

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

На правах рукописи

МОСКОВКИНА ИРИНА ИВАНОВНА

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА.
ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

Ю.01.01 - Русская литература

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание научной степени
доктора филологических наук

Киев - 1994



AB 31.211

диссертацией является рукопись

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы Харьковского государственного университета

Официальные оппоненты - доктор филологических наук,
профессор В.И.Корзов
- доктор филологических наук,
профессор И.Т.Крук
- доктор филологических наук,
профессор Т.П.Маевская

Ведущая организация - Днепропетровский государственный университет

Защита состоится "13" сентября 1994 г. на заседании специализированного ученого совета Д 01.24.01 при Институте литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины по адресу: 252001, Киев - I, ул.М.Грушевского, 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины

Автореферат разослан "16" сентября 1994 г.

Ученый секретарь
специализированного ученого совета О.И.ГАЙНИЧЕРУ

AB - 31.211

Актуальность темы диссертации обусловлена необходимостью впереднятого и всестороннего исследования литературного процесса конца XIX - начала XX века, своеобразие которого долгое время прямолинейно связывалось с пролетарским этапом общественно-исторического движения. Преодоление излишнего социологизма и идеологизации при истолковании специфики "серебряного века" русской литературы невозможно без уяснения направления развития ее жанровой системы, художественного метода и поэтики. Особая роль в обновлении и развитии русской прозы рубежа веков принадлежала Л. Андрееву, писателю-экспериментатору, оригинально сопрягавшему традиции реализма и романтизма с модернистскими художественными принципами, способам и формами изображения. Поэтому выявление подлинного своеобразия и идейно-эстетической значимости прозы Андреева принадлежит к актуальным задачам современного литературоведения.

Состояние и разработка проблемы. Спор о своеобразии авторской позиции Андреева и художественных формах ее выражении начался еще при жизни писателя. Андреев задевал за живое и таких критиков марксистско-социологической ориентации, как В. Воровский, П. Коган, А. Луначарский, В. Фриче, и таких литераторов религиозно-философского толка, как А. Бугров, З. Гиппиус, Д. Мережковский, В. Розанов, Д. Философов и др. Марксистскую критику привлекал социальный аспект произведений Андреева. После непродолжительной поддержки молодого писателя, связанного дружбой с М. Горьким и другими "зنانьевцами", сотрудничавшего в журналах демократического направления, эта критика обрушилась на него с обвинениями в "предательстве", "мародерстве", "отступничестве" от демократизма и гуманизма, в отходе от правдивого реалистического изображения жизни к "схематизации и иллюстрированию ложных идей. Критики противоположного лагеря обнаруживали у писателя круг религиозно-философских проблем, на котором и сосредоточивали свое внимание. При этом они дружно упрекали Андреева за нигилистически-кощунственное и слишком вольное обращение с евангельскими персонажами и фабулами, за якобы плоско-упрощенную трактовку вечных религиозных проблем жизни и смерти человека.

Расходясь в интерпретациях и оценках проблематики и авторской позиции Андреева, критики, как правило, сходились в выводе о малохудожественности его произведений. Их покירהва-

из излишней взвинченности тона повествования, преобладание общего над конкретным, дисгармоничность образной системы и т.д. Но уже тогда появились работы, в которых авторы попытались осмыслить новаторство Андреева. К. Чуковский один из первых почувствовал, что писателю с его трагико-ироническим даром тесно в рамках традиционной художественности. И. Столяров-Суханов и Т. Ганжулевич, отводя упреки в схематизме, недостаточном психологизме и конкретности образов Андреева, объяснили своеобразие его творчества движением русской литературы от реализма к символизму и импрессионизму.

Попытку осмыслить специфику и значение творчества Андреева в 20-е годы предприняли И. Лoeffe и К. Дрягин. Анализируя его драматургию, ученые сумели увидеть в ее гиперболичности, гротесковости, контрастности, схематичности не художественный изъян или отсутствие вкуса, а новаторство творческого метода писателя - первого экспрессиониста в русской литературе. Однако в советском литературоведении возобладала вульгарно-социологическая концепция, восходящая к дореволюционной марксистской критике. Изучение творческого наследия "эмигранта мелкобуржуазного толка" было прервано на несколько десятилетий и возобновилось лишь в конце 50-х годов.

Поначалу усилия советских ученых были направлены на реабилитацию Андреева, для чего требовалось выявить и подчеркнуть демократическую, гуманистическую и реалистическую основу его творчества. Под таким углом зрения оно исследовалось Л. Н. Афониним, В. В. Бабичевой, В. Л. Беззубовым, Э. Полоцкой и др.¹ Стремясь преодолеть односторонность такого подхода, В. А. Келдыш² предложил концепцию, согласно которой художественная система писателя принадлежит к "промежуточным" явлениям "двойственной эстетической природы", "синтезировавшим" принципы реализма, символизма и экспрессионизма. Ученому в значительной степени удалось уйти от негативной трактовки модернизма в творчестве

1. Афонин Л. Н. Леонид Андреев: Критико-биографический очерк. - Орел, 1959; Бабичева В. В. Драматургия Л. Андреева эпохи первой русской революции. - Вологда, 1971; Беззубов В. Л. Леонид Андреев и традиции русского реализма. - Таллин, 1984; Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX - начала XX в. /Куприн, Бунин, Андреев/ // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. - М., 1974. - Т. 3. - С. 77-154.
2. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. - М., 1975. - С. 210-277.

