

УДК 821.161.1-7 Андреев.09
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-04

Инфернальный дискурс прозы Леонида Андреева

А. М. Гомон

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики,
Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»;
e-mail: alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>*

Несмотря на то, что с середины прошлого века андрееведение развивается бурными темпами, многие грани творчества писателя по-прежнему остаются «в тени». В достаточной мере это характерно и по отношению к освещению андреевской демонологии.

Инфернальный персонаж – фигура сверхъестественного происхождения, олицетворяющая зло, деструктивное начало, термин «инфернальный» используется наряду с определением «демонический».

Значительную часть прозаического творчества Л. Андреева можно рассматривать как своеобразную оригинальную «дьяволиаду» («гофманиаду»). Это произведения на темы искушения «сверхчеловеческого» («дьяволического») разума человека («Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Мысль» (1902), «Тьма» (1907), «Мои записки» (1908) и др.) и произведения на темы дьявола («Нечто о чертях» (1901), «О писателе» (1902), «Покой» (1911), «Правила добра» (1912), «Дневник Сатаны» (1919)). Одни из них представляют собой повествования, как бы рассказанные дьяволом («Так было» (1905), «Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906), «Иуда Искариот» (1907), «Свидетель истины» («Нерукотворный образ») (1915) и др.); другие – истории, в которых дьявол является сам действующим лицом («Покой» (1911), «Правила добра» (1912), «Черт на свадьбе» (1915), Дневник Сатаны (1919) и др.); третьи – в которых герои-люди, совмещающие в себе «сверхчеловека» и «дьявола» и неинфернальные по происхождению, занимают место носителей деструктивности, т.е. – инфернальных героев (Иван Копров – «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «дедушка» – «Мои записки» (1908), Норден – «Он (Рассказ неизвестного)» (1913), Фома Магнус – «Дневник Сатаны» (1919)).

В позднем творчестве андреевская инфернальная тема претерпевает существенную трансформацию. Если в начале творчества это был дьявол, испытующий человека, то в дальнейшем воображение писателя занимал парадоксально-нелепый образ дьявола, желающего делать добро.

На протяжении всего творческого пути Л. Андреева в его художественной прозе продолжал функционировать иронический демонологический дискурс, имеющий большое значение и играющий важную роль для понимания всего творчества писателя в целом. Он позволял Л. Андрееву ставить «проклятые вопросы» жизни человека, осмысливая их под антидидактическим углом зрения, а также противостоять новейшим идеям ницшеанства, позитивизма и богоискательства, столь распространенным в начале XX века.

Ключевые слова: инфернальный, демонологический, черт, дьявол, иронический, смех, мотив

Гомон А. М. Інфернальний дискурс прози Леоніда Андрєєва

Незважаючи на те, що з середини минулого століття андрєєзнавство розвивається бурхливими темпами, багато граней творчості письменника, як і раніше, залишаються «в тіні». Достатньою мірою це характерно і по відношенню до висвітлення андрєєвської демонології.

Інфернальний персонаж – фігура надприродного походження, що уособлює зло, деструктивне начало, термін «інфернальний» використовується поряд з визначенням «демонічний».

Значну частину прозової творчості Л. Андрєєва можна розглядати як своєрідну оригінальну «дьяволиаду» («гофманиаду»). Це твори на теми спокуси «надлюдського» («дьяволического») розуму людини («Розповідь про Сергія Петровича» (1900), «Думка» (1902), «П'ятьма» (1907), «Мої записки» (1908) та ін.) і твори на теми дьявола («Щось про чортів» (1901), «Про письменника» (1902), «Спокій» (1911), «Правила добра» (1912), «Щоденник Сатани» (1919)).

Деякі з них представляють собою розповіді, як би розказані дьяволом («Так було» (1905), «Бен-Товит» (1905), «Єлеазар» (1906), «Іуда Іскаріот» (1907), «Свідок істини» («Нерукотворний образ») (1915) та ін.); інші – історії, в яких дьявол є сам дійовою особою («Спокій» (1911), «Правила добра» (1912), «Чорт на весіллі» (1915), «Щоденник Сатани» (1919) та ін.); треті – в яких герої-люди, що поєднують в собі «надлюдину» і «дьявола» і неінфернальні за походженням, займають місце носіїв деструктивності, тобто – інфернальних героїв (Іван Копров – «Життя Василя Фівейського» (1903), «дідусь» – «Мої записки» (1908), Норден – «Він (Розповідь невідомого)» (1913), Фома Магнус – «Щоденник Сатани» (1919)).

У пізній творчості андрєєвська інфернальна тема зазнає істотної трансформації. Якщо на початку творчості це був дьявол, допитливий щодо людини, то в подальшому уяву письменника займав парадоксально-безглуздий образ дьявола, який хоче робити добро.

Протягом усього творчого шляху Л. Андрєєва в його художній прозі продовжував функціонувати іронічний демонологічний дискурс, який має велике значення та відіграє важливу роль для розуміння всієї творчості письменника в цілому. Він дозволяв Л. Андрєєву ставити «прокляті питання» життя людини, осмислюючи їх під антидидактичним кутом зору, а також протистояти новітнім ідеям ніцшеанства, позитивізму і богошукання, настільки поширеним на початку XX століття.

