

УДК 821.161.1(091)

**МОТИВ УЖАСА В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА****Екатерина Сергеевна Петрушкова****аспирант кафедры истории русской литературы XX – XXI вв.****Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова**

119991, Москва, ул. Ленинские горы, 1-й ГУМ, филологический факультет. ruslitxx@philol.msu.ru

Статья посвящена одному из важнейших для творческой концепции Леонида Андреева мотивов – мотиву ужаса. В статье рассматриваются философские и идейные основания для выделения чувства ужаса в творчестве писателя в особую метафизическую категорию, которая становится маркером настоящей жизни человека или его бесцельного существования. Понимание ужаса Андреевым близко к трактовке этого состояния экзистенциалистами (Шестова, Хайдеггера). Анализируется связь основных идей Андреева (тотальное одиночество человека, роковая предопределенность его судьбы, нравственная стагнация и др.) с категорией ужаса, которая зачастую становится доминирующей в произведениях автора. Приводится также подробная классификация ужаса в творчестве писателя, в которой в качестве двух основных групп выделяется страх жизни и страх смерти (шире – небытия).

**Ключевые слова:** мотив ужаса; Леонид Андреев; экзистенциализм; страх жизни; страх смерти.

Тот факт, что категория ужаса была одной из самых распространенных в прозе Андреева, отмечался критиками и исследователями произведений писателя с самого начала его творческого пути. Очень часто именно перенасыщенность его рассказов различными ужасами становилась причиной резко негативного отношения общественности к фигуре автора: стоит вспомнить хотя бы известный скандал вокруг рассказа «Бездна», резкими критическими отзывами на который откликнулись В.П.Буренин и В.В.Розанов, а вслед за ними подобное мнение разделила и графиня С.А.Толстая. Главное обвинение состояло в том, что автор, описывая совершенно ужасные ситуации, пропагандирует аморальное поведение, не свойственное человеческой натуре. Большое количество ужасов стало также причиной отрицательного отношения к автору Д.С.Мережковского, М.А.Волошина, О.В.Кубе, В.Прохорова и др. Периодически об атмосфере страха, царящей в произведениях Андреева, как отрицательном свойстве его творчества говорил и Л.Н.Толстой: известно, что в одном из своих писем Горькому (1901 г.), упоминая об Андрееве, он охарактеризовал творчество последнего через анекдот о мальчике, который, рассказывая историю, постоянно спрашивал: «Боишься, боишься?»: «Вот и Андреев так же: пишет и все как бы спрашивает меня: «Боишься? Боишься?» А я не боюсь! Что, взял?» [Беззубов 1984: 22]. Позднее в исследованиях творчества Андреева эта история трансформировалась в

слова, приписываемые Толстому: он пугает, а мне не страшно.

Однако сводить функцию ужаса в творчестве Андреева к стремлению «испугать» или насадить безнравственные идеи среди легко поддающейся влиянию молодежи неправомерно. Думается, что в данном случае ужас имеет гораздо более глубокие корни и берет свое начало в самой творческой концепции автора, его представлениях о сущности мира, месте в этом мире человека, его философских предпочтениях. Если учесть основные особенности мировоззрения писателя, становится понятно, что ужас не случайный компонент его творчества, а необходимая и органически вписанная в художественный мир автора составляющая.

Серж Роле из университета Безансон полагает, что главной целью, которую преследует Леонид Андреев, является создание поэтики страха [Семиотика страха 2005: 170]. В этом, пожалуй, мы склонны с ним согласиться, но объяснение создания такой поэтики стремлением «бить мечанина» кажется нам не совсем соответствующим мировоззрению писателя. Конечно, исключить из художественного мира писателя стремление развенчать обывательское поведение нельзя, более того, в некоторых произведениях этот смысловой компонент выходит на первый план («Случай», 1901; «Книга», 1902; «Оригинальный человек», 1904), однако вопросы, которые в первую очередь волновали Андреева, относятся скорее к онтологическим, чем общественно-

историческим: это вопрос о смысле жизни и смерти, соотношении человеческого и трансцендентального, вопрос о сущности человека как родового существа, его жизненной стратегии среди мирового хаоса, проблема личности. В свете вопросов, поставленных таким образом, категория ужаса приобретает совершенно иное, метафизическое звучание.