Андреева. Однако в сферу его внимания в основном попали произведения писателя 1890-1910-х годов, а его позднее творчество было представлено крайне редуцировано. Плодотворная концепция В.А.Келдыша требовала дальнейшего развития.

В определенной степени оно было осуществлено в работах А.Л.Григорьева, С.П.Ильева, Л.Н.Кен, С.С.Кирсиса, Л.А.Колобаевой, Л.К.Швецовой, посвященных проблемам места и роли в творчестве Андреева экспрессионизма, символизма и экзистенциализма¹. Однако ученые так и не пришли к единому мнению о соотношении названных начал в разные периоды творчества писателя. Поэтому до сих пор наиболее распространенным остается восходящее к дореволюционной марксистской критике представление о реалистическом характере ранней прозы и драматургии Андреева. Наличие экспрессионизма, символизма и экзистенциализма в его зрелом творчестве, за редкими исключениями, не вызывает сомнений, но их соотношение с реализмом трактуется по-разному. Поздний же период творчества, и особенно проза, до сих пор практически не изучены.

Для решения этих проблем необходимы новые ракурсы изучения творчества Андреева. В соответствии с представлениями современного литературоведения исследование художественной системы писателя предполагает учет ее жанрового своеобразия, что, в свою очередь, невозможно без анализа поэтики входящих в нее произведений. Именно такой путь изучения прозы Андреева представляется наиболее продуктивным. Первые шаги в этом направлении уже сделаны А.Ачатовой, Л.А.Гальцевой, В.Я.Гречевым,

1. Григорьев А.Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Рус. лит. - 1972. - № 3. - С. 190-205; Ильев С.П. Андреев и символисты // Рус. лит. XX века: Докт. пер. / - Калуга, 1970. - Сб. 2. - С. 202-216; Кен Л.Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Науч. тр. Курск. пед. ин-та. - 1975. - Т. 37 /Г307; Андреевский сб.: Исследования и материалы. - С. 44-66; Кирсис С.С. Леонид Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма // Учен. зап. Тартуск. ун-та. - 1966. - Вып. 645: Труды по рус. и слав. филол. - С. 122-132; Колобаева Л.А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX - XX в. - М., 1990. - С. 114-147; Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в. - М., 1975. - С. 252-284.

Л.А. Лезуитовой, Е.А. Михеичевой, Л. Силард и др.¹ Однако предложенные ими критерии вычленения жанровых разновидностей прозы Андреева являются необходимыми, но зачастую недостаточными, а жанровые определения не всегда убедительными и точными. Так, чаще всего ученые не разграничивают рассказы и новеллы Андреева, называют рассказами его повести, не различают жанровые разновидности новелл и повестей, не точно квалифицируют условные жанры в прозе и т.п. Их наблюдения не складываются в целостную и всестороннюю характеристику жанровой системы Андреева, этапов ее становления и развития, соотношения с жанровыми системами русской прозы предшествующего периода и рубежа веков. Для преодоления фрагментарности и нечеткости представлений о жанровой специфике прозы Андреева необходимо исследование, не только охватывающее большинство его произведений, но и учитывающее современные теории жанра и методики его анализа.

Таким образом, цель исследования состоит в преодолении фрагментарности, нечеткости и противоречивости представлений о поэтике, жанровой системе и художественном методе прозы Андреева; в выработке всесторонней характеристики ее жанровой специфики, лежащих в ее основе принципов и форм изображения, воплощенной в ней концепции мира и человека, а также ее места и роли в литературе конца XIX - начала XX века.

Основные задачи исследования заключаются:

- в определении специфики жанровой структуры рассказов, новелл, притч, легенд, сказок, повестей и романов Андреева;
- в осмыслении эволюции жанровых разновидностей прозы писателя и их взаимодействия на разных этапах творчества;
- в установлении своеобразия принципов изображения действительности, воплощенных в жанровых разновидностях прозы Андреева.

1. Ачатова А. Своеобразие жанра рассказа Л. Андреева начала 900-х годов // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1977. - Вып. 5. - С. 92-103; Гальцева Л.А. Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева "Красный смех" // Науч. тр. Курск. пед. ин-та. - 1975. - Т. 37/130. - С. 102-113; Гречнев В.А. Трагедия в повседневности / тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах Л. Андреева // Гречнев В.А. Русский рассказ конца XIX - XX века: проблематика и поэтика жанра. - Л., 1979. - С. 101-153; Лезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева / 1892-1906. - Л., 1976; Михеичева Е.А. Жанровые особенности "библейских рассказов" Л.А. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. - Вологда, 1935. - С. 88-101; Силард Л. "Или записки" Л. Андреева // Studia Slavica. - Budapest. - 1972. - Т. 18. - № 3-4; 1974. - Т. 20. - № 1-2, 3-4.

ева, эволюция его художественного метода;

- в уточнении периодизации творчества писателя;
- в уточнении и углублении интерпретации идейно-художественного содержания произведений и, значит, концепции мира и человека, возникающей в прозе Андреева;
- в определении специфики развития и преобразования Андреевыми традиций предшествующей русской и зарубежной литературы, а также соотношения его творчества с современной писателю литературой реализма, символизма и экспрессионизма;
- в корректировке представлений о месте и роли Андреева в развитии русской литературы.

