть Гулливера», «Воскресение всех мёртвых»), в произведениях с потусторонними персонажами («Дневник Сатаны», «Правила добра», «Покой», «Чёрт на свадьбе»), в рассказах-символах и сказках («Стена», «Рассказ змеи о том, как у неё появились ядовитые зубы», «Цветок под ногою», «Земля», «Храбрый волк», «Конец Джона-проповедника», «Великан»). Но наиболее соответствующей реалистической традиции Гоголя разновидностью у Андреева является фантастика бессознательного («Красный смех», «Призраки», «Губернатор», «Проклятие зверя»).

С вниманием к человеческой психике связан четвёртый принцип, соединяющий реализм Андреева с Гоголем. Реалистический антропологизм, после смерти последнего разделяется на два метода: естественно-научное (типизация людей на основе социальных факторов по принципу, сходному

с делением живых существ на виды в биологии) и исследование «природы человека», психических закономерностей его поведения и душевных противоречий, сложность взаимоотношений с другими людьми.

Андреев использует образ «маленького человека», получивший разработку у Гоголя («Записки сумасшедшего», «Шинель»). Гоголевского «маленького человека» впоследствии канонизируют представители «натуральной школы» – первого реалистического направления в русской литературе. Этот образ обладает рядом устойчивых признаков: низкий социальный статус, боязнь жить в условиях общественной несправедливости, социальная дезадаптация.

Образ «маленького человека» Андреев вводит в рассказе «У окна»: мелкий чиновник, боясь ответственности, которую несёт высокая должность, женитьба, семья, прячется от жизни в своей комнате, где ему удобно наблюдать за тем, как протекает жизнь других. Андреев, как и Гоголь, противопоставляет свой подход натуралистической концепции, показывает, что «маленький человек» мал не оттого, что так распорядилась судьба (наследственность, окружающая среда), а оттого, что виной его положению – дикий страх перед жизнью.

От Гоголя к Андрееву через весь русский реализм идёт традиция особого изображения человека перед лицом различных проблем бытия: потеря собственного Я (цикл «Петербургских повестей» Гоголя; «Оригинальный человек», «Нет прощения» Андреева), абсурдность, бессмысленность смерти («Старосветские помещики», «Мёртвые души», «Шинель» Гоголя; «Жили-были», «Большой шлем», «В подвале» Андреева), одиночество («Шинель» у Гоголя; «Ангелочек», «В Сабурове», «Валя», «Друг», «На станции», «Весенние обещания» у Андреева).

Обусловленный влиянием позднеромантической традиции и идеалистической философии, в творчестве Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева возникает целый спектр признаков, сближающих их с литературой модернизма: природа мира не поддаётся изучению, она алогична

и иррациональна – осознать её можно лишь интуитивным путём через веру или откровение; бытие состоит из двух измерений: ложного земного и реального потустороннего; человеческая жизнь трагична по своей сути; человек осознаёт богооставленность, стремится к Богу или хочет занять Его место; сознание – это непрерывный поток человеческих переживаний; такие понятия, как время, относительны, зависят от субъективного восприятия; в человеческой психике выделяется сознательная и бессознательная части, которые часто находятся в ситуации противостояния.

Модернисты, вслед за открытиями в области психоанализа, концентрируются на бессознательных проявлениях человеческой психики, и тут Л.Н. Андреев вписывается в общую литературную картину со своим особым психологизмом, разрабатываемым им в каждом произведении. Его яркий признак – мотив раздвоенности личности, который через посредничество Ф.М. Достоевского и американского романтизма (Э. По) идёт к Андрееву от Н.В. Гоголя.

У Гоголя проблема разрозненной личности решается с использованием мотива двойничества. В ранних произведениях («Ночь перед Рождеством», «Майская ночь», «Страшная месть», «Вий», «Портрет») с сильной романтической составляющей, стихийные, потусторонние персонажи вынуждены носить маску, чтобы воплощаться в мире людей. Во второй художественной фазе Гоголя («Нос», «Шинель») двойники – это альтер-эго земных персонажей, которые выводят их в трансцендентное пространство.

Для эпохи модернизма симптоматично понятие о сознании как о непрерывной череде переживаний (А. Бергсон). В «Проклятии зверя» разрозненное мышление андреевского повествователя напоминает «Записки сумасшедшего». В обоих произведениях благодаря парадоксально сменяющим друг друга образам и ассоциациям возникает своеобразный эффект, имеющий общие черты с «потокосознанием».