Для того чтобы лучше разобраться в ценностных установках автора, стоит обратить внимание на то, какие художественные и философские концепции формировали его творческие представления. Многие исследователи рассматривают наследование и переработку Андреевым идей Ницше, Шопенгауэра, Гартмана и других философов (к этому вопросу обращались К.Д. Муратова, Л.А. Смирнова, В.А. Мескин, М.В. Моклица, А.В. Курганов и др.), которые явным образом повлияли на его творчество (о чем он и сам упоминал, например, в своей автобиографической справке); практически ни одна работа не обходится также без упоминания в связи с творческой эволюцией Андреева идейно-художественного наследия Достоевского (об этом говорят Л.И. Колобаева, В.И. Беззубов, Л.А. Иезуитова, В.А. Келдыш, Н.А. Макаричева, Е.А. Михеичева, Б.С. Бугров и мн. др.). Нас, однако, будет интересовать другой пласт философских воззрений, который, несомненно, играет не последнюю роль в творчестве Андреева – экзистенциализм. Выбор именно этого философского направления не случаен: как нам кажется, категория ужасного рассматривается писателем именно в экзистенциальном ключе. Несмотря на то что непосредственное внимание писателя привлекали работы философов индивидуалистского направления, близость творчества Андреева экзистенциальной философии также не подвергается сомнению; более того, В.В. Заманская считает Андреева родоначальником экзистенциальной традиции в русской литературе и характеризует его творческий метод как психологический экзистенциализм [Заманская 2002: 110]. Точками пересечения философии экзистенциалистов и Андреева становятся следующие принципиальные моменты: писатель помещает своих героев в «пограничные» ситуации (на границе жизни и смерти, сознания и бессознательного, разума и нравственного чувства), в которых должно проявиться их истинное «я», т.е. они должны начать экзистировать; герои Андреева изначально обречены на тотальное одиночество, которое лишь усиливается в толпе (рассказы «Город», «Проклятие зверя» полностью посвящены этой теме). Рок как равнодушная сила, воплощенная в природе, господствует над жизнью человека в мире абсурда, и изменить такое положение дел человек не в

состоянии, смерть в связи с этим представляется избавлением от ужасов жизни. Однако важнейшей отличительной чертой Андреева от экзистенциалистов становится отказ его героев подчиниться жестокой и бессмысленной судьбе и необходимость утвердить собственную личность в борьбе со злом и несправедливостью мира, даже если это приведет к гибели самого героя. Эта мысль подтверждается и Р.С. Спивак, которая справедливо отмечает синкретический характер экзистенциализма Андреева: «...экзистенциальное сознание присуще Л. Андрееву в особом варианте: метафизический ужас выступает в синтезе с верой в житнетворческие возможности личности» [Спивак 2011: 86].

Для определения ужаса как фундаментальной экзистенциальной категории мы воспользуемся концепциями Льва Шестова – философа, стоящего у истоков религиозного экзистенциализма в России, и Мартина Хайдеггера, представителя того же направления атеистического толка, для воззрений которого ужас становится одним из важнейших явлений.

Для обоих философов при определении сущности ужаса основополагающее значение имеет категория Ничто. Шестов в полемике с Кьеркегором объясняет появление первичного ужаса страхом остаться без руководства: змей-искуситель как воплощение изначального Ничто и антипод божественного начала соблазнил первого человека возможностью познания, соответственно, именно познание и было первородным грехом. С того момента человек, пытаясь избежать власти Ничто – небытия, ищет спасения в знании, тем самым лишь приближая себя к небытию. Страх здесь представляется продуктом деятельности Ничто, который ограничивает свободу и человека, и Бога, заставляя подчиняться установленным им законам морали, религии, права. Представления о грехе и добродетели, нормах человеческого поведения кажутся Шестову зыбкими, главным качеством личности он считает свободу выбора, способность поступать в соответствии с тем, что говорит его сердце и его совесть, а не нравственные, религиозные или общественные постулаты, какими бы авторитетными они не казались.

Таким образом, если учитывать глубокие философские замечания Льва Шестова, можно говорить о том, что страх в творчестве Андреева носит отнюдь не прикладной характер изобразительного средства, позволяющего усилить экспрессию, это сущностное качество, отражающее «чувствование» писателем мира, в котором постоянно ощущается присутствие Ничто, проявляющее себя в безотчетном страхе – «обмороке свободы», лишаящем человека способности ве-

рить во всеилие Бога и человека, а соответственно, и сил стать свободным и бороться со злом. Кроме того, совершенно обоснованной в этой связи предстает идея объективации в мире зла (Некто в сером, тьма, обладающая антропоморфными признаками, рок) – благодаря страху перед Небытием оно приобретает «предикат бытия», становится осязаемым, явно ощущаемым во всем художественном полотне. Другими словами, многократно воспроизведенная исследователями идея о силе рока в произведениях Андреева получает свое философское основание.

Еще в большей степени развивает идею соотношенности ужаса и Ничто Хайдеггер. По его мнению, состояние ужаса – это единственное фундаментальное настроение, которое позволяет человеку соприкоснуться с Ничто как отрицанием всего сущего; это происходит благодаря тому, что в состоянии страха человек теряет возможность сущностно определить хоть что-либо (в данном случае принципиальным является отличие ужаса, или страха, по Хайдеггеру, от боязни, которая всегда предметна и коренится в характере обстановки), сущее «ускользает», приоткрывая завесу над не поддающимся определению Ничто. Однако только в этом состоянии человек способен в полной мере осознать свое бытие, т.к. перед ним открывается альтернатива сущего – Ничто, которое не противопоставляется сущему, а является его диалектическим дополнением («Ничтожение не случайное происшествие, а то отталкивающее отсылание к ускользающему сущему в целом, которое приоткрывает это сущее в его полной, до того сокрытой странности как нечто совершенно Другое – в противовес Ничто» [Хайдеггер]). Таким образом, можно утверждать, что только в состоянии трансцендентального ужаса человек переживает свое истинное бытие и существует как полноценная личность. В произведениях Андреева ощущение шаткости бытия, принципиальной невозможности человека повлиять на ход событий является одним из доминантных; именно это ощущение концентрируется в его прозе как мотив ужаса.