Предметом исследования является художественная проза Андреева. В качестве вспомогательного материала привлекаются фельетоны и драматургические произведения, письма и литературно-критические статьи Андреева, а также воспоминания о нем современников. Рассмотрение прозы Андреева в контексте предшествующего и современного искусства потребовало включения в сферу анализа произведений Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Л.Толстого, Салтыкова-Щедрина, Гаршина, Короленко, Чехова, Бунина, Блока, Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Мережковского, Гишпиус, Э.По, Байрона, Гете, Свифта, Шопенгауэра, Ницше, Врубеля, Чюрлениса и др.

Методологической основой исследования являются современные разработки по проблемам жанра, художественного метода, поэтики, традиций и новаторства в литературе¹. При отсутствии общепринятой трактовки жанра, большинство ученых понимают его как исторически складывающийся, устойчивый тип структуры произведений, обуславливающий их идейно-художественную целостность. Поэтому проблема жанра не может быть решена без учета единства жанровой формы и жанрового содержания, исторической изменчивости и структурной устойчивости. Необходимым аспектом

1. Гегель Г. Поэзия// Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. - М., 1971. - Т.3. - С.334-616; Гацев Г. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. - М., 1956; Жанровое разнообразие современной прозы Запада. - М., 1969; Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы 60-70-х гг. - Свердловск, 1982; Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. - К., 1985; Погребный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. - К., 1981; Поляков М. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. - М., 1953; Сильман Л. Заметки о лирике. - Л., 1977 и др.

жанрового анализа является дифференциация индивидуально-неповторимых признаков структурной организации произведений и общих свойств жанра на данном этапе его развития. Такая дифференциация осуществляется на основании сопоставления жанрообразующих начал в творчестве писателя и его предшественников, современников, последователей. При этом историзм в понимании жанра требует выяснения общественно-исторических причин, выдвигающих в центр внимания писателя тот или другой круг жизненных проблем, художественное осмысление которых влияет на возникновение новых жанровых форм. Исследование жанра предполагает также определение специфики взаимодействия жанровых начал с принципами изображения действительности, обусловленными спецификой художественного метода писателя. Для этого необходимо уяснение своеобразия принципов отбора, организации, оценки и словесно-образного воплощения жизненных фактов в свете определенного мировоззрения и связанного с ним эстетического идеала писателя.

Таким образом, в основу исследования прозы Андреева кладется методика целостного анализа литературного произведения в сочетании с историко-генетическим и сопоставительно-типологическим анализом.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые рассмотрена вся проза Андреева, в том числе и совершенно неизученного последнего периода творчества. Кроме рассказов, повестей и романов, в ней впервые выявлены такие жанровые разновидности, как лирические новеллы, новеллы-анекдоты, новеллы-мифы, романы-мифы, "таинственные" новеллы и повести, повести "потока сознания", легенды, притчи, а также циклы "рождественских" и "пасхальных" новелл, "сказочек", анекдотов с "черным юмором". Охарактеризованы особенности эволюции, соотношения и взаимодействия всех основных жанровых разновидностей прозы Андреева на разных этапах становления и развития его художественной системы.

На основании анализа жанровой поэтики произведений охарактеризована запечатленная в них концепция мира и человека Андреева и сделан вывод о специфике его художественного метода. Доказано, что в прозе Андреева развивались традиции не только русского реализма XIX века, но и гораздо более широкого круга русских и зарубежных писателей разных эпох. С самого начала

степень новаторства его прозы вывела ее за рамки реализма. Впервые осуществленный обстоятельный сопоставительный анализ прозы Андреева с произведениями символистов /Мережковского, Гиппиус, Сологуба, Брюсова, Бальмонта, Блока, Белого/ выявил их типологическое сходство. В то же время, была обнаружена специфика символизма Андреева, никогда не примыкавшего ни к одному из его течений и не порывавшего с гуманистическими традициями русской классической литературы.

Таким образом, исследование опровергло представление об эволюции андреевского творчества от реализма к декадентству. На всех этапах развития его художественной системы ведущую роль в ней играли символистские принципы изображения. Кроме того, гораздо большее, чем считалось, значение в ней имели экспрессионистическая поэтика "морального шока", идейно-художественные особенности, характерные для литературы экзистенциализма, а также концептуальная и жанрообразующая роль смехового начала, которое не только являлось компонентом его трагических произведений, но и порождало такие жанровые разновидности, как новеллы-анекдоты, иронические "сказочки", новеллы-мифы и т.п. Исследование роли и соотношения названных начал в прозе Андреева позволило предложить новую периодизацию его творчества.

Вопреки существующим представлениям о доминировании априорных "общих идей" и недостаточном психологизме в прозе Андреева, была доказана важная роль писателя в разработке новых форм и способов психологического анализа в литературе, какими явились лиро-эпические и лирические новеллы, повести и новеллы "потока сознания", новеллы с подтекстом и др. На этой основе существенно скорректирована интерпретация большинства произведений Андреева первого /1898-1902/ и второго /1902-1912/ периодов творчества, а также предложено истолкование его поздней прозы /1912-1919/. В итоге стала ясна несостоятельность представлений о деградации таланта Андреева и малохудожественности его последних произведений.