С модернистской поэтикой Гоголя и Андреева связывает описание страха перед городом и массового психоза его обитателей. Таким образом

можно интерпретировать «Нос», «Невский проспект», «Проклятие зверя». Город у Андреева олицетворяет современную жизнь, где все похоже, где реальность иррациональна, подобно кошмару, где каждый человек подключён к мыслям других людей, словно к коллективному бессознательному.

Немецкоязычный экспрессионизм, в котором находят сходство с поэтикой Л.Н. Андреева, имеет те же генетические связи с романтической традицией, что и творчество Н.В. Гоголя. Страх перед большим городом, отчуждение человека от Бога, окружающих и самого себя, предощущение катастрофы, Апокалипсиса, трагичность бытия человека, амбивалентность мира и личности, сумасшествие как следствие отторжения человека от мира – всё это мы находим в экспрессионистских, гоголевских и андреевских произведениях. Влияние гностицизма здесь проявляется в мотиве откровения, через которое человек преодолевает влияние демонов материи и соединяется с Богом («Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь», общий замысел «Мёртвых душ» Гоголя; «Тьма», «Валя», «Елеазар», «Предстояла кража» и др. Андреева), мотив поражения человека в борьбе с силами материи, которое на самом деле позволяет Богу одержать победу (показательно сопоставление повести «Вий» и новеллы «Тьма»).

Способ философствования в гностицизме строится на объяснении космических процессов с использованием многочисленных метафор, символов для обозначения необозначаемого. Этот метод применён в произведениях Гоголя («Мёртвые души»), Андреева («Большой шлем», «Молчание», «Бездна», «Стена», «Смех», «Мысль», «Ложь», «Город», «Красный смех», «Тьма», «Полёт») и экспрессионистов.

Н.В. Гоголя также возможно рассматривать как предвестника, а Л.Н. Андреева – как выразителя поэтики литературного авангардизма. В авангарде рождение нового мира возможно только через уничтожение старого, поэтому тема детства здесь коррелирует со смертью (убийство детей в «Страшной мести», пугающийся ребёнок в «Ночи перед Рождеством»

связываются с библейским избиением младенцев; связь рождения и смерти находит яркое выражение в рассказе Андреева «В подвале»).

Танатологический код вообще характерен для поэтики авангардизма. В особых случаях он сочетается с «Икарийским комплексом», выраженным в мотиве полёта, в образе падающей птицы, авиатора. «Птица-тройка» из «Мёртвых душ» и самолет из андреевского рассказа «Полёт» связаны с платоновской философией и могут быть интерпретированы в контексте его образа «колесницы души», по которой человек покидает мир вещей и отправляется в путешествие в идеальный мир. Всё это путешествие носит эротический характер. Сам путешествующий у писателей соединяет одновременно черты Спасителя и дьявола (двойственность образа Чичикова, отсылки андреевского героя к мифу о Люцифере).

С мотивом полёта в авангарде связаны образы машины и скорости вообще. У Гоголя, с одной стороны, скорость как атрибут «нечистой силы», с другой – восхищение транспортными механизмами. У Андреева, и здесь его близость с экспрессионизмом, машины обретают негативную коннотацию (например, поезд и упоминания машины в рассказе «Молчание»).

Как видим, сопоставление поэтик Н.В. Гоголя и Л.Н. Андреева по каждому из компонентов их синтетического метода позволяет выявить ранее ускользающие от внимания моменты в определении их места в литературном процессе. Настоящее исследование не претендует на всю полноту раскрытия связи Л.Н. Андреева с поэтикой Н.В. Гоголя: перспективными видятся дальнейшие типологические исследования творчества двух писателей на более частных уровнях организации их произведений с привлечением дополнительного культурного контекста. Сам принцип анализа произведений авторов-синтетистов, работающих в пограничные эпохи, также можно применить при анализе произведений других русских и зарубежных писателей, идентификация творческих методов которых по-прежнему затруднена. В будущем, с накоплением достаточного количества исследований по данной проблеме, станет возможным обозначить и изучить

особую традицию синтетизма в мировой литературе, более точно определить её специфические черты, что значительно расширит наши представления о мировом литературном процессе.