Вся творческая концепция Андреева, на наш взгляд, не может быть объяснена исключительно экзистенциальными идеями: огромную роль в становлении его таланта сыграли традиции русского реализма (Л.Н.Толстого, А.П.Чехова, В.М.Гаршина, Ф.М.Достоевского), пользующиеся огромной популярностью на рубеже веков индивидуалистические концепции Ницше, Шопенгауэра и др.; однако категория ужаса, приобретающая в художественном мире писателя всеобъемлющий характер, явно созвучна экзистенциальным настроениям рубежа веков. Для Андреева характерно понимание страха как прямо-

го коррелята Ничто, вечного спутника Небытия, соприкосновение с которым заставляет содрогаться все человеческое существо и становится импульсом к раскрытию человеческой индивидуальности (перед лицом Ничто перестают действовать все законы, наложенные на сознание нравственностью, религией, правом, человек остается один на один со своей экзистенцией). Именно поэтому в произведениях писателя ощущение страха приобретает всепоглощающий характер, поэтому так остро стоит вопрос о смерти и одиночестве и поэтому настоящее лицо человека может проявляться в очень неожиданных и неоднозначных, с точки зрения традиционной морали, ситуациях. Другими словами, андреевское понимание страха и его вписанность в общий художественный замысел сильно сближает автора с философскими концепциями экзистенциалистов.

Представление о бытии как бесконечном бессмысленном круговороте жизни и смерти, над которым властвует безликая Бесконечность, неспособность даже яркой индивидуальности внести коррективы в мирозданье и обреченность на гибель человека и всего прекрасного, что есть мире, делают Андреева носителем трагического мироощущения. Во многом это обусловлено исторической ситуацией рубежа веков: две войны, революции, научно-технический прорыв, фундаментальные открытия в области психологии и философии в корне изменили мировосприятие человека начала XX в. Как отмечает И.Ю.Искрицкая, Андреев является представителем нового для XX в. мироощущения – пантрагизма, которое стало следствием утраты основ бытия и тотального разочарования в религии, культуре, обществе [Эстетика диссонансов 1996: 64].

Трагизм восприятия человеческой жизни заставляют Андреева обращаться к «последним» вопросам, среди которых на первый план выходит вопрос о смысле жизни и смерти как конечном, обесценивающим жизнь акте существования. Р.В.Иванов-Разумник говорит об Андрееве как о писателе, в чьем творчестве до конца воплотилась мысль об отсутствии объективного смысла человеческого существования: замкнутый в роковой круг страданий, страха и отчаяния, он вынужден смириться с обреченностью на боль и муки, но своим бунтом против непреодолимых препятствий на пути к счастью, своей способностью видеть красоту в преходящем и наслаждаться ей человек утверждает субъективный смысл своей жизни, провозглашает ценность личности и единственный весомый аргумент, который человек может противопоставить безликой Пустоте [Иванов-Разумник 2006: 76].

Все герои Андреева в той или иной роли проходят испытание смертью (шире – небытием, которое включает в себя и понятие духовной смерти), посредством которого либо возвышаются над собой как личности (Василий Фивейский, дьякон Сперанский, Павел из рассказа «Весной»), либо сдаются под напором враждебной силы судьбы (Василий Каширин, большинство взглянувших в глаза восставшему из мертвых Елеазару). Столкновение со смертью – это узнавание Ничто, которое навсегда меняет человека, его восприятие окружающей действительности, переводит его бытие в метафизический план. Ужас становится постоянным спутником человека, осознавшего неизбежность своего возвращения в небытие.

В связи с вышесказанным в качестве первого и главного объекта онтологического ужаса в произведениях Андреева выделим страх небытия. Это понятие чрезвычайно широкое, поэтому следует конкретизировать, какие именно феномены под ним подразумеваются. В первую очередь, речь идет о страхе смерти в различных ее проявлениях. Р.Л.Красильников посвятил свою диссертацию, а затем монографию исследованию танатологических стратегий в творчестве Андреева: разделяя смерть на ненасильственную, или «естественную», и насильственную (в рамках которой выделяется самоубийство, убийство, смертная казнь, война), он находит в произведениях Андреева все ее типы и пытается на материале творчества писателя проанализировать смерть как культурно-исторический феномен [Красильников 2007: 22–24]. Важно, что каждый тип и подтип столкновения человека со смертью порождает совершенно разные реакции, но страх, его мера или его отсутствие обязательно являются маркером уровня развития личности и его готовности встречи с вечностью. Аналогичного мнения придерживается и Н.А.Макаричева: «...но отсутствие страха смерти так же может быть свидетельством отклонения от нормы, как и беспредельный ужас. Преодоление инстинктов свидетельствует о достижении предела, переступить через который все равно, что освободиться от своей биологической природы материи» [Экзистенциальные «уроки» Ф.М.Достоевского в творчестве Л.Андреева и В.Набокова 2002: 12].

Охарактеризуем кратко каждый тип смерти и то, каким образом он преломляется в душе и сознании героев Андреева.

Естественная смерть (от болезни или старости) описывается Андреевым в рассказах «Жили-были» (1901 г.), «Гостинец» (1901 г.), «Весной» (1902 г.), «Покой» (1911 г.) и др.