Практическая ценность исследования. Полученные данные могут быть использованы для создания современной истории русской литературы конца XIX - начала XX века и исторической поэтики жанров русской прозы, вузовских и школьных программ общего курса истории русской литературы, спецкурсов и спецсеми-

норов по соответствующей тематике, а также в самом процессе преподавания этих дисциплин. Результаты и материалы исследования могут лечь в основу учебных пособий для вузов, общеобразовательных школ, гимназий, лицеев.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на заседании кафедры истории русской литературы Харьковского государственного университета. Главные положения исследования легли в основу учебного пособия "Проза Леснида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод" /Харьков, 1994/ и ряда научных статей. Результаты работы докладывались на 10 международных, всесоюзных, межгосударственных, республиканских и межвузовских конференциях, проходивших в Харькове, Киеве, Нежине, Москве, Орле, Ставрополе, Иркутске, Вильнюсе.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения /329 стр. машинописного текста/.

Основное содержание работы.

Во введении обосновывается актуальность темы диссертации, характеризуется степень ее изученности, обозначаются историко-литературные и теоретические аспекты проблем и пути их исследования, формулируются цели и задачи работы, определяется ее новизна и практическая ценность.

В первой главе "Становление жанровой системы и художественного метода прозы Андреева /1893-1902/" исследуются этико-философские и эстетические взгляды писателя, а также своеобразие художественных форм, способов и принципов их воплощения в его фельетонах 1900-х годов и ранней прозе. Вопреки существующим представлениям, к концу 90-х - началу 1900-х годов у Андреева сложилась оригинальная философско-эстетическая система, с которой он и вступил в литературу. При внешней фрагментарности высказывания Андреева-фельетониста о сущности мира и человека, о природе и задачах искусства были внутренне сопряженными и взаимосвязанными. Связанный с гуманистическими традициями русской и зарубежной литературы XIX века, Андреев не уходил от острых и злободневных социально-психологических проблем. Однако, как показал анализ его фельетонов, с самого начала писатель стремился отыскать их глубинные корни, обнаружить их нравственно-философский смысл, вовлечь читателя в серьезный разговор и тем самым способствовать росту его самосознания. Поэтому в его фельетонах х р о н и к а текущей действитель-

ности обращивалась философии жизни.

О сути андреевской концепции мира и человека, своеобразии художественных форм ее воплощения можно судить по фельетону "Сфинкс современности"/1901/. Его название запечатлело специфику угла зрения, под которым писатель рассматривал "героя своего времени". Это загадка, которую Андреев будет разгадывать всю жизнь, вплоть до последнего романа, где он заставит биться над ней самого Сатану /"Дневник Сатаны", 1919/. Кризисная эпоха рубежа веков породила внутренне противоречивую личность, сопрягающую пороки и добродетели, одной рукой подавляющую хлеб, а другой его отнимающую, плачущую без горя и смеющуюся без радости и т.п. Наиболее подходящей художественной формой для воплощения такого героя становится гротеск, который будет лежать в основе жанровой структуры большинства последующих произведений Андреева. Такими же фундаментальными способами художественной организации его прозы, впервые воплощенными в фельетонах, а затем получившими развитие на всем протяжении творчества, стали контраст, парадокс, ирония и лирика. Их взаимодействие в жанровой структуре фельетонов, а позже и других разновидностей прозы Андреева, порождало повышенную экспрессивность повествовательной ткани, являясь эстетическим, а не декларативно-дидактическим способом воздействия.

Созданный в "Сфинксе современности" предельно обобщенный образ человека получил развитие и конкретизацию в последующих фельетонах Андреева /"В переплете из ослиной кожи", "Слабый пол", "О китайских головах" и др./. Вопреки мнению Ницше, по Андрееву, современная цивилизация порождает не "сверх-человека", а "ниже-человека" /"Актер"/. Однако писатель считал нравственно недопустимым уничтожать "несовершенных людей" с помощью во́йна, террора и других форм насилия. В то же время Андреев не приемлет пессимистический взгляд обывателя-"ниже-человека" на действительность. Писатель различал плоский пессимизм "людей теневой стороны" и трагизм, порожденный ощущением несовершенства мироздания, но не исключающий способность любить и ценить жизнь /"Три сестры", "Дикая утка" и др./.

Исходя из такой концепции мира и человека, Андреев трактовал роль искусства и художника. Он рассматривал эти проблемы комплексно, выстраивая систему координат: писатель - литературный критик - читатель /"Китайский роман", "О писателе".

"Писатели", "О читателе" и др./ Андреев характеризует типы писателей по степени их дарования. В этой связи он говорит о значении творчества истинных символистов, стремящихся выразить труднопередаваемые словом нюансы чувств и мыслей человека в многозначных образах-символах /"Когда мы, мертвые, пробуждаемся"/, талантливых писателей-натуралистов и бездарных беллетристов, потворствовавших дурному вкусу публики /"О П.Д.Борькине"/. В отличие от натуралистов, социальному анализу он предпочитал постижение тайн человеческой души. Однако, в отличие от символистов, полагал, что погружение в эти глубины должно иметь некие пределы, за которыми психологический анализ превращается в самоцель, затмевает интерес к миру, разрушает личность /"Детские журналы"/. Андреев характеризует разные типы критиков. Подобно символистам, истинной он считал "художественную" критику, способную приблизить читателя к художественному миру писателя. Критика же, которой движет "злоба дня", по его мнению, не приносит ни пользы, ни зла.