Список использованной литературы

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худож. лит., 1990–1996.
2. Гоголь, Н. В. Собрание сочинений : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952.
3. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / пер. З. А. Венгерова, Г. Н. Петников, В. В. Гиппиус. – СПб. : Евразия, 1995. – 240 с.
4. По, Э. А. Маска Красной смерти / Э. А. По // По Э. А. Избранные сочинения : в 2 т. – Т. 1. Рассказы. – Берлин : Гос. изд-во, 1923. – С. 227–232.
5. Сумерки человечества: лирика немецкого экспрессионизма / сост. В. Л. Топоров, А. К. Славинская ; вступ. ст. В. Л. Топорова. – М. : Московский рабочий, 1990. – 271 с.
6. Алексеев, М. П. Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1983. – 448 с.
7. Анненский, И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979. – 680 с.
8. Арсентьева, Н. Н. Христианский нравственный идеал и проблема утопического сознания в русской литературе (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Андреев) / Н. Н. Арсентьева // Русская литература XIX в. и христианство / под ред. В. И. Кулешова. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – С. 141–148.
9. Архипова, Ю. В. Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко : дис. ... к.ф.н. / Ю. В. Архипова. – Екатеринбург, 2004. – 210 с.
10. Бабичева, Ю. В. «Дневник Сатаны» Леонида Андреева как антиимпериалистический памфлет / Ю. В. Бабичева // Творчество Леонида Андреева: исследования и материалы. – Курск : Курский гос. пед. ин-т, 1983. – С. 75–86.
11. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1975. – 504 с.
12. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1990. – 543 с.
13. Без автора. Гофман, Э. Т. А. // Литературная энциклопедия : в 11 т. – Т. 2. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1929. – С. 671–679.
14. Беззубов, В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма / В. И. Беззубов. – Таллин : Ээсти раамат, 1984. – 335 с.
15. Беззубов, В. И. Смех Леонида Андреева / В. И. Беззубов // Творчество Леонида Андреева: исследования и материалы. – Курск : Курский гос. пед. ин-т, 1983. – С. 13–25.
16. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Т. 1. – М. : Из-во АН СССР, 1953. – 562 с.

17. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Т. 6. – М. : Из-во АН СССР, 1953. – 793 с.
18. Бельтраме, Ф. Мотивы обиды и возмездия в повести Н.В. Гоголя «Шинель» / Ф. Бельтраме // Критика и семиотика. – Новосибирск : Ин-т филологии СО РАН, Новосибирский гос. ун-та, Российский гос. гуманитарный ун-т и Ин-т языкознания РАН, 2006. – № 10. – С. 74–81.
19. Белый, А. Мастерство Гоголя: исследование / А. Белый ; предисл. Л. Каменева. – М.; Л. : Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. – 324 с.
20. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон ; пер. В. А. Флерова. – М. : Кучково поле, 2006. – 384 с.
21. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
22. Боева, Г. Н. Идея синтеза в творческих исканиях Леонида Андреева : дис. ... к.ф.н. / Г. Н. Боева. – Воронеж, 1996. – 145 с.
23. Бондарева, Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм : дис. ... к.ф.н. / Н. А. Бондарева. – Орёл, 2005. – 205 с.
24. Борев, Ю. Б. Эстетика: в 2 т. / Ю. Б. Борев. – Т. 2. – Смоленск : Русич, 1997. – 640 с.
25. Ботникова, А. Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература / А. Б. Ботникова. – Воронеж : ВГУ, 1977. – 208 с.
26. Бочаров, С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя / С. Г. Бочаров // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 147–173.
27. Бочаров, С. Г. О стиле Гоголя / С. Г. Бочаров // Типология стилевого развития нового времени: классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле / отв. ред. Я. Э. Эльсберг ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им А.М. Горького. – М. : Наука, 1976. – С. 409–445.
28. Бушмин, А. С. Проблема литературной преемственности: (полемиические заметки) / А. С. Бушмин // Русская литература. – Л. : Наука, 1961. – № 3. – С. 18–42.
29. Вайскопф, М. Я. Птица тройка и колесница души : работы 1978–2003 гг. / М. Я. Вайскопф. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 576 с.
30. Вайскопф, М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : Российский гуманитарный ун-т, 2002. – 686 с.
31. Вацуру, В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуру. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
32. Венгеров, С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы : с прибавлением этюда «Победители или побеждённые?» (о модернизме) / С. А. Венгеров – СПб. : Типография товарищества «Общественная польза», 1909. – С. 58–61.
33. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Худож. литература, 1940. – 649 с.
34. Вилявина, И. Ю. Художественное своеобразие прозы Л. Андреева: зарождение и развитие русского экспрессионизма : дис. ... к.ф.н. / И. Ю. Вилявина. – Астрахань, 1999. – 173 с.