В рассказах «Жили-были» и «Покой» герои сталкиваются с фактом собственной смерти: в

первом случае с ее неотвратимым и скорым приходом, во втором – необходимостью решить судьбу своей души после того, как смерть уже произошла. Во втором случае автор практически не описывает состояния больного сановника до смерти и встречи с чертом, поэтому рефлексия героя по поводу его жизни и скорой смерти не изображается, единственное, о чем говорит автор, – это тот предвечный ужас, который испытывает герой, который должен перейти во власть Небытия: «...умирать ему было трудно: в Бога он не верил, зачем умирает – не понимал, и ужасался ужасом безумным. Было страшно смотреть на него, как он мучился» [Андреев 1994. Т.4: 7]. Однако после перехода в промежуточное состояние, когда он уже умер, но судьба его души: небытие или ад – еще не решена, он возвращается в привычное для себя состояние «маленького» человека, которого мало волнуют высокие сферы бытия, он начинает взвешивать все «за» и «против» вечных мук или полного исчезновения (выясняет у черта график работы ада, есть ли там выходные и праздники, каким именно пыткам подвергаются грешников), и страх полностью исчезает. Однако необходимость свободного выбора вновь загоняет чиновника в скорлупу страха, и он решает подписать договор о «месте назначения» своей души с закрытыми глазами. Финал рассказа Андреев оставляет открытым, он так и не позволяет читателю узнать, какую участь выбрала для чиновника слепая судьба, но посредством смерти и ужаса – ее главного оружия – писатель показывает, что для человека, не имеющего собственной индивидуальности, не раскрывшего при жизни потенции и глубины своей души, любая необходимость выбора и любой исход из ситуации выбора становятся кошмаром, а сам он превращается в безвольную игрушку слепых сил. Рассказ «Жили-были», очень высоко оцененный в свое время Горьким и Толстым, показывает два типа реагирования на факт неизбежной смерти: купец Кошеверов, уставший от жизни, от которой получил все сполна, и считавший ее тусклой и пустой, удивляется, что жизнь можно любить со всей искренностью, радоваться каждому дню, каждому человеку, мелочам вроде «солнышка» или «яблоку белый налив». Он не боится смерти, т.к. равнодушен к самой жизни (смеется над наивным дьяконом, влюбленным студентом), но даже он в свои последние дни, явно ощущая приход смерти, начинает волноваться, жалуется на «скуку». Для дьякона Сперанского же жизнь заключается в каждом мгновении, которое он любит и умеет им наслаждаться, он даже не думает о возможности смерти, поэтому слова купца производят на него такое удручающее впечатление. Дьякон – органическая

часть самой природы, он мыслит себя в ее категориях, главными радостями жизни для него являются квас, баня, яблоки. Именно поэтому страх смерти у него заменяется жалостью жизни, грустью из-за того, что нельзя будет увидеть столь любимые им места и вещи; для дьякона не существует ужасной пустоты бесконечности, бесконечность становится для него лишь растворением в природе.

В рассказах «Гостинец» и «Весной» героям приходится столкнуться со смертью людей, к которым они были искренне привязаны. Эти смерти навсегда изменяют их представление о мире, показывают хрупкость человеческой жизни, заставляют ее ценить. Так, главный герой рассказа «Весной» Павел хочет покончить с собой, хотя «он ни в кого не был влюблен, у него не было никакого горя, и ему очень хотелось жить, но все в мире казалось ему ненужным, бессмысленным и оттого противным до отвращения, до брезгливых судорог в лице» [Андреев 1990. Т.1: 369], но внезапная смерть отца заставляет его иначе взглянуть на сам факт существования, на то, какой отпечаток кладет смерть на близких умершего, он остается единственным мужчиной в семье, единственным, на кого может рассчитывать его мать и сестра; Павел не просто считает своим долгом жить ради родных, он вдруг ощущает острую любовь ко всему живому, окружающему его в природе, запахах и звуках, он понял «со всей острой жалостью измученного сердца, со всей неразгаданной страстной тоской, со всей прелестью майской ночи – жизнь была так прекрасна, что хотелось умереть – чтобы жить вечно» [там же: 373].

В рассказе «Гостинец» символом смерти становится гостинец, предназначенный для подмастерья Сенисты, который не дождался запившего Сазонку. Сазонка «совершенно забыл про узелок и испуганными глазами смотрел на него: ему чудилось, что узелок сам своей волей пришел сюда и лег рядом, и страшно было до него дотронуться. Сазонка глядел – глядел – глядел не отрываясь, – и бурная, клокочущая жалость и неистовый гнев подымались в нем» [там же: 302]. Единственное, что могло утешить его горе, – природа, вызывающая к жизни и противопоставляющая себя страшной, безликой смерти: «лицо его мягко и нежно щекотала молодая трава; густой, успокаивающий запах подымался от сырой земли, и была в ней могучая сила и страстный призыв к жизни. Как вековечная мать, земля принимала в свои объятия грешного сына и теплом, любовью и надеждой поила его страдающее сердце» [там же]. В данном случае жизнеутверждающий пафос преобладает за счет противопоставления смерти, свидетелями которой являют-

ся герои, и живой жизни, воплощенной в природе. Страх небытия отступает перед потоком жизни, прекрасной, несмотря на свою мимолетность.