Ключові слова: інфернальний, демонологічний, чорт, дьявол, іронічний, сміх, мотив

Gomon A. M. Infernal discourse of prose by Leonid Andreev

Despite the fact that since the middle of the last century, Andrei has been developing at a rapid pace, many facets of the writer's work remain «in the background». To a sufficient extent this is also characteristic of the coverage of Andreev's demonology.

Infernal character – a figure of supernatural origin, personifying evil, destructive principle, the term «infernal» is used along with the definition of «demonic».

A significant part of the prose work of L. Andreev can be considered as a kind of original «devil» («hoffmaniad»). These are works on the temptation of the «superhuman» («devilish») reason of man («The Story of Sergey Petrovich» (1900), «Thought» (1902), «Darkness» (1907), «My Notes» (1908), etc.) and works on the themes of the devil («Something about the Devils» (1901), «About the Writer» (1902), «Peace» (1911), «Rules of Good» (1912), «Diary of Satan» (1919)).

Some of them are narratives, as if narrated by the devil («It Was» (1905), «Ben-Tovit» (1905), «Eleazar» (1906), «Judas Iscariot» (1907), «Witness of Truth» («Miraculous Image») (1915) and others); others are stories in which the devil himself is a protagonist («Peace» (1911), «Rules of Good» (1912), «Damn at a Wedding» (1915), «Diary of Satan» (1919), etc.); the third – in which human heroes, combining the «superman» and «devil» and non-infernal in origin, take the place of carriers of destructiveness, i.e. – infernal heroes (Ivan Koprov – «The Life of Vasily Thebes» (1903), «grandfather» – «My Notes» (1908), Norden – «He (The Story of the Unknown)» (1913), Thomas Magnus – «The Diary of Satan» (1919)).

In the late work of the writer, the Andreev infernal theme undergoes a significant transformation. If at the beginning of creativity it was a devil testing a person, then in the future the writer's imagination occupied the paradoxically ridiculous image of a devil who wants to do good.

Throughout the career of L. Andreev, in his prose, ironic demonological discourse continued to function, which is of great importance and plays an important role in understanding the entire work of the writer as a whole. He allowed L. Andreev to pose the «damned questions» of human life, comprehending them from an anti-didactic point of view, as well as resist the latest ideas of Nietzscheanism, positivism and God-seeking, so widespread at the beginning of the twentieth century.

Keywords: infernal, demonological, devil, ironic, laughter, motive

*Спор наш нескончаем,
А черт хромает возле нас.
Ф. Ницше*

Творчество Леонида Николаевича Андреева, как и ряда других крупных писателей Серебряного века, в настоящее время вызывает растущий интерес и начинает существенно переосмысливаться и переоцениваться. Можно без преувеличения сказать, что и сегодня, во многом, творчество Леонида Андреева – «сплошной “вопросительный знак”» (А. Луначарский).

Несмотря на то, что с середины прошлого века андрееведение развивается бурными темпами, многие грани творчества писателя по-прежнему остаются «в тени». В достаточной мере это характерно и по отношению к освещению андреевской демонологии.

Инфернальный персонаж – «фигура сверхъестественного происхождения, олицетворяющая зло, деструктивное начало», термин «инфернальный» используется наряду с определением «демонический» [6, с. 3]. В исследовании Ю. Грузина [6] проанализирован генезис инфернального персонажа, его типология и трансформации в мифе, фольклоре, в западноевропейской и русской литературе XIX – начала XX века. Развивая идеи Ю. Грузина, А. Косенко [10] также делает попытку определения специфики трансформации инфернальных персонажей фольклорного генезиса и художественной реализации демонической темы в прозе А. Чехова и отмечает тенденцию трансформации образа «пошлого черта» (Ф. Достоевский) в творчестве Ф. Сологуба, Л. Андреева и др. В небольшой работе И. Орден [15] проанализирован общекультурный мотив «дьявольского пари» в новелле Л. Андреева «Покой» (1911), что позволяет рассматривать творчество писателя в религиозно-мифологическом аспекте.

Несмотря на существующие исследования Ю. Грузина [6], М. Еременко [9], А. Косенко [10], И. Московкиной [12;13;14], И. Орден [15], остаются не до конца проясненными как

особенности андреевской интерпретации демонической темы, так и определение специфики художественного воплощения и трансформации инфернальных мотивов и персонажей в прозе писателя. Все это является целью и задачами нашей статьи.

Инфернальный персонаж как иронический полемист с блюстителями «достоинства» актера впервые появляется у Андреева в фельетоне «Нечто о чертях» (1901). Чрезвычайно интересен и репрезентативен для эстетической природы и художественных форм выражения демонической темы в раннем творчестве Андреева его фельетон «О писателе» (1902). Прежде всего обращает на себя внимание подчеркнутая интертекстуальность этого произведения. В Чуваковым уже была отмечена взаимосвязь между фельетоном Андреева и фельетоном М. Горького «О черте» (1899) [5, с. 663]. Это наблюдение заслуживает более пристального внимания и осмысления. Кроме того, необходимо включить в круг соотносимых произведений, во-первых, еще один фельетон М. Горького «Еще о черте» (1899), послуживший «продолжением» первого, а также роман Достоевского «Братья Карамазовы» (1879) (главу девятую из книги одиннадцатой «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»), в котором мотив *инфернального двойника* также играет важную роль.