35. Виноградов, В. В. Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избр. труды. – М. : Наука, 1976. – С. 76–101.
36. Виноградов, И. А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий» : из истории интерпретаций / И. А. Виноградов // Гоголь и современная культура : шестые Гоголевские чтения : материалы докл. и сообщений Международ. конф. / под общ. ред. В. П. Викуловой. – М. : КДУ, 2007. – С. 105–122.
37. Виноградов, В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский / В. В. Виноградов. – М. : ЕЕ Медиа, 2012. – 392 с.
38. Вологина, О. В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX – начала XX веков: дис. ... к. ф. н / О. В. Вологина. – Орел, 2003. – 212 с.
39. Воротников, А. А. История искусств / А. А. Воротников, О. Д. Горшковоз, О. А. Ёркина. – Мн. : Литература, 1997. – 608 с.
40. Габитова, Р. М. Философия немецкого романтизма / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.
41. Габитова, Р. М. Философия немецкого романтизма: Гёльдерлин, Шлейермахер / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1989. – 160 с.
42. Генералова, Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева (к вопросу об идейной проблематике повести) / Н. П. Генералова // Русская литература. – Л. : Наука, 1986. – № 4. – С. 172–185.
43. Гиппиус, В.В. Гоголь / В. Гиппиус // Гиппиус В.В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. – СПб : Logos, 1994. – С. 9–188.
44. Гирич, Ю. Н. Авангард как пограничная форма культуры / Ю. Н. Гирич // Диалог со временем. Альманах. – М. : Российское общество интеллектуальной истории, 2008. – С. 46–67.
45. Гольденберг, А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя : монография / А. Х. Гольденберг. – Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
46. Гольденберг, А. Х. Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Гоголя : дис. ... д.ф.н. / А. Х. Гольденберг. – Волгоград, 2007. – 360 с.
47. Гончаров, С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 340 с.
48. Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : РГГУ, 2008. – 349 с.
49. Гриненко, Г. В. История философии / Г. В. Гриненко. – М. : Юрайт-Издат, 2004. – 688 с.
50. Гроссман, Л. П. Беседы с Андреевым / Л. П. Гроссман // Россия. – М. : 1925. – № 4. – С.242–251.
51. Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. – 532 с.
52. Гусева, Т. К. Конструкт божественное/человеческое/дьявольское Л. Андреева («Дневник сатаны») / Т. К. Гусева // Вестник гуманитарного научного образования. – М. : Изд-во «ИНГН», 2012. – № 2 (16). – С. 33–45.

53. Гусева, Т. К. Гармония и хаос: концепция экзистенциального человека Леонида Андреева / Т. К. Гусева // Вестн. Моск. гос. гуманит. ун-та. Серия «Филол. науки». – М. : МГГУ, 2012. – № 2. – С. 14–26.
54. Дежуров, А. С. О Э.Т.А. Гофмане / А. С. Дежуров [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://etagofman.narod.ru/kritikadejurov.html>.
55. Демидова, С. А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дис. ... к.ф.н. / С. А. Демидова. – М., 2008. – 155 с.
56. Дилакторская, О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / О. Г. Дилакторская. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – 206 с.
57. Дмитриева, Е. Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами / Е. Е. Дмитриева. – М. : ИМЛИ РАН, 2011. – 392 с.
58. Дрягин, К. В. Экспрессионизм в России (драматургия Леонида Андреева) / К. В. Дрягин. – Вятка : Издание Вятского педагогического ин-та, 1928. – 84 с.
59. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 318 с.
60. Ермаков, И. Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя / И. Д. Ермаков // Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. – М. ; СПб. : Новое литературное обозрение, 1999. – С. 159–344.
61. Еременко, М. В. Мифопоэтика творчества Леонида Андреева, 1908–1919 гг. : дис. ... к.ф.н. / М. В. Еременко. – Саратов : Саратовский гос. ун-т, 2001. – 185 с.
62. Жаравина, Л. В. А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х гг. / Л. В. Жаравина. – Волгоград : Перемена, 1996. – 214 с.
63. Жаравина, Л. В. От Пушкина до Шаламова: русская литература в духовном измерении / Л. В. Жаравина ; Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград : Перемена, 2003. – 249 с.
64. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками / Л. Кен, Л. Рогов. – СПб.: Изд. полиграфическая компания «КОСТА», 2010. – 432 с.
65. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1979. – 495 с.
66. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1977. – 408 с.
67. Завьялова, Е. Е. Алиментарный код в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Филология и человек. – Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 2016. – № 1.
68. Завьялова, Е. Е. О чертыханиях гоголевских героев // Изв. Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – Т. 14. – Вып. 1. – Саратов : Саратовский ун-т, 2014 – С. 51–57.
69. Зарубежная литература XIX в. : Романтизм / сост. : А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. – М. : Высшая школа, 1990. – 367 с.