Проблема самоубийства заняла одно из центральных мест в творчестве писателя: помимо того что начало XX в. ознаменовалось резким ростом уровня суицида в стране, самоубийство как идеологически-культурный феномен хорошо вписывался в мировоззрение писателя. К. Чуковский пишет: «В страшные послереволюционные годы (1907-1910), когда в России свирепствовала волна самоубийств, Андреев против воли стал вождем и апостолом уходящих из жизни. Они чуяли в нем своего. Помню, он показывал мне целую коллекцию предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами. Очевидно, у тех установился обычай: прежде чем покончить с собой, послать письмо Леониду Андрееву» [Чхартишвили 1999: 97].

Тема самоубийства поднимается Андреевым во многих произведениях: думают о нем Павел из рассказа «Весной», герои рассказа «Стена», выступающие в качестве собирательных образов человека, дети, которые с юных лет видят грязь и ужас жизни, совершает суицид Сергей Петрович из одноименного рассказа, Павел Рыбаков из рассказа «В тумане», Вера из рассказа «Молчание».

Бердяев полагает, что самоубийство – это бегство человека от страданий, связанное с тем, что он не в состоянии понять своего высшего предназначения и принять свой крест; для философа – это всегда акт выражения крайнего эгоизма, поглощения человека миром земного и отрицание вечного благоденствия после смерти [Бердяев 1992: 9]. Понимание же Андреевым причин суицида лежит в глубинных пластах человеческой психики и самой метафизике существования: для писателя это не выражение эгоизма, а скорее бунт против мироустройства, попытка хоть как-то преодолеть бессмысленность человеческого существования. В некоторых случаях самоубийство носит ярко выраженный идеологический характер (увлечение Сергея Петровича философией Ницше, попытка доказать всем и самому себе, что если не удастся жизнь, то удастся смерть), чаще же самоубийство становится единственным способом избавиться от «невыносимой тяжести бытия», как метко охарактеризовала художественный мир Андреева А.Н. Киселева [Киселева 2004: 152]. Ужас перед столкновением с небытием, которое становится свободным выбором человека, также играет здесь ключевую роль.

Самым показательным для понимания зарождения идеи о самоубийстве и ее реализации является «Рассказ о Сергее Петровиче», в нем ав-

тор подробно описывает психологическое состояние героя, все этапы воплощения мысли об уходе из жизни. Не обладая талантами, умом, силой воли, Сергей Петрович надеется лишь на то, что самоубийство сможет поставить его в один ряд с Новиковым и другими неординарными личностями. Однако душевная организация Сергея Петровича не позволила ему до конца проникнуться идеями Ницше, и в последний момент перед решающим шагом страх смерти преодолел его желание возвыситься над собственной ординарностью (можно сравнить это состояние Сергея Петровича непосредственно перед самоубийством с состоянием еще одного «идеологического» самоубийцы – Кириллова из романа Достоевского «Бесы»: оба они испытали экзистенциальный ужас), и только стыд «маленького человека» перед окружающими толкает его в итоге на решительный шаг (отправленные письма матери и Новикову). В данном случае страх смерти снимает маску «ницшеанства» с лица Сергея Петровича, возвращая его к общечеловеческим корням и напоминая о том, что смерть неестественна и ужасна, а желание умереть для человека является ненормальным.

Очень большое место в творчестве Андреева занимает проблема убийства. Он представляет огромное количество вариантов убийств, преследующих разные цели: убийство как очищение от грехов («В тумане») и выполнение высшего предназначения («Сашка Жегулев»), убийство как доказательство силы мысли («Мысль»), убийство как попытка познать истину («Ложь»), убийство как логическое завершение жизни человека, который чувствует себя приговоренным к смерти («Губернатор»), смертная казнь рассматривается автором в первую очередь как убийство («Рассказ о семи повешенных», «Мои анекдоты»), война – безумное массовое истребление людей друг другом («Красный смех», «Иго войны»). Само убийство чаще всего описывается через рефлексию героя, который собирает его совершить, что позволяет понять механизм зарождения идеи об убийстве и психологическое состояние носителя этой идеи; в этом смысле Андреев является продолжателем традиции Достоевского, что он и сам неоднократно подчеркивал. Психологическая составляющая действий убийцы является для писателя принципиально важной, т.к. через мысли и чувства героя, готовящегося отнять чужую жизнь или совершившего это, он раскрывает его соответствие тем высоким моральным и духовным критериям, которые выработал для себя писатель. Андреев по своей сути писатель-гуманист, который превыше всего ценит человеческую жизнь во всей ее полноте духовного и чувственного восприятия, традици-

онные же каноны морали, особенно религиозной, теряют для него значение. В связи с этим чувство ужаса, всеобъемлющего и неподдельного, которое овладевает многими его героями, является показателем истинно человеческого, личностного, что есть или только пробуждается в его персонажах. У Андреева ужас могут испытывать лишь те персонажи, которые переживают болезненное внутреннее перерождение, открывающее новые истины, которые навсегда перевернут, а может, и прервут их жизни. Ситуация убийства, в которой один человек берет на себя роль Бога и решает, когда закончится другая человеческая жизнь, конечно же, является подобным рубежом, после которого убийца уже никогда не сможет стать прежним.