Черт автора-рассказчика из фельетона «О писателе» такая же галлюцинация, как и черт Ивана Карамазова. Причем андреевский черт не только деромантизирован, как и черт в романе Достоевского, но и максимально снижен, комичен – он начисто лишен не только дьявольского величия и мощи («страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия» [7, с. 229]), а и выглядит как пародия даже на «пошлого черта» Ивана Карамазова. От черта Ивана Карамазова ведут свою «родословную» все последующие «пошлые черти» русской литературы конца XIX – начала XX века: «Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886) А. Чехова, «Иван Иванович и черт» (1906), «Он – белый» (1912) З. Гиппиус, «Рабочий Шевырев» (1909) М. Арцыбашева и др. Подобная тенденция проявится позже в сказках

«Покой» (1911), «Правила добра» (1912), и в итоговом романе-мифе «Дневник Сатаны» (1919), в финале которого не таким уж неожиданным оказывается превращение Сатаны «с опаленными крыльями» [8, с. 81] (Сатаны-романтика) в «ощипанного петуха» [5, с. 243].

Но если травестированный «просто черт, дрянной, мелкий черт» [8, с. 86] Достоевского производил впечатление «приживальщика хорошего тона», имеющего «добродушную физиономию» и «уживчивый складный характер» [8, с. 71], то у андреевского «дикого гостя» «физиономия <...> истощенная и желчная: дело в том, что живет он преимущественно в таких местах, как <...> подвалы, маленькие комнаты верхних этажей, где воздух микрообителен и плох; ест он плохо, спит совсем скверно <...> и постоянно со всеми вздорит. Характер неуживчивый» [5, с. 281]. Это ироническое буднично-повседневное, пародийное изображение черта Новейшего времени, предстающего перед человеком в скромном виде не то нуждающегося студента-разночинца, не то деклассированного опустившегося босяка-хитровца. В то же время, черт в фельетоне выступает как «особое существо, самостоятельное и независимое» (А. Лосев), он довольно умен, эстет, нигилист и наделен деструктивной фантазией и наклонностями.

При всех отличиях в наружности обоих чертей эстетическая природа этих образов одинакова – это *alter ego* героев Достоевского и Андреева. Галлюцинация автора-рассказчика (как и кошмар Ивана Карамазова) излагает его же мысли, одновременно вступая с ним в полемику. Андреевскому «дикому гостю» тоже доверено высказать самые глубокие, сокровенные и остро переживаемые автором-фельетонистом (и самим Андреевым) мысли о призвании и назначении писателя, о неразрывности его жизни и творчества, о смысле творчества в целом.

По словам черта, для истинного писателя «обязательна любовь к людям, понимание их души, их радости и горя, сочувствие к их положению и разделение его <...> один талант не делает человека писателем <...> он сам своей жизнью, своей спиной и боками должен узнать и испытать все. Он должен голодать с голодными, быть униженным с униженными, быть битым с битыми; он должен страдать всеми страданиями мира – и тогда он будет великим писателем, который глаголом жжет сердца людей <...> Слово писателя должно быть остро, как нож, и горячо, как огонь <...> Да в чем же заключается его труд, как не в познании и не в художественном изображении всех зол жизни?» < курсив Андреева. – А. Г. > [5, с. 282–284].

Однако, вложив такие, освященные русской реалистической, гуманистической традицией представления о природе и предназначении писателя в уста черта, т. е. «лукавого», Андреев тем самым ставил их под сомнение. Суждения новоявленного «подвального парадоксалиста»

пародийно отражали представления «интеллигентски-варварского аскетизма, довольно обычного в ту пору» (М. Горький) [11, с. 373]. Доведенные до крайне абсурдных последствий, в начале XX века они стали звучать даже не как «бескрайний идеализм», а как «дикая сверхъестественная чепуха <...> старая, избитая нелепость <...> бессмыслица»: «Писатель <...> должен дать обет вечной бедности <...> не должен иметь собственного дома, не должен иметь собственного камина <...> А если замерзнет – тем лучше <...> не с сытыми и обеспеченными должен жить он и дружить, а с теми, кто обездолен» [5, с. 281–283]. Все это, согласно такой дьявольской «логике», писательству не помеха, ибо «тот, кто носит в душе своей горячую любовь к людям и способность к творчеству, тот будет писать всегда, при всяких условиях <...> даже если его повесить за ноги» [5, с. 284].

Пафос высоких слов черта еще больше снижается в финале повествования, когда неожиданно выясняется истинная цель появления ночного гостя. Оказывается, он пришел не для того, чтобы открыть писателю истину, а попросить у него немного денег с последующей их раздачей «кое-кому» из особо нуждающихся [5, с. 285]. И все же, несмотря на такое явное снижение и дискредитацию старых прописных истин, в фельетоне слышны мучительные размышления самого писателя, суть которых выявляется именно в таком гротесковом-парадоксальном, анекдотически-дискуссионном контексте. Подобный прием будет неоднократно применен Андреевым в более поздних фельетонах (например, в «Искреннем смехе» (1910)) и в его художественной прозе последующих лет.