В связи с изложенной философско-эстетической концепцией в фельетонах Андреева характеризуются художественные принципы и формы, способные, с его точки зрения, наиболее адекватно изобразить жизнь и влиять на нее. Особое место в этих рассуждениях занимает проблема образов-символов /"Когда мы, мертвые, пробуждаемся"/. По Андрееву, символ - это художественный образ, который пробуждает в душе и сознании читателей и зрителя ассоциации, приближающие их к сокровенным тайнам мироздания и микрокосма человеческой души. Его интерпретация ближе всего к истолкованию образов-символов "старшими символистами" / Брессовым, Вальмонтом /, для которых, в отличие от символистов-декадентов /Мережковского, Гиппиус, Сологуба/, такой тип образа был сугубо художественной формой, не включающей религиозно-мистического значения. В чем-то Андреев был близок и к "младосимволистам" /Елоку, Белому/, жившим в напряженном ожидании Эе /Души мира, Вечной женственности/, открывшей тайный смысл жизни человека и человечества. Поскольку же эти тайны невыразимы "обыкновенными человеческими словами", необходимы многозначные образы-символы. Анализ фельетонов Андреева и воспоминаний его современников свидетельствует о его неудовлетворенности "старыми" художественными формами и вполне осознанном обращении к "новым", среди которых центральное место

занимали образы-символы. Все это позволяет заново поставить и решить вопрос о реализме и символизме в творчестве Андреева.

Проблемно-тематическая связь ранней прозы Андреева с реалистической литературой XIX века, так настойчиво подчеркиваемая большинством исследователей, сегодня не вызывает сомнений. Гораздо сложнее увидеть оригинальность писателя в художественном воплощении и трактовке традиционных коллизий, образов и сюжетных ситуаций. Как показывает исследование, степень новаторства его ранних произведений различна. Наиболее традиционными были лиро-эпические рассказы и новеллы Андреева, восходящие к той разновидности малой прозы, которую создали в 80-90-е годы XIX века Гаршин, Короленко, Чехов и Л. Толстой. В ее основе, как правило, лежал так называемый конфликт прозрения, запечатлевший идейно-нравственный или духовно-психологический кризис героя - среднего интеллигента, "маленького человека" или представителя демократических низов. Эпически изображенные случаи, событие или история выполняли в ней роль фабульной основы для развития лирического сюжета, воссоздающего процесс их осмысления героем. Именно таковы герои, сюжеты и канровая структура андреевских новелл /"Валя", 1899; "У окна", 1899; "Первый гонорар", 1900 и др./ и рассказов /"Молчание", 1900; "Эли-были", 1901 и др./.

В то же время даже они отличались оригинальностью ракурса и художественной формы воссоздания традиционных коллизий. Андреевские герои, "прозревая", открывали не столько социальное несовершенство, сколько призрачность окружающей действительности. Непонятный и потому страшный мир обрекал их на безысходное, экзистенциальное по своей природе, одиночество. Ослабление роли социально-психологических характеристик выдвигало на первый план общечеловеческую суть персонажей и увеличивало их семантическую емкость. Образы андреевских героев разрастались до масштабов символов, создающих подтекст. В итоге социально-психологические новеллы и рассказы оборачивались философскими размышлениями о бегстве человека в мир грез /"У окна"/, об утрате им веры и невыразимости истины /"Молчание"/, о всеобщем одиночестве-сиротстве /"Валя"/. Таким образом, даже самые традиционные с точки зрения проблематики и канровой структуры ранние рассказы и новеллы Андреева обнаружили не только генетическую связь с реалистической прозой XIX века, но и типологическое

сходство с современной декадентско-символистской литературой: с прозой Ф. Сологуба /"Свет и тени", "Червяк", "Задор" и др./, поэзией Д. Мережковского /"Пустая чаша", "Старость" и др./ и З. Гиппиус /"Молитва", "Бессилие", "Крик" и др./.

Еще большую степень новаторства обнаруживают такие традиционные для русской реалистической литературы жанры, как "рождественские" и "пасхальные" рассказы / а точнее - новеллы/, преобладающие в ранней прозе Андреева и образующие своеобразный цикл /"Баргамот и Гараська", 1898; "Ангелочек", 1899; "На реке", 1900; "Праздник", 1900; "Гостинец", 1901; "Весной", 1902; "Город", 1902 и др./.. В них изображение детей, "маленького человека" и героев из демократических низов не сводится к традиционной для этих жанров и русской реалистической литературы в целом трактовке их как "естественных" людей, носителей нравственного начала, естественной точки зрения на мир, наконец, как нравственного мерила степени преступности и несправедливости мира. У Андреева, как и у декадентов, эти образы трактуются как символы одиночества, сиротства человека и человечества, оставленных Отцом небесным.

Поскольку в "рождественских" и "пасхальных" новеллах Андреева на первый план выдвигался не социально-психологический, а нравственно-философский уровень осмысления коллизий, наиболее адекватными художественными формами их изображения стали образы-символы, подтекст, новеллистичность, экспрессионистическая и импрессионистическая поэтика. Вопреки существующим представлениям, названные средства художественной выразительности вовсе не иллюстрировали априорные "общие идеи" автора. Гротесково-динамичные или свето-цветовые и музыкальные образы-символы запечатлевали процесс нравственно-психологического кризиса героев, осмысляющих свое место в мире. Эти образы лежали в основе лирического сюжета, развивающегося параллельно с эпически воссозданной "рождественской" или "пасхальной" историей. В новеллах, тяготевших к трагическому полюсу цикла, доминировала экспрессионистическая поэтика "морального шока", а в противоположных им - импрессионистическая. В обоих случаях Андреев выступал не столько как приверженец реалистических традиций, сколько как писатель, идущий в ногу с современным искусством. Однако запечатленная в цикле концепция мира и человека обнаруживает не только точки соприкосновения с симво-

листско-декадентской литературой, но и явную оригинальность авторской позиции, обусловленную трагическим /а не пессимистическим, как у декадентов/ и гуманистическим мировосприятием Андреева.