Для примера рассмотрим небольшой рассказ «Ложь» (1901 г.), относящийся к раннему творчеству писателя: в характерной экспрессивно-аллегорической манере автор описывает убийство девушки, которая, по мнению героя, обманула его, изменив, но перед убийством он не смог добиться от нее правды, и именно это погружает его в пучину ужаса: осознание того, что теперь правду он не сможет найти нигде, даже за пределами земного существования. Здесь категория правды становится символом истинного бытия, которого герой сам себя лишил, убив единственного человека, который мог ее раскрыть. Убийство воспринимается им как чисто механический процесс, своего рода препарирование, посредством которого он сможет добраться до истины, скрытой тоненькой преградой ее лба: и ему «безумно хотелось сорвать череп, чтобы увидеть Правду» [Андреев 1990. Т.1: 273]. Однако сделав это, он осознал правду как категорию онтологическую, которая растворена в мире, в жизни; отняв жизнь, нельзя узнать правды, поскольку она может существовать только среди живых: ложь же, в свою очередь, – это воплощение всего темного, звериного, иррационального, что губит человека изнутри. Так и аллегорическое воплощение лжи – змея, которая в начале рассказа была тоненькой и юркой (олицетворение страданий, которые женщина принесла герою), в конце «развернулась большой, блестящей и свирепой змеей» (образ ложь-змея имеет явные отсылки к Ветхому Завету, в котором для искушения первых людей змеем прикинулся Дьявол – царь лжи). Герой описывает свои чувства: «и жалела, и душила она меня своими железными кольцами, и когда я начинал кричать от боли, из моего открытого рта выходил тот же отвратительный, свистящий змеиный звук, точно вся грудь моя кишела гадами» [Андреев 1990. Т.1: 275]. Таким образом, его собственное преступление, оказавшееся гораздо более значительным,

чем измена женщины, навсегда погрузило его в бездну ужаса и отчаяния, из которой уже невозможно выбраться. Ужас как стихия иррационального похожа на бурную реку, которая прорывает плотину сознания, когда оно перестает реагировать на нравственные импульсы; он заполняет все существо человека, становясь реакцией на переход за черту преступления. От ужаса нельзя спастись, т.к. он проникает в сознание через рефлексию героя; по мнению Андреева, избавиться от понимания собственного падения уже невозможно, и никакие страдания и раскаяния не избавят от воспоминаний о том, что человек сам на некоторое время проник в пределы небытия (в этом смысле Андреев вступает в полемику с Достоевским, который видит способ спасения для преступника в раскаянии); ужас остается с ним как постоянное напоминание о том, что, выстраивая теорию лжи, жертвой которой стал другой человек, он духовно погиб сам. Характерно, что ужас становится квинтэссенцией необратимости: сразу же после убийства герой испытывает облегчение и даже счастье от того, что очистил тело любимой женщины от лжи, но через некоторое время он понимает, что теперь ложь навсегда поселилась в нем самом и уничтожить ее не удастся даже смерти.

Особым образом в творчестве Андреева отражается тема смертной казни, которая воспринимается им в первую очередь как убийство. Смертная казнь представляет для писателя совершенно особый тип человеческого танатологического поведения, в котором на первый план выходит компонент абсурда, казнь – это убийство, узаконенное властью, призванной оберегать своих подданных.

Наиболее наглядно концепция такой смерти показана в «Рассказе о семи повешенных» (1908 г.), в котором повествуется о смерти молодых террористов, вернее об их ожидании смерти и изменении их мировоззрения в связи с неизбежностью этого события. Р.Л.Красильников, по аналогии с Бахтиным, использует для описания танатологической модели «Рассказа о семи повешенных» термин танатологическая полифония, что отражает многообразие позиций героев, поставленных перед фактом неизбежной смерти; он также отмечает, что автор не группирует своих героев по степени ужаса, у каждого из них есть своя философская и личностная позиция [Красильников 2007: 68]. Действительные преступники Мишка Цыганок и Янсон – представители стихии народа, в них даже есть что-то звериное, и ужас, который они испытывают, тоже воплощает корневое, иррациональное сознание народа. У Тани Ковальчук нет страха смерти, она остраивается благодаря заботе о близких, собственная