Альтруистический порыв андреевского черта к добру (правда, за чужой счет), предвосхищал стремление «творить добрые дела» черта Носача из будущих «Правил добра» (1912) и человеколюбие Сатаны-Вандергуда из последнего романа «Дневник Сатаны» (1919). Недаром, выгнав своего «дикого гостя», автор-рассказчик, не уверенный в своей правоте, убежден, что «он придет опять. Он будет опять терзать меня этими ненужными, бессмысленными разговорами – он настойчив и беспощаден» [5, с. 285].

Завершающий фельетон «О писателе» вопрос «Как быть?» звучал как «Кто прав?» и свидетельствовал об открытости финала повествования и невозможности однозначного решения затронутых в нем проблем. Образ черта, появившись в самом начале творческого пути Андреева, варьируясь, станет лейтмотивным в художественной прозе и драматургии писателя.

В основе новеллы «Смех» (1901) лежит лирический сюжет, воспроизводящий переживания влюбленного героя-рассказчика, страдающего от неразделенной любви. Обманувшись в своих заветных надеждах (придя на свидание, молодой человек напрасно простоял

на улице несколько часов), он решает поехать на рождественский костюмированный вечер-карнавал, где встречается возлюбленную и горячо изливает свои чувства. Как известно, карнавал (маскарад) – символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений.

В «зачине» новеллы под смеховым углом зрения представлен главный герой, напрасно ожидающий девушку на морозе «от семи до половины девятого». Несуразный вид влюбленного сначала дополняет его смешное *самодовольство*, а затем не менее смешное *уныние*. В такой резкой смене настроения герой винит возлюбленную («*И все это сделала – она!*»), однако тут же бессознательно поминает черта («*О черт... нет...*»; «...остальные могли провалиться к черту») [1, с. 264–265].

Анализ идейно-художественной структуры новеллы «Смех» обнаруживает ведущую роль двух взаимосвязанных мотивов – *смеха и черта*, которые постоянно сопутствуют друг другу, а затем, сливаясь, становятся взаимозаменяемы. Мотив *смеха* в силу его важности звучит уже в названии новеллы, а затем в ее «зачине» – в первой же, ключевой фразе: «В половине седьмого я был уверен, что она придет, и мне было *отчаянно весело*» [1, с. 264].

Своих приятелей-студентов, собирающихся на карнавал, герой аттестует как «*десять весело прыгающих чертей*» [1, с. 265] (ср.: «Черт на свадьбе» (1915)). Про костюм китайца он говорит: «Это было *черт знает* что такое!» [1, с. 266] и т.д. Черт, видимо, на самом деле знал о доставшемся герою костюме, ведь решение ехать на карнавал и выбор маски были «подсказаны» именно им. Реагируя на сообщение приятеля о том, что на вечере у Полозовых будет его возлюбленная, герой говорит: «– Вот как!.. – глубокомысленно ответил я, а в душе выскочило: “*О черт...*”» [1, с. 265].

В итоге, на первый взгляд, *анекдотическая* ситуация (серьезное объяснение в любви в смеховом, карнавальном пространстве) парадоксально трансформируется в один из имманентных мотивов человеческой *трагикомедии*. Он включает в себя семантику альцестовского мотива *осмеяния* неразделенной любви (умный и благородный Альцест *смешон* для бездушной кокетки Селимены, и чем *сильнее* становится его бескорыстная, чистая любовь, тем *веселее* было Селимене («Мизантроп» (1667) Мольера) и пародийно развивается в духе *commedia dell'arte*: *Пьеро* (герой-рассказчик) – *Коломбина* (Евгения Николаевна).

Нетрудно также заметить и закономерную связь мотивов *маски и черта* (ср. «Черные маски» (1908)), которые, сливаясь, фактически выполняют отсутствующую в повествовании роль *Арлекина*, – *нахального пройдохи* и одновременно *черта*. В *commedia dell'arte* Арлекин носит маску черта, происходит от него и в какой-то мере сам же им и является. Образ-маска Арлекина

происходит от шуточных чертей, известных в Средние века. В дантовском «Аду» (в XXI и XXII песнях) упоминается демон Аличино. Таким образом, андреевскую новеллу можно рассматривать и как иронические *дьяблерии*, – пародийный вариант средневековых мистерий. Поэтому-то, попав на вечер у Полозовых, герой оказывается не столько в раскрепощающей, *свободной карнавальной стихии*, сколько *во власти демонического смеха*, за которым стоит шуточный *черт-Арлекин*, – видение, призрак, наваждение.

Именно эта власть не дает герою снять маску во время решающего объяснения с возлюбленной, – он срывает ее только после ухода с карнавала, когда уже ничего нельзя изменить. Полемизируя с М. Бахтиным, А. Лосев в своей книге «Эстетика Возрождения» (М., 1978, с. 592) также указывал, что *смех карнавала* очень близок *сатанинскому смеху*. Власть *инфернального смеха*, как уже отмечалось, распространяется и на всех, видящих маску китайца: «...*смех овладел и мной*»; «*Товарищи мои катались от смеху по диванам, бессильно падали на стулья и махали руками*»; «...*неудержимый хохот овладевал вами*» [1, с. 266]. Таким образом, *смех* овладевает всеми героями новеллы как *бес*. Ни любовь героя, ни зарождающееся ответное чувство девушки не смогли противостоять *смеху и черту*, который еще раз поглумился над человеком.