Еще одна разновидность ранней прозы Андреева представлена его лирическими новеллами "Смех"/1901/ и "Лозь"/1901/, образующими дилогию, которая, в свою очередь, тяготеет к "рождественско-пасхальному" циклу. В этих новеллах лирическое начало играет основную жанрообразующую роль. "Чеховский" тип повествования от 3-го лица, но в аспекте героя, в котором субъективное и объективное начала если не уравнивали, то корректировали друг друга, сменился здесь субъективным, предельно эмоционально-экспрессивным лирическим монологом героя-рассказчика. Поводом для нравственно-психологического кризиса стали события, связанные с Рождеством - ожидание возлюбленной, встреча с ней на маскараде /"Смех"/, подозрение в измене /"Лозь"/. Однако, в отличие от "рождественских" новелл, описание события совершенно вытеснено его переживанием. В их основе лежит лирический сюжет, воссоздающий процесс развития мысли и настроения влюбленного героя-рассказчика. Структура его образа тоже характерна для лирического персонажа: он безымяннен, лишен биографии и портрета, который в "Смехе" заменен м а с к о й. "Внешний" человек полностью вытеснен "внутренним". При этом в образе преобладает не индивидуально-неповторимое, а общечеловеческое. Это образ влюбленного человека, а в финале - просто Человека. Как и "Ангелочек", эти новеллы могут быть названы "антирождественскими", поскольку главное условие жанра здесь тоже нарушено: слияния двух душ так и не произошло. В новеллистически-несладком финале, возвращающем к названию произведения, признание героя-рассказчика в любви вызывает не ответное чувство, а смех /"Смех"/. Во второй новелле неожиданно обнаруживается неистребимость любви в современном мире, даже если за это заплачено ценой жизни любимого человека.

Как всегда у Андреева в заглавие новелл вынесены основные образы-символы, лежащие в основе конфликта и развития сюжета. Поскольку они обозначают отвлеченные понятия /смех, лозь/, чтобы уяснить их суть, герой-рассказчик включает их в различные контексты, в которых они раскрывает свои многочисленные

границы, как бы обрастая различными значениями. Семантическая емкость этих образов еще больше возрастает за счет включения их в контекст других символических образов - "тьмы", "бездны", "стены", каждый из которых варьируется подобно основному символу и постоянно взаимодействует с ним. В итоге в сознании читателей складывается представление о душевном состоянии героя-рассказчика и об атмосфере, господствующей в мире, которое синтезирует суть всех названных образов и не поддается однозначному словесному выражению. Герой-рассказчик как бы непосредственно передает свое предельно напряженное состояние читателю, что вновь свидетельствует о зародлении в ранней прозе Андреева экспрессионизма. Кроме того, регулярные и многочисленные повторы и вариации символических образов выполняют жанрово-композиционную функцию. Создавая ритм, они внутренне упорядочивают и внешне завершают каждую главку, похожую на стихотворную строфу, и произведение в целом.

Ироническое начало, в той или иной степени присущее жанровой структуре большинства ранних произведений Андреева, в новелле "Большой шлем"/1899/ приобрело парадоксально-анекдотическую форму выражения. Фабула этой новеллы ориентирована на контекст русской реалистической литературы XIX века /"Пиковой дамы" Пушкина, "Игрока" Достоевского, "Смерти Ивана Ильича" Л.Толстого, "Ионича" Чехова и др./ . Но Андреев не только учитывает опыт предшественников, а и вступает с ними в полемику, предлагая свой угол зрения на ситуацию и связанные с ней проблемы. В "Большом шлеме" регулярная игра в винт четырех приятелей предстает не как захватывающая их страсть, а как некий имитирующий и даже пародирующий ее ритуал. В таком пародийно-ироническом контексте смерть одного из игроков, не пережившего радостное предчувствие "крупного" выигрыша, выглядит не просто новеллистически-неожиданной, а анекдотичной, выявляющей ничтожность обывателей и бессмысленность их жизни. Это было новым словом в разработке традиционной темы.

В то же время важная жанрообразующая роль парадокса позволила в анекдотической фабуле открыть не меньшую, а, может быть, и большую, чем у предшественников, глубину трагедийности ситуации. Благодаря символическим образам карт анекдотический контекст новеллы прочитывается как философская коллизия "Человек и Судьба, Рок", имеющая трагическое разделение. Именно такой

конфликт станет центральным во всей последующей прозе /и драматургии/ Андреева. Но, как видим, он лежит уже в основе его ранних, далеко не традиционно-реалистических произведений. Степень новизны жанровой структуры "Большого шлема" становится еще более очевидной при ее сопоставлении с символистским романом Ф. Сологуба "Мелкий бес"/1907/.