70. Зарубежная литература XX в. / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др. ; под ред. В. М. Толмачёва. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
71. Золотусский, И. П. Поэзия прозы: статьи о Гоголе / И. П. Золотусский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 240 с.
72. Иванова, И. Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910 гг.) : дис. ... д.ф.н. / И. Н. Иванова. – Ставрополь : Ставропольский гос. ун-т, 2006. – 528 с.
73. Иезуитова, Л. А. Леонид Андреев и Вс. Гаршин / Л. А. Иезуитова // Вестник Ленинградского ун-та. Серия: история, язык литература. – Л. : ЛГУ, 1964. – Вып. 2. – С. 97–109.
74. Иезуитова, Л. А. «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева / Л. А. Иезуитова // Метод и мастерство. – Вологда : ВГПИ, 1970. – Вып. 1. – С. 333–347.
75. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906) / Л. А. Иезуитова. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1976. – 238 с.
76. Иконникова, Е. В. «Красный смех» Л.Н. Андреева как пример экспрессионизма в русской литературе / Е. В. Иконникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://festival.1september.ru/articles/537253/>.
77. Ильин, В. Н. Дуализм и демонология у Леонида Андреева / В. Н. Ильин // Возрождение. – Париж : YMCA-Press, 1965. – № 157. – С. 65–84.
78. Ильин, В. Н. Леонид Андреев и линия Эдгара По в русской литературе : Тартар тоски кромешной / В. Н. Ильин // Возрождение. – Париж : YMCA-Press, 1964. – № 154. – С. 76–94.
79. История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Н. А. Соловьёвой. – М. : Высшая школа, 1991. – 637 с.
80. Йонас, Г. Гностицизм / Г. Йонас ; сост. Ю. Сандулов. – СПб. : Лань, 1998. – 384 с.
81. Казарина, Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда: Эволюция эстетических принципов / Т. В. Казарина. – Самара: Самарский ун-т, 2004. – 620 с.
82. Канунова, Ф. З. Некоторые особенности реализма Гоголя (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя) / Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1962. – 135 с.
83. Карельский, А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / А. Карельский // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений : в 6 т. – Т 1. – М. : Худож. литература, 1991. – С. 3–25.
84. Карякина, М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева : дис. ... к.ф.н. / М. В. Карякина. – Екатеринбург : Уральский гос. ун-т, 2004. – 214 с.
85. Келдыш, В. А. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени / В. А. Келдыш // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 35–43.

86. Кен, Л. Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сб. : исследования и материалы / под ред. Л. Н. Афонина. Научн. труды. – Т. 37. – Курск : Изд-во Курского гос. пед. ин-та, 1975. – С. 44–66.
87. Клягина, Л. Р. Н.В. Гоголь и русский авангард : дис. ... к.ф.н. / Л. Р. Клягина. – Екатеринбург, 2002. – 215 с.
88. Компанеец, В. В. Художественный психологизм как проблема исследования / В. В. Компанеец // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 46–60.
89. Копысова, Е. А. Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева / Е. А. Копысова // Вестник Удмуртского ун-та. Филологические науки. – 2006. – № 5 (2). – С. 73–78.
90. Коржова, Е. Ю. Проявление личностных особенностей в жизненной «ситуации ревизора» (на материале комедии Н. В. Гоголя) / Е. Ю. Коржова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Томск : Томский гос. пед. ун-т, 2009. – № 6. – С. 76–80.
91. Корнеева, Е. В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева : дис. ... к.ф.н. / Е. В. Корнеева. – Елец, 2000. – 171 с.
92. Кривонос, В. Ш. «Мёртвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования / В. Ш. Кривонос. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. – 159 с.
93. Кругликов, В. А. Записи бреда и кошмара: Н. Гоголь и Ф. Кафка / В. А. Кругликов // Кругликов В. А. Незаметные очевидности (зарисовки к онтологии слова). – М. : Ин-т философии РАН, 2000. – С. 107–136.
94. Кулова, Т. К. Творческие искания Леонида Андреева / Т. К. Кулова // Критический реализм XX в. и модернизм. – М. : Наука, 1967. – С. 254–284.
95. Кульман, Н. К. «Ганц Кюхельgarten» Гоголя и "Луиза" Фосса» / Н. К. Кульман // Известия ОРЯС.– Спб. : Из-во Российской академии наук, 1908. – Т. 13. Кн. 4. – С. 252–263.
96. Курдина, Ж. В. История зарубежной литературы XIX в. Романтизм / Ж. В. Курдина, Г. И. Модина. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 208 с.
97. Курляндская, Г. Б. Рассказ Андреева «Тьма» и «Записки из подполья» Достоевского / Г. Б. Курляндская // Творчество Л.Н. Андреева. – Курск : КГПИ, 1983. – С. 25–35.
98. Кьеркегор, С. Болезнь к смерти / С. Кьеркегор ; пер. Н. Исаева, С. Исаев. – М. : Академический проект, 2014. – 160 с.
99. Кьеркегор, С. Понятие страха / С. Кьеркегор ; пер. Н. Исаева, С. Исаев. – М. : Академический проект, 2014. – 224 с.
100. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. Н. Исаева, С. Исаев. – М. : Академический проект, 2014. – 160 с.
101. Леонид Андреев: материалы и исследования / под ред. В. А. Келдыш и М. В. Козьменко. – М. : Наследие, 2000. – 415 с.
102. Липовецкий, М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие / М. Н. Липовецкий // Филологический класс. – № 20. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2008. – С. 24–31.

103. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
104. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. / А. Ф. Лосев. – Кн. 1. – Харьков : Фолио; М. : ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 832 с.
105. Лотман, Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя / Ю. М. Лотман // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1970. – Вып. 251. – С. 17–45.
106. Лотман, Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб. : «Искусство-СПБ», 1997. – С. 694–711.
107. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М. : Просвещение, 1988. – 353 с.
108. Луков, Вл. А. Неоромантизм / Вл. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 2. – С. 309–312.
109. Луначарский, А. В. О художнике вообще и некоторых художниках в частности / А. В. Луначарский // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. – Т. 7. – М. : Худож. литература, 1963. – С. 52–94.
110. Львов-Рогачевский, В. Две правды. Книга о Л. Андрееве / В. Львов-Рогачевский. – СПб. : «Прометей», 1914. – 232 с.
111. Майков, В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 г. / В. Н. Майков // Отечественные записки. – СПб., 1847. – № 1. – Отд. 5. – С. 1–17.
112. Макаровский, Н. А. Леонид Андреев и становление русского модернизма / Н. А. Макаровский // Вестн. Нижегород. ун-та. Сер. Филология. – 2003. – № 1. – С. 47–51.
113. Манн, Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Аспект-Пресс, 1995. – 384 с.
114. Манн, Ю. В. Заметки о “неевклидовой геометрии” Гоголя, или “Сильные кризисы, чувствуемые целою массою” / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 2002. – №4. – С. 170–201.
115. Манн, Ю. В. Натуральная школа : [Русская литература первой половины XIX в.] / Ю. В. Манн // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т. 6. – М. : Наука, 1989. – С. 384–396.
116. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
117. Манн, Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845 / Ю. В. Манн. – М. : Аспект-Пресс, 2004. – 813 с.
118. Машинский, С. И. Историческая повесть Гоголя / С. И. Машинский. – М. : Сов. писатель, 1940. – 248 с.
119. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 2000. – 407 с.
120. Мережковский Д. С. Гоголь и чорт: исследование. – М. : Скорпион, 1906. – 219 с.

121. Мережковский, Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия / Д. С. Мережковский. – М. : Пантеон, 1909. – 231 с.
122. Мильдон, В. И. Эстетика Гоголя / В. И. Мильдон. – М. : ВГИК, 1998. – 127 с.
123. Минералова, И. Г. Леонид Андреев «Красный смех»: пути создания внутренней формы // Минералова И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма. – М. : ФЛИНТА: Наука, 2011. – 256 с.
124. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Учёные записки Тартуского ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. III. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1979. – С. 76–120.
125. Митта, А. Н. Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Подкова, 1999. – 496 с.
126. Михайлов, П. Тип / П. Михайлов // Литературная энциклопедия : в 11 т. – Т. 11. – М. : Худож. лит., 1939. – Стб. 266–271.
127. Михайловский, Н. К. Рассказы Леонида Андреева. Страх смерти и страх жизни / Н. К. Михайловский // Литературная критика и воспоминания / Н. К. Михайловский. – М. : Искусство, 1995. – С. 475–493.
128. Михеичева, Е. А. О психологизме Леонида Андреева / Е. А. Михеичева. – М. : Изд-во МПУ, 1994. – 189 с.
129. Михеичева, Е. А. Психологические функции смеха в произведениях Леонида Андреева / Е. А. Михеичева // Текст: грани и границы. – Орёл : ОГПУ, 1995. – С. 77–87.
130. Михеичева, Е. А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации : автореф. дис. ... д.ф.н. / Е. А. Михеичева. – М., 1995. – 36 с.
131. Михельсон, М. И. Русская мысль и речь. Своё и чужое. Опыт русской фразеологии. Сб. образных слов и иносказаний / М. И. Михельсон. – Т. 1–2 : Ходячие и меткие слова. – СПб. : Тип. АН, 1896–1912. – 2208 с.
132. Морамарко, М. Масонство в прошлом и настоящем / М. Морамарко ; пер. с ит. ; вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой. – М. : Прогресс, 1989. – 304 с.
133. Московкина, И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Харьков : ХНУ, 2005. – 288 с.
134. Мочульский, К. В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский / К. В. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 606 с.
135. Музыкальная литература зарубежных стран / под ред. Б. Левика. – М. : Музыка, 1984. – 386 с.
136. Муратова, К. Д. Леонид Андреев / К. Д. Муратов // История русской литературы : в 4 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) / ред. тома К. Д. Муратова. – М. : АН СССР, 1983. – С. 330–372.