В 1904-м году Андреев задумал цикл, представляющий его неомифологию и состоящий из четырех произведений: I. Двадцатый (Людовик); II. Воскрешение Лазаря; III. Две женщины на войне; IV. Иуда. По первоначальному замыслу цикл должен был называться «Сказки дьявола» или «Сказки бессмертного». В дальнейшем состав цикла претерпел некоторые изменения (вместо «Двух женщин» появился «Бен-Товит»), а предполагаемое название отпало вообще. Однако и само возможное название, и лежащие в основе повествовательной структуры цикла ирония и парадокс прямо указывают на их первоисточник – повествователя-дьявола («великого искусителя»).

Особенности «библейских рассказов» (Е. Михеичева) писателя, как его художественной «индивидуальной мифологии», охарактеризованы достаточно всесторонне, однако иронический подтекст этих и примыкающих к ним поздних произведений, образующих своеобразную андреевскую «дьяволиаду», остается не до конца проясненным. По нашему мнению, в каждой из историй, поведанных инфернальным рассказчиком, повествуется об испытании человека. В их основе (за исключением «Так было») лежат общеизвестные евангельские сказания, канонический смысл которых «сказочник» сознательно сталкивает с собственным парадоксальным истолкованием. Это порождает ошеломляющий эффект, причем

поэтика «морального шока» включает в себя и *смеховые* элементы.

На «Сказки дьявола» Андреева можно посмотреть как на цикл парадоксально-иронических неомифологических «легендарных сказок»: о *насмешке* извечного круговорота истории («вечного возвращения») над человеком и человечеством («Так было»); о незавидной судьбе «жениха смерти», – человека, обреченного на небытие, о *насмешке* смерти над жизнью человека («Елеазар»); о слабости человеческой природы, неспособности человека подняться над своим нелепым «естеством» даже в минуты трагедии («Бен-Товит»); о бессилии несовершенного человеческого сознания, основанного лишь на слепой вере и авторитете («Иуда Искариот»).

Ни в одной из «сказок» человек не выдерживает испытания – ни свободой, ни знанием тайны смерти, ни ролью свидетеля всемирной драмы (распятие Христа), ни предательством. В «Сказках дьявола» «космическая провокация» не только воплощена сюжетно, но и проявляется на уровне взаимоотношений между рассказчиком и читателями: рассказчик (и стоящий за ним автор) свободно манипулирует евангельскими фабулами и мистифицирует читателей.

В позднем андреевском творчестве inferнальная тема претерпевает существенную трансформацию. Если в начале творчества это был дьявол, *испытующий* человека, то теперь воображение писателя занимают «живые существа *особого типа*» (А. Лосев), а именно – парадоксально-нелепый образ дьявола, желающего делать *добро*.

Комичный образ беса, стремящегося к добру, привлекал Андреева и ранее: такого смешного черта, «*одушевленного желанием добра*», но «*страшно глупого*», писатель изобразил в одном из писем к Горькому в ноябре 1904-го года [11, с.236–238]. Во многом переходным по отношению к роли и функциям образа дьявола в поздней прозе Андреева представляется небольшое произведение «Покой» (1911), до настоящего времени практически не истолкованное, за исключением небольшого исследования И. Орден [15].

В основе «Покоя» лежит традиционный мотив *дьявольского договора (искушения)*, а также легендарно-сказочный зачин, восходящий к средневековому смеховому жанру *fabliau* – «разговорам мертвых» и «диалогу на пороге» (преисподней). К только что умершему, «важному, старому сановнику» под видом священника приходит «обыкновенный черт, каких много». «Умирать ему было трудно: в Бога он не верил, зачем умирает – не понимал, и ужасался ужасом безумным» [3, с. 7]. Представ перед сановником «во всей своей святой правде», черт предлагает ему заключить договор.

Однако андреевское переосмысление распространенного сюжета парадоксально-иронично. Дьявол, по Андрееву, – «представитель *покоя*, тишины, порядка и закономерности» [17, с. 171], приходит искушать человека не земными благами в обмен на его бессмертную душу, а чисто по-деловому «вопрос решить», так как «дело серьезное». Умерший должен выбрать либо *вечную жизнь в аду со страданиями*, либо окончательную смерть, *небытие*, «но зато *покой* <...> Уж такой покой, что лучше придумать нельзя, сколько ни думайте» [3, с. 7–9]. Таким образом, черт-прагматик «новой формации» становится источником *бес-покойства* для героя-безбожника, «любившего жизнь» и вынужденного решать «последние вопросы» («*pro*» et «*contra*») уже не *при* жизни, а *после* смерти.

Образ *нечистого* (в буквальном смысле: с приставшим к шерсти кусочком *сухой грязи* на правой ноге и положившим «перед сановником *бумажку*, довольно *грязную*, больше похожую на носовой платок, чем на такой *важный документ*» [3, с. 10]) впервые появляется в поздней андреевской иронической прозе в качестве одного из центральных персонажей. При этом он также (как и черт из новеллы А. Чехова «Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886)) предельно снижен и опрошен, – это такой же равнодушный и безразличный низший «чиновник особых поручений» «адской канцелярии», в обязанности которого входит лишь формальное заполнение стандартной бумажной документации. «Но черт имел вид *усталый и недовольный*, долго не начинал разговора и оглядывался брезгливо и кисло, как будто *не туда попал* <...> Вообще видно было, что либо он не доспал сегодня, либо все это *смертельно ему надоело*: умирающие сановники, небытие, вечная жизнь» [3, с. 8, 10–11]. Таким образом, дьявол теперь уже прямо испытывает человека требованием категорического выбора и тем самым парадоксально как бы желает ему добра.