жизнь имеет для нее смысл лишь в контексте помощи другим. Муся идет на смерть торжественно, с осознанием собственной гибели как мученического подвига во имя страны и людей, для нее страха тоже не существует – обе героини выходят за рамки индивидуального сознания, для них имеют значение лишь надличностные ценности, а в области общего нет места ужасу, пронизывающему одинокого, затерянного в мире человека. Совершенно иные чувства охватывают героев индивидуалистического восприятия мира: Сергея Головина, Василия Каширина, Вернера. Василий Каширин – тот герой, которым метафизический ужас завладел с самого начала и остался с ним до самого конца: «он уже не может выбрать свободно: жизнь или смерть, как все люди, а его непременно и неизбежно умертвят. За мгновение бывший воплощением воли, жизни и силы, он становится жалким образом единственного в мире бессилия, превращается в животное, ожидающее бойни, в глухую и безгласную вещь, которую можно переставлять, жечь, ломать» [Андреев 1994. Т.3: 90]. Страх Сергея Головина больше похож на удивление: в тюрьме ему открывается истина о том, что жизнь и смерть как-то необъяснимым образом наравне сосуществуют в мире. Сначала он пытается осмыслить это, отказывается прислушиваться к своему, еще такому живому, телу, чтобы приучить его к мысли о скорой смерти, но жизнь идет по своим законам, как и смерть приходит, не спрашивая, пытаться осмыслить этот феномен не в силах обычный человек, остается только смириться. Наконец, Вернер в тюрьме испытывает настоящее духовное перерождение: человек железной воли, за всю свою жизнь он не испытывал страха, хотя существовал в постоянной опасности. Близость смерти подняла его на такие высоты духа, с которых он сумел разглядеть жизнь и смерть во всей их полноте, «словно шел по узкому, как лезвие ножа, высочайшему горному хребту и на одну сторону видел жизнь, а на другую видел смерть, как два сверкающих, глубоких, прекрасных моря, сливающихся на горизонте в один безграничный широкий простор» [там же: 96]; почувствовав себя свободным от гордости и восприятия мира только разумом, Вернер сразу же испытал огромную любовь и жалость к своим товарищам, может быть, в первый раз он заплакал. Таким образом, можно сказать, что для Каширина, Головина и Вернера через страх, по терминологии экзистенциалистов, открылось истинное бытие, очищенное от забот временно; именно страх становится ключевым образом в перерождении всех трех героев: для одного он становится доминантным чувством, с которым невозможно совладать, другой испытывает ужас,

не в состоянии понять диалектического единства жизни и смерти, последний, осознав отсутствие чувства страха, может сосредоточиться на тех вершинах духовной жизни, которые не доступны обычным людям, испытывающим страх за свою жизнь. Другими словами, можно утверждать, что для Андреева чувство страха становится своеобразным маркером истинной жизни, ее ценностей, итогов, даже если человек осознает все это незадолго до собственной смерти.

Наконец, нужно сказать о понимании Андреевым феномена войны. Наиболее ярко его видение войны, оценка ее отражаются в повести «Красный смех» (1904 г.): будучи реакцией на русско-японскую войну, она отражает некоторые исторические события, но сам автор на войне не был и писал повесть по военным заметкам из газет. Однако он не ставил перед собой цели воссоздать реальную картину событий, он хотел передать обобщенный образ войны, воплощением которого становятся первые слова произведения, – «безумие и ужас». Действительно, безумие и ужас пронизывают все художественное полотно и становятся основными лейтмотивами. Для Андреева война была совершенно недопустимым злом, и, пожалуй, глубоко личное отношение автора в совокупности с антиагитационным замыслом побудили его использовать столь натуралистические и экспрессивные образы. Аллегорическим воплощением «безумия и ужаса» войны становится красный смех, который в конце произведения встает над землей, выплевывающей кровавые трупы, – такие апокалиптические мотивы утверждают войну в качестве антропологической катастрофы. Красный смех приобретает статус самостоятельного персонажа, он обладает антропоморфными чертами, через него внутренние состояния безумия и ужаса объективируются в мире, «пограничное состояние» сознания становится преобладающим (сходят с ума люди, столкнувшиеся с войной и ее последствиями, но по-настоящему безумными кажутся те, кто развязал эту кровавую бойню). Таким образом, полная погруженность в хаос бытия, всеобъемлющая атмосфера ужаса и безумия в данном случае выходят на первый план повествования, они восходят до глобального обобщения мира абсурда, в котором жизнь человека ничего не значит, властвует над всеми лишь красный смех.

Однако страх смерти, хотя он и играет ключевую роль в художественном мире Андреева, диалектически дополняется другим фундаментальным чувством – страхом жизни. Еще Н.К. Михайловский в своей статье 1900 г. «"Рассказы" Леонида Андреева. Страх жизни и страх смерти» выделяет в его творчестве два преобладающих типа чувствования андреевских героев: страх

смерти, о котором было сказано выше, и страх жизни, через который автор утверждает мысль о том, что смерть не самое плохое, что может произойти, она может стать избавлением от тех страданий земной жизни, на которые обречены люди. В таком ключе проблема соотношения жизни и смерти рассматривается в таких произведениях, как: «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900 г.), «Петька на даче» (1899 г.), «Ангелочек» (1899 г.), «Елеазар» (1906 г.), «Стена» (1901 г.), «У окна» (1899 г.), «Проклятие зверя» (1908 г.) и ряде других. Так, главный герой рассказа «Ангелочек», тринадцатилетний мальчик временами хочет «перестать делать то, что называется жизнью» [Андреев 1990. Т.1: 157], в столь юном возрасте он уже раздавлен пьянством матери, болезнью и бессмысленностью существования отца, он больше похож на дикого волчонка, который никому не доверяет и всех боится. Прокляженные в рассказе «Стена» бредут возле стены и просят, чтобы их убили, но никто не хочет этого делать; мальчик Петька из рассказа «Петька на даче» превращается в маленького больного старика, как только ему приходится возвратиться в город, и, судя по общей тональности рассказа, можно понять, что жизнь его больше похожа на пытку, единственное избавление от которой – смерть.