Доминирование символического начала породило в прозе писателя еще одну жанровую разновидность, представленную в "Стене"/1901/. Поскольку в науке до сих пор не сложилось четкого представления о жанровой специфике и типологии условной прозы Андреева, анализ этого произведения имел особое значение. Результаты исследования не позволяют, как это обычно делают, относить "Стену" к жанру аллегории, которая характеризуется двуплановостью и служит иллюстрацией отвлеченно-морализаторской идеи. Образы ночи, стены и проклятых, а также сюжетная ситуация и лежащая в ее основе коллизия, конечно, инсказательны, не двусмысленны, как в аллегории, а многозначны, как символ. Автор не знает исхода борьбы проклятых со стеной и не владеет истиной, а лишь страстно стремится к ней и увлекает в этот процесс читателей. Художественно-эмоциональная выразительность произведения такова, что можно говорить об экспрессионистичности его метода. Жанровая структура "Стены" тяготеет к притче, с которой ее роднит символическая, а не аллегорическая природа; ориентация на постижение идей путем эмоционально-эстетического переживания, а не абстрактно-логического умозаключения /как в аллегории/; проецирование обобщенной философско-психологической коллизии на современную социальную практику читателей. Новым же является ее антидидактизм и лежащие в ее основе экспрессионистические принципы изображения.

Глава вторая "Обогащение жанровой системы и развитие художественного метода прозы Андреева /1902-1912/". "Рассказ о Сергее Петровиче"/1900/, "Мысль"/1902/, "Призраки"/1904/, как правило, рассматриваются в ряду рассказов Андреева. Однако анализ их жанровой структуры позволяет интерпретировать перечисленные произведения как формирование в творчестве писателя повести "потока сознания", "Призраки" же явились первым опытом Андреева в жанре "таинственной" повести. Названные произведения, как и ранняя проза Андреева, имели лирико-эпическую и новеллистическую основу, способствующую воссозданию глубины души и ин-

интеллекта человека. Однако они не дублировали новеллистику, а углубляли начатое в ней художественное исследование личности до уровня ее подсознания. Кроме того, формирование этих зародковых разновидностей повести было связано со сменой типа героя: вместо "маленького человека" на первый план вышел "средний" интеллигент с более высоким уровнем самосознания. Для художественного исследования такого типа личности понадобилась более сложная зародковая структура.

Первым опытом в этом роде стал "Рассказ о Сергее Петровиче", где Андреев воссоздал не только кульминационный момент нравственно-психологического кризиса героя, потрясенного учением Ницше о сверхчеловеке, но и процесс его "созревания". Поэтому резко увеличилась предыстория, фиксирующая не столько этапы жизни Сергея Петровича, сколько зарождение, а затем принятие решения о самоубийстве. Правда, Андреев пока не доверяет повествование самому герою, как это будет в "Мысли" и "Красном смехе". Подобно малой прозе, повествование здесь ведется от 3-го лица, но в аспекте героя. Это позволяло Андрееву, воссоздавая субъективное мировосприятие героя, корректировать его оценки и выводы. У писателя не вызывает сомнений благотворное влияние Ницше в качестве стимула для преодоления "сна" самосознания и жизни заурядного человека. Однако Андреев не примет ни идеи сверхчеловека, ни решения героя о самоубийстве, так как, с точки зрения его трагического миропонимания, гораздо больше мужества требуется для жизни, нежели для смерти.

В "Мысли" Андреев продолжил исследование претендентов на роль сверхчеловека. На этот раз им стала незаурядная личность - доктор Керзенцев. Передавая ему повествование об убийстве приятеля и мучительной попытке решить вопрос о своем сумасшествии, писатель стремился воссоздать психологический, интеллектуальный и подсознательный процесс во всей его полноте и хаотичности. В основе лирического сюжета "потока сознания" лежит гораздо более сложный, чем в новеллистике и "Рассказе о Сергее Петровиче", гротесково-динамичный образ-символ, вынесенный в заглавие. Сначала происходит олицетворение абстрактного понятия /мысль уподобляется змее/, затем этот образ становится гротесковым /змея-рапира/ и, варьируясь, отражает этапы внутреннего состояния героя-рассказчика. Окончательно теряя контроль и власть над своей мыслью, Керзенцев прерывает свое

писание для того, чтобы, подчиняясь голосу подсознания, предпринять самоубийство, или встать на четвереньки и повтыть. Так в "Мысли" продолжилось развенчание претензий сверхчеловека на всемогущество. Самообожествление человека, поклонение себе, "единственному", обращается для него абсолютным, гораздо более страшным, чем внешнее, внутренним /экзистенциальным/ одиночеством, противным человеческой природе. Если в ранней прозе речь шла о богооставленности "маленького человека", то здесь Андреев поставил проблему богоотступничества сильной личности и показал, что и то и другое обращается трагедией.

Этот вывод был подтвержден и в следующей повести "потока сознания" - "Жизни Василия Фивейского". Помимо уже охарактеризованных особенностей, жанровая структура этого произведения обнаруживает "неомифологическое" начало. Оно проявляется в превращении символических образов Солнца-Змия, Безумия, Идиота, Тьмы и др. в мифопоэтические. Хронотоп повести разрастается до масштабов вечности и мироздания. В таком контексте образ о.Засилия перерастает рамки социально-психологического характера сельского священника и обращается "неомифологическим" героем нищенского толка, бросающим вызов Богу и Року. Его облик гротесково сопрягает черты праведника и дьявола, Христа и Антихриста. Поведение и молитвы о.Засилия, которого обычно уподобляют библейскому праведнику Нову, слишком похожи на дерзостное богохульство героев декадентской лирики Мережковского, Гиппиус и Сологуба. Излюбленным жанром этих поэтов была кощунственно-дерзкая молитва, в которой выражалась внутренняя противоречивость эгоцентрической личности рубежа веков, задушею Абсолюта и, одновременно, не только сомневающейся в нем, но и сокрушающей все сверхлические ценности, кроме собственного Я, в котором обнаружилось дьявольское начало. Глубокая укорененность мировосприятия Андреева в гуманистических традициях русской литературы XIX века, при всей симпатии к герою-бунтарю, все же не позволила ему принять и этот вариант русского нищенства.