Но сановник, обрадовавшийся появлению беса («раз существует *черт*, то смерти настоящей *нет*, а есть какое-то *бессмертие*» [3, с. 7]), подобно буриданову ослу, никак не может сделать окончательный выбор между «ненарушимым» *вечным покоем* или *вечной жизнью* в аду. Даже подробности потустороннего быта, свидетельствующие (по словам черта) о фактической идентичности земных и адских порядков («По воскресеньям и табельным дням *полный отдых* <...> На Рождество и на Пасху *по три дня свободных*, да вот еще летом *каникулы на месяц*»; грешники в аду бунтуют, – «недавно вышли *крупные беспорядки*: требовали *новых мучений*. А где их взять? Кричат: *шаблон, рутину*...» [3, с. 10] (ср. у А. Чехова: «Жалованья же нам *не дают*...Только и живем *доходами*...Поставляешь грешникам провизию, ну и...*хапнешь*...» [18, с. 339] («Беседа пьяного с

трезвым чертом») (1886)), не могут вызвать у сановника уверенности в правильности выбора.

Эта ситуация порождает пучок *смеховых* эффектов: во-первых, в смешном свете предстают посмертные колебания героя; во-вторых, смешна сама аналогия земных и адских порядков; в-третьих, пародируются многочисленные стихотворения символистов-декадентов (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба), в основе которых лежал мотив смерти-избавительницы. Последнее, в свою очередь, сближая героя-жизнелюба с декадентами, тоже вызывает ироническую усмешку.

По существу, речь в «Покое» идет о постижении все тех же вечных универсалий бытия, – страдания, счастья, покоя, жизни, смерти. «Но не вмещает сердце и радости, – думал сановник, уже склоняясь на сторону небытия, – *устаёт* оно от радости и просит покоя, покоя, покоя. У меня ли *одного* такое *тесное* сердце, или же так и *всем* на роду написано, но только устал я, ах, как я устал» [3, с. 11–12]. Неожиданно-комичный финал повествования также свидетельствует о парадоксальном столкновении и взаимоналожении философского и анекдотического видения автора. «И так все стало *непонятно*, так трудно для решения, что положился сановник на *судьбу*» [3, с. 12].

Измельчавший человек XX века оказывается трагикомической жертвой не столько жестокой судьбы, а собственной роковой ошибки, так как добровольно передает право выбора воле слепого случая. Сановник решает подписать «смятую бумажку» с закрытыми глазами, после чего удостаивается *раскатистого хохота* уходящего черта. Внезапное анекдотическое отчуждение иронично усилено тем, что сановник становится жертвой всемогущего случая, «уже веря черту как *родному брату*, несмотря на его *гнусную рожу*» [3, с. 10]. Попытка (наивная и смешная в своей простоте) человека перехитрить свою участь не удалась, первоначальный философский настрой сменяется «*анекдотом-судьбой*».

В заключение отметим, что «Покое», по нашему мнению, это анекдотическая сказка, парадоксально трансформировавшая традиционные сказочные коллизии. Черт («самый популярный персонаж русской демонологии» (Е. Мелетинский)), вступающий в контакт с человеком и прямо испытующий его, в финале, в отличие от народных сказок, оказывается не «посрамленным». В этом качестве выступает все та же слабая человеческая натура и разум, неспособные на волевое и верное решение, а потому справедливо заслуживающие лишь *сатанинского хохота*. Но все же в «Покое» нет категоричности, едкого сарказма и издевки. Иронизируя над «тесным» человеческим сердцем, «не вмещающим» ни счастья, ни страдания, писатель все же с пониманием и сочувствием относится к трагикомичным потугам своего героя сделать окончательный выбор в свою пользу.

В следующей анекдотической сказке «Правила добра» (1912) выведен дьявол, уже прямо желающий делать добро, а не зло: «некий здоровенный пожилой черт, по тамошнему прозвищу Носач, *вдруг возлюбил добро*» [3, с. 13]. Поэтому он обратился к «*добродушному* старому попику» с просьбой научить его творить добрые дела (ср.: «Вера без (*добрых*) дел мертва» (Иак. 2:26)). По парадоксальной логике Андреева, это вполне возможно, ибо, как заметил писатель в одном из своих фельетонов, «в сущности, ведь и убежденный черт – *идеалист*» [5, с. 336]. Вспомним, что и у черта Ивана Карамазова «от природы сердце *доброе и веселое*», он также «любит истину и искренно *желает добра*» [8, с. 76, 82].

Но поскольку стремление к добру у черта, – традиционного носителя духа сомнения и скепсиса (рационалистического разума), не вытекает из глубокой, искренней *веры*, оно сводится к поиску неких формальных и универсальных (на все случаи жизни), рассудочных *правил, догмы*, а не истины. Именно в этом «противоречии» источник *смехового начала* произведения, нелепых сюжетных ситуаций и иронического пафоса. Стремление черта Носача к добру оборачивается противоположностью, недаром говорится, что *благими* (добрыми) намерениями *ад* вымощен.