137. Мухелишвили, Н. Л. Иов-ситуация Иозефа К. / Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер // Вопросы философии. – 1993. – № 7. – С. 172–176.
138. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – 640 с.
139. Некрасова, Е. А. Тернер / Е. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1976. – 335 с.
140. Николаев Д. П. Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. – М. : Худож. литература, 1984. – 367 с.
141. Нурмин (псевд. Воронского А.К.). Леонид Андреев. «Дневник Сатаны» / А. К. Воронский // Красная новь. – 1921. – № 1. – С. 295–297.
142. Орлова, М. Дж. Констебль / М. Орлова. – М. : Искусство, 1946. – 335 с.
143. Осмоловский, О. Н. Принципы познания человека Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева («Преступление и наказание» и «Мысль») / О. Н. Осмоловский // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. – Орёл : Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 3–11.
144. Платон. Диалоги / пер. С. К. Апт и др. ; под ред. В. Обручева. – М. : «Эксмо», 2014. – 768 с.
145. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 2002. – 463 с.
146. Петрова, Е. И. Поэтика эксперимента и провокации : дис. ... к.ф.н. / Е. И. Петрова. – М., 2010. – 195 с.
147. Петрушкова, Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. – 2012. – Вып. 3 (19). – С. 90–98.
148. Реале, Д. Западная философия от истоков до наших дней / Д. Реале. – Т. 4. От романтизма до наших дней. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 880 с.
149. Родзевич, С. И. К истории русского романтизма / С. И. Родзевич // Русский филологический вестник. – Варшава: Типография варшавского учебного округа, 1917. – т. 77, № 1–2. – С. 194–237.
150. Розанов, В. В. Мысли о литературе / В. В. Розанов. – М. : Современник, 1989. – 610 с.
151. Романчук, Л. Функциональная роль «сакрального пространства» в романтическом искусстве (Годвин и Гоголь) / Л. Романчук // Біблія і культура. – Вип. 3. – Черновцы : Рута, 2002. – 85 с.
152. Рон, М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: дис. ... канд. культурологических наук / М. В. Рон. – СПб. : РГПУ, 2004. – 256 с.
153. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). – Кн. 1 / под ред. В. А. Келдыша. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 960 с.
154. Рыбина, Н. О природе фантастического в «Вии» / Н. О. Рыбина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gogol.ru/gogol/stati/fantastika_v_vii_nv_gogolya/.
155. Сазонова, Л. И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки / Л. И. Сазонова // Поэтика русской литературы: сб. ст. : к 70-летию проф.

- Ю. В. Манна / ред. М. М. Домницкая. – М. : РГГУ, 2001, 2006. – С. 161–184.
156. Скороход, Н. С. Леонид Андреев / Н. С. Скороход. – М. : Молодая Гвардия, 2013. – 430 с.
157. Смирнов, В. В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский / В. В. Смирнов // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 55–59.
158. Смирнова, Л. А. Творчество Леонида Андреева. Проблемы художественного метода и стиля / Л. А. Сирнова. – М. : Моск. обл. пед. ин-т, 1986. – 94 с.
159. Соколов, А. Н. История русской литературы XIX в. (1-я половина) / А. Н. Соколов. – М. : Высшая школа, 1976. – 636 с.
160. Софронова, Л. А. Маска как приём затруднённой идентификации / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 343–359.
161. Спивак, Р. С. «Иуда Искариот» Л. Андреева. Поэтика и интерпретация / Р. С. Спивак // «SINE ARTE NIHIL» : сб. науч. тр. – Белград; Москва, 2002. – С. 284–302.
162. Спивак, Р. С. Болезнь, боль и слёзы в творчестве Л. Андреева / Р. С. Спивак // Как болеют и лечатся люди в культуре и литературе. *Studia Literaria Polono-Slavica*. 6. – SOW, Warszawa, 2001. – С. 261–270.
163. Спивак, Р. С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX в. («Иуда Искариот» и «Самсон в оковах» Л. Андреева) / Р. С. Спивак // Филологические науки. – 2001. – № 6. – С. 13–20.
164. Субботина, И. А. Временная поэтика конфликта и сюжета в драматургии Н.В. Гоголя : дис. ... к.ф.н. / И. А. Субботина. – Тамбов, 2007. – 166 с.
165. Суворов, А. А. Немой суд Гоголя / А. А. Суворов // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – 2007. – № 20, вып. 16. – С. 141–146.
166. Татаринев, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898–1911 гг. : дис. ... к.ф.н. / А. В. Татаринев. – Уфа, 1996. – 233 с.
167. Терехина, В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX в. : Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика Текст. / В. Н. Терехина. – М. : ИМЛИ, 2009. – 320 с.
168. Терц, А. В тени Гоголя: «Ревизор» и «Мёртвые Души» / А. Терц. – М. : Глобулус : ЭНАС, 2005. – 160 с.
169. Тураев, С. В. От Просвещения к Романтизму / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 256 с.
170. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
171. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
172. Филимонова, С. В. История мировой художественной культуры / С. В. Филимонова. – Мозырь : Белый ветер, 1997. – 212 с.