Единственным спасением от страха жизни становится попытка сбежать в мир вещей, быт поглощает все мысли человека и создает иллюзию безопасного, комфортного существования. Таким образом поступает герой рассказа «У окна» Андрей Николаевич, который через окно своей комнаты вот уже много лет наблюдает за жизнью красивого богатого дома, за девушкой, которую когда-то любил, но побоялся сделать предложение, чтобы не нарушился привычный ритм его жизни, «он хотел бы, чтобы вечно был праздник и он мог смотреть, как живут другие, и не испытывать того страха, который идет вместе с жизнью. Время застывало для него в эти минуты, и его зияющая, прозрачная бездна оставалась недвижимой. Так могли пронестись года, и ни одного чувства, ни одной мысли не прибавилось бы в омертвевшей душе» [Андреев 1990. Т.1: 105]. Страх жизни становится главным чувством героя: он отказывается от возможности иметь семью, от карьеры, хотя бы какого-то общения с внешним миром для того, чтобы жизнь не проникла в стены его комнаты, чтобы он мог чувствовать спокойствие и стабильность. Только герой не понимает, что, пытаясь оградить себя от ошибок, слабостей, чувств, свойственных человеку, он хоронит себя заживо, душа его постепенно отмирает, и к моменту повествования мы видим героя, который давно перестал мыслить,

жить духовной жизнью, которого некогда любимая женщина называет Кикиморой.

Таким образом, можно сделать вывод, что для Андреева страх жизни становится синонимом духовной смерти, которая низводит человека до уровня механически функционирующей куклы.

В заключение хотелось бы подчеркнуть принципиальную важность для Леонида Андреева мотива ужаса, который становится одним из ключевых элементов его мировоззрения и онтологической системы в его прозе и очень часто разрастается до доминирующего ощущения всего произведения.

### Список литературы

*Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. Т.1. Рассказы 1898–1903 гг. М.: Худож. лит., 1990. 638 с.

*Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. Т.3. Рассказы, пьесы 1908–1910 гг. М.: Худож. лит., 1994. 653 с.

*Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. Т.4. Рассказы; Сашка Жегулев; Пьесы 1911–1913 гг. М.: Худож. лит., 1994. 637 с.

*Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин: Ээсти раамат, 1984. 336 с.

*Бердяев Н.А.* О самоубийстве. М.: Изд-во МГУ, 1992. 23 с.

*Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 304 с.

*Иванов-Разумник Р.В.* О смысле жизни. Ф.Сологуб, Л.Андреев, Л.Шестов. München: "Im Werden Verlag". Некоммерческое электронное

издание, 2006. 145 с. URL: [http://imwerden.de/pdf/ivanov-razumnik\\_o\\_smysle\\_zhizni.pdf](http://imwerden.de/pdf/ivanov-razumnik_o_smysle_zhizni.pdf) (дата обращения: 11.04.2011).

*Киселева А.Н.* Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898–1907): проблемы становления и архетипического соответствия: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 208 с.

*Красильников Р.Л.* Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. 140 с.

*Семиотика* страха: сб. ст. / сост. Нора Букс и Франсис Конт. М.: Рус. ин-т: изд-во «Европа», 2005. 456 с.

*Спивак Р.С.* Русская литература конца XIX – начала XX века. Художник и литературный процесс: учеб. пособие / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2011. 196 с.

*Хайдеггер М.* Что такое метафизика? URL: [http://www.agruz.info/tl\\_files/reading\\_room/haydeger\\_chto\\_takoe\\_metafizika/](http://www.agruz.info/tl_files/reading_room/haydeger_chto_takoe_metafizika/) (дата обращения: 20.04.2011).

*Чхартишвили Г.Ш.* Писатель и самоубийство. М.: Новое лит. обозрение, 1999. URL: [http://lib.aldebaran.ru/author/chhartishvili\\_grigorii/c\\_hhartishvili\\_grigorii\\_pisatel\\_i\\_samoubiistvo/](http://lib.aldebaran.ru/author/chhartishvili_grigorii/c_hhartishvili_grigorii_pisatel_i_samoubiistvo/) (дата обращения: 23.04.2011).

*Экзистенциальные «уроки»* Ф.М.Достоевского в творчестве Л.Андреева и В.Набокова: учеб.-метод. рекоменд. / сост. Н.А.Макаричева. Магнитогорск: МаГУ, 2002. 127 с.

*Эстетика* диссонансов. О творчестве Л.Н. Андреева: межвуз. сб. науч. тр. к 125-летию со дня рождения писателя. Орел, 1996. 160 с.

## THE MOTIF OF HORROR IN LEONID ANDREEV'S PROSE

**Ekaterina S. Petrushkova**

Post-graduate Student of Russian literature of XXth – XXIth centuries Department  
Lomonosov Moscow State University

The article is devoted to one of the most important for the creative concept of Leonid Andreev motives – the motif of horror. The article deals with the philosophical and ideological foundations for identification of a sense of horror in the works by L.Andreev as a special metaphysical category, which is a marker of a real person's life or his aimless existence. Understanding of horror in L.Andreev's works is close to the concept of horror in the conceptions of the existentialists (Shestov, Heidegger). The relation between the basic ideas of L.Andreev (total loneliness of man, fatal predestination of his life, moral stagnation and so on) and the category of horror, which often becomes dominant in the works of the author, is analysed. The article also provides a detailed classification of horror in the writer's works, which is divided in two main groups: fear of life and fear of death (in broad meaning – non-existence).

**Key words:** motif of horror; Leonid Andreev; existentialism; fear of life; fear of death.