Представляется также, что в «Правилах добра» Андреев полемизирует и с декадентскими идеями как новейшей формой «дьявольского» безрелигиозного сознания. Писатель предостерегает об опасности сведения опыта непосредственной интуитивной *веры* (герои сказки совершают добрые дела тогда, когда не думают о них) к попыткам *игры* логическими посылками (ср. также у А. Чехова: «*Пути добра нет уже*, не с чего совращать. И к тому же люди стали *хитрее* нас...» [14, с. 339] («Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886))).

Сказочно-анекдотический и демонологический дискурсы проявляются и в миниатюре «Черт на свадьбе» (1915), которую «можно назвать *демонологическим анекдотом*, или в духе Э. По – *экстравагантцей* [13, с. 193]. У постаревшего, страдающего насморком Черта Карловича была «пылкая молодость, и мечты о *вселенском добре*, порывы к идеалу и тогдашняя чистая любовь к молодой ведьмочке...» [4, с. 15]. «Спрятав рога в сугроб <...> и на носу повесив *добродушие*» [4, с. 15], Черт Карлович решает «тряхнуть стариной» и под видом «*предобрейшего господина*», вместе с двадцатью двумя чертями, превращает сельскую свадьбу в шабаш: «...дом два раза *кувыркнулся* через голову и *лег* на спину. Танцоры завалились, старики в кучу, старухи *хохочут*. Что ж! Танцуют на стене, а дедушка сидит на стальных часах и ловит маятник <...> Дедушка таки попал ногой в барабан и прорвал, скрипка плачет, *дом танцует* <...> *Чертяки хватают за ноги, вышла луна и*

сверху села на окно <...> Новобрачному, по недоразумению, свернули скулу, дедушка надел на голову барабан, а бабушка бьет его палкой» [4, с. 17–18].

По нашему мнению, *смеховой* интертекст «Черта» Андреева включает в себя не только «Сорочинскую ярмарку» (1831) Н. Гоголя и «Черта на колокольне» (1839) Э. По, но и «Очерки бурсы» (1863) Н. Помяловского. Смеховой фон этого произведения граничит с *дьявольской* фантазмагорией, бурсаки неоднократно сравниваются с *чертями*, характерна и кличка одного из них – «*Сатана*» (ср. гротесковый образ богомольного черта Топпи в «Дневнике Сатаны»).

Повседневные уроки в бурсе, этом «превосходном *адовоспитательном* заведении» [16, с. 158], изображаются как сатанинский шабаш: «Повисли в воздухе *хохот, остроты и крепкая ругань* против начальства <...> Опять какая-то шельма *грегочет* <...> десятеро *загреботали* <...> двадцать человек <...> счету нет <...> Появились *лай, мяуканье и кряканье, свист и визг* <...> Пастей во сто вырабатывается *бесшабаиный гвалт*, и все это совершается в *непроглядной темноте*. Если бы привести в класс свежего человека, не слыхавшего стенаний бурсака, он подумал бы, что это *грешные души воют в аду*» [16, с. 32].

Своеобразно завершает андреевскую ироническую демонологию «Дневник Сатаны» (1919). В этом произведении, оставшемся незаконченным, «скромный, неосторожный, вочеловечившийся черт» (дьявол-ироник), пришедший на землю, «чтобы лгать и играть <...> *смеяться над людishками*» [5, с. 120, 165, 246], оказывается совершенно неожиданно «посрамленным» человеком Новейшего времени, времени «*иных чаяний и иных чудес*» [5, с. 203]. В этой связи можно вспомнить «пророчество» «дедушки» из «Моих записок» (1908): «...я представляю себе дьявола, который, со всем великим запасом *адской лжи, хитрости и лукавства*, явился на землю в тщеславной надежде *гениально солгать*, <...> и любая женщина, любой ребенок» [2, с. 175] оказываются в состоянии его одурачить. В современном мире *сатанинское начало* в людях давно уже стало нормой, «земля выросла» и больше не нуждается

в «*талантах*» Сатаны, трагикомично вынужденного «*грозить полицией*» для защиты от «*таких очаровательных, бесстрашных, на все готовых чертей*» [5, с. 246].

По нашему мнению, значительную часть прозаического творчества Л. Андреева можно рассматривать как своеобразную оригинальную «*дьяволиаду*» («*гофманиаду*»). Это произведения на темы искушения «*сверхчеловеческого*» («*дьяволического*») разума человека («*Рассказ о Сергее Петровиче*» (1900), «*Мысль*» (1902), «*Тьма*» (1907), «*Мои записки*» (1908) и др.) и произведения на темы дьявола («*Нечто о чертях*» (1901), «*О писателе*» (1902), «*Покой*» (1911), «*Правила добра*» (1912), «*Дневник Сатаны*» (1919)). Одни из них представляют собой повествования, как бы рассказанные дьяволом («*Так было*» (1905), «*Бен-Товит*» (1905), «*Елеазар*» (1906), «*Иуда Искариот*» (1907), «*Свидетель истины*» («*Нерукотворный образ*») (1915) и др.); другие – истории, в которых дьявол является сам действующим лицом («*Покой*» (1911), «*Правила добра*» (1912), «*Черт на свадьбе*» (1915), «*Дневник Сатаны*» (1919) и др.); третьи – в которых герои-люди, совмещающие в себе «*сверхчеловека*» и «*дьявола*» и неинфернальные по происхождению, занимают место носителей деструктивности, т. е. – инфернальных героев (Иван Копров – «*Жизнь Василия Фивейского*» (1903), «*дедушка*» – «*Мои записки*» (1908), Норден – «*Он (Рассказ неизвестного)*» (1913), Фома Магнус – «*Дневник Сатаны*» (1919)).