173. Филоненко, Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 гг.: автореф. дис. ... к.ф.н. / Н. Ю. Филоненко. – Липецк, 2003. – 187 с.
174. Фрейд, З. Психология бессознательного / З. Фрейд ; под ред. М. Г. Ярошевского. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
175. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд ; под ред. А. Гугнина. – М. : Прогресс, 1992. – 576 с.
176. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.
177. Чуковский, К. И. Собрание соч. : в 15 т. / К. И. Чуковский. – Т. 5. Современники. Портреты и этюды. – М. : Terra-Книжный клуб, 2001. – 305 с.
178. Чулков, О. А. «Живые зеркала». Мифология и метафизика отражённого образа / О. А. Чулков // Академия: материалы и исследования по истории платонизма. – Вып. 3. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2000. – С. 192–214.
179. Шаровольский, И. В. Юношеская идиллия Гоголя. / И. В. Шаровольский // Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник. – Киев: Историческое общество Нестора-летописца, 1902. – Отд. II. – С. 13–52.
180. Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг. – Т. 2 / сост., ред. А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1989. – 636 с.
181. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. Шопенгауэр. – Т. 1 : Мир как воля и представление / пер. с нем. ; под общ. ред. А. Чанышева. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. – 496 с.
182. Шпенглер, О. А. Г. Закат Европы : в 2 т. / О. А. Г. Шпенглер ; пер. И. И. Маханьков. – Т. 1. – М. : Мысль, 1998. – 671 с.
183. Шумкова, Т. Л. Ирония в русской литературе первой половины XIX в. в свете традиций немецкого романтизма : дис. ... д.ф.н. / Т. Л. Шумкова. – Нижневартовск, 2007. – 454 с.
184. Эйхенбаум, Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. статей / сост. и подгот. текста И. Ямпольский. – Л. : Худож. лит., 1969. – С. 306–326.
185. Эпштейн, М.Н. Ирония стиля : демоническое в образе России у Гоголя / М.Н. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 129–147.
186. Эстетика диссонансов. О творчестве Л. И. Андреева : межвуз. сб. науч. трудов к 125-летию со дня рождения писателя / редкол. : Е. А. Михеичева и др. – Орёл: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – 290 с.
187. Юнг, К. Г. Структура и динамика психического / К. Г. Юнг ; пер. с англ. В. В. Зеленский, К. М. Бутырин, Д. А. Узланер. – М. : Когито-Центр, 2008. – 480 с.
188. Fanger, D. The Creation of Nikolai Gogol / D. Fanger. – Cambridge, Massachusetts and London, 1979. – 154 p.
189. Muchnic, H. The Unhappy Consciousness: Gogol, Poe, Baudelaire / H. Muchnic. – Northampton ; Massachusetts : Smith Collage, 1967. – 23 p.

190. Nabokov, V. D. *Nicolay Gogol* / V. D. Nabokov. – Norfolk, 1944. – 170 p.
191. O'Connor, F. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story* / F. O'Connor. – Cleveland ; N. Y. : World, 1962. – 312 p.
192. Peace, R. *The Enigma of Gogol: an examination of the writings of N. V. Gogol and their place in the Russian literary tradition* / R. Peace. – Cambridge: United Press, 1981. – 344 p.
193. Stender-Petersen, A. J. H. *Voss und der junge Gogol* / A. Stender-Petersen. – Oslo: Edda, 1921. – Bd. XV. – P. 98–128.