Таким образом, можно сделать вывод, что на протяжении всего творческого пути Л. Андреева в его художественной прозе (и драматургии) продолжал функционировать иронический демонологический дискурс, имеющий большое значение и играющий важную роль для понимания всего творчества писателя в целом. Он позволял Л. Андрееву ставить «*проклятые вопросы*» жизни человека, осмысливая их под антидидактическим углом зрения, а также противостоять новейшим идеям нищезанятия, позитивизма и богоискательства, столь распространенным в начале XX века.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 3. 655 с.
3. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 4. 639 с.
4. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1995. Т. 5. 511 с.
5. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 6. 720 с.
6. Грузин Ю. В. Инфернальный герой русской прозы XX века: истоки, типология, трансформация: дис. ... канд. филол. наук. К., 2001. 231 с.
7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 512 с.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. 624 с.
9. Еременко М. В. Мифопоэтика творчества Леонида Андреева 1908–1919 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001. 19 с.

10. Косенко А. А. Инфернальный персонаж фольклорного генезиса в прозе Чехова // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2005. № 3. С. 70–74.
11. Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М.: Наука, 1965. Т. 72. 630 с.
12. Московкина И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, художественный метод: учеб. пособие. Харьков: Изд-во ХГУ, 1994. 152 с.
13. Московкина И. И. Смех против черта в прозе Н. В. Гоголя и Л. Андреева // Література та культура Полісся. Ніжин, 1999. Вип. 12: Творча спадщина М. Гоголя. С.188–196.
14. Московкина И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография. Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
15. Орден И. А. Рецепция мотива «дьявольское пари» в рассказе Леонида Андреева «Покой» // Вестник современных исследований. 2019. №1.6 (28). С. 280–282.
16. Помяловский Н. Г. Очерки бурсы. М.: ГИХЛ, 1954. 192 с.
17. Реквием: сборник памяти Леонида Андреева / под. ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой, предисл. В. Н. Невского. М.: Федерация, 1930. 283 с.
18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. М.: Наука, 1976. Т. 4. 552 с.

References

1. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1990. T. 1. 639 s.
2. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1994. T. 3. 655 s.
3. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1994. T. 4. 639 s.
4. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1995. T. 5. 511 s.
5. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1996. T. 6. 720 s.
6. Gruzin Yu. V. Infernalnyy geroy russkoy prozy XX veka: istoki, tipologiya, transformatsiya: dis. ... kand. filol. nauk. K., 2001. 231 s.
7. Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. L.: Nauka, 1976. T. 14. 512 s.
8. Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. L.: Nauka, 1976. T. 15. 624 s.
9. Yeremenko M. V. Mifopoetika tvorchestva Leonida Andreeva 1908–1919 gg.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Saratov, 2001. 19 s.
10. Kosenko A. A. Infernalnyy personazh folklorного генезиса в прозе Chekhova // Visnik Zaporizkogo natsionalnogo universitetu. Filologichni nauki. 2005. № 3. S. 70–74.
11. Literaturnoe nasledstvo. Gorkiy i Leonid Andreev: neizdannaya perepiska. M.: Nauka, 1965. T. 72. 630 s.
12. Moskovkina I. I. Proza Leonida Andreeva: zhanrovaya sistema, poetika, khudozhestvennyy metod: ucheb. posobie. Kharkov: Izd-vo KhGU, 1994. 152 s.
13. Moskovkina I. I. Smekh protiv cherta v proze N. V. Gogolya i L. Andreeva // Literatura ta kultura Polissya. Nizhin, 1999. Vip.12: Tvorcha spadshchina M. Gogolya. S. 188–196.
14. Moskovkina I. I. Mezhdru «pro» i «contra»: koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreeva: monografiya. Kh.: KhNU im. V. N. Karazina, 2005. 288 s.
15. Orden I. A. Retseptsiya motiva «dyavolskoe pari» v rasskaze Leonida Andreeva «Pokoy» // Vestnik sovremennykh issledovaniy. 2019. №1.6 (28). S. 280–282.
16. Pomyalovskiy N. G. Ocherki bursy. M.: GIKhL, 1954. 192 s.
17. Rekviem: sbornik pamyati Leonida Andreeva / pod. red. D. L. Andreeva i V. Ye. Beklemishevoy, predisl. V. N. Nevskogo. M.: Federatsiya, 1930. 283 s.
18. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30-ti t. M.: Nauka, 1976. T.4. 552 s.

Гомон Андрій Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>

Гомон Андрей Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики, Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт» (ул. Кирпичева, 2, Харьков, 61000, Украина); alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>

Gomon A. M., PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>