Окончательное формирование жанра повести "потока сознания" произошло в "Красном смехе". Количество жизненных сфер, являющихся источником для центрального символично-мифологического, гротескового образа, вынесенного в заглавие, здесь максимально. В художественном плане это привело к тому, что создание

образа Красного смеха оказались подчинены все уровни жанровой структуры: повествовательный, сюжетный, пространственно-временной, предметный и система персонажей. Изощренное выписывание черт, свойств и ипостасей Красного смеха, воплощающего ужас и безумие войны, отражает процесс сумасшествия сначала одного, а затем и другого героя-рассказчика. Фрагментарность повествования и безумие обоих героев максимально усиливает не только иллюзию хаотичности логически неупорядоченного потока сознания, но и степень эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя. Динамичные гротесково-символические образы, контраст, гипербола, парадокс, игравшие важную роль и в предыдущих повестях, в "Красном смехе" становятся основными художественными принципами изображения. Экспрессионизм, проявившийся в ранней новеллистике Андреева и получивший развитие в его повестях "потока сознания", достигает здесь своего апогея. Дальнейшая эволюция повести "потока сознания" будет связана с созданием "Губернатора"/1905/, "Рассказа о семи повешенных"/1908/, "Моих записок"/1908/. Важнейшие компоненты этого жанра лягут в основу других жанровых разновидностей прозы Андреева.

В соответствии с уже отмеченной фундаментальной особенностью художественного мышления Андреева, после "серьезных" он создает "смеховые" варианты типа "сверхчеловека". Речь идет о новеллах-анекдотах "Оригинальный человек"/1902/ и "Сын человеческий"/1909/. Их жанровая структура пародийно-многопланова. В "Оригинальном человеке" воссозданы и, одновременно, иронически "снижены" тип героя и ситуации, "всерьез", под трагическим углом зрения изображенные в "Рассказе о Сергее Петровиче" и "Мысли", а в "Сыне человеческом" представлен "смеховой" вариант коллизии "Жизни Засилия Зивецкого". В анекдотично-иронической форме Андреев вместе с о. Иваном размышляет о популярной среди писателей-символистов проблеме Христа и Антихриста. Здесь присутствует и пародийное начало, направленное в адрес мистиков и богоискателей вроде Мережковского, а также "мистических анархистов" вроде Г. Чулкова и Вяч. Иванова. Выполняя роль пародии и автопародии, названные новеллы-анекдоты корректировали трагические концепции мифа и человека.

Художественное исследование современного безумного мира было продолжено Андреевым в "Призраках". Образная система этого

произведения ориентирована на "таинственные" новеллы и повести романтика Э.По /"Система доктора Смоля и профессора Парро" и т.п./ и реалистов Тургенева /"Призраки"/, Чехова /"Черный монах"/. Сходны их фабулы /вторжение в жизнь душевнобольных призраков/, сюжетные мотивы /полеты героев с призраками/, герои /символически воплощающие разные типы личности, находящиеся под властью своей идеи/, хронотоп /обязательным атрибутом которого является пейзаж-мираз/ и др.

Трансформируя жанровые каноны "таинственной" повести, Андреев разрушает впечатление экзотичности места действия и атмосферы, в котором оно происходит, но, одновременно, новыми средствами создает эффект ошущения необычных событий. В результате смещения реальности и иллюзии возникает опущение призрачности жизни не только в лечебнице для душевнобольных, но и пригородном ресторане "Вавилон" и в самом городе. Разница между их обитателями относительна - все они живут в созданном их воображением мире иллюзий и призраков. Как обычно у Андреева, центральный символический мотив /призрачности жизни/, обозначенный в названии произведения, варьируется и развивается на всех уровнях его жанровой структуры. Именно он, а не настроение, как у Э.По, становится основной жанрообразующей силой. Если в новеллах Э.По, благодаря эффекту единства впечатления, представление о сложных психологических состояниях героев как бы непосредственно передается читателям, то в повести Андреева /как у Тургенева и Чехова/ эти состояния исследуются.

Авторская позиция в "Призраках" тяготеет к позиции повествователя и доктора Швырева. Это позиция человека, видящего и реально оценивающего объективную действительность. Поскольку же для него очевидно, что неотъемлемым свойством этой действительности является призрачность, он занимает позицию стойкого, умершего "жива, все пережить"/Тютчев/. Жизнь большинства героев в мире призраков чревата трагедией, но пока еще фатально к ней не сводится. В следующей "таинственной" повести /"Он"/ безобидная игра и создание призрачных миров обернется призрачной жизнью-сном и страшной игрой со смертью.

Стремление Андреева к художественному исследованию "вечных" проблем человеческого бытия и сознания привело его к созданию цикла "евангельских" легенд: "Еен-Товит"/1905/, "Елезар"/1906/, "Иуда Искарот"/1907/. Существующие интерпретации входящих в

ного произведений, обычно относимых к жанру рассказа или повести, подчеркивают их социально-политическое звучание. В контексте народнической поэзии /"Из апостола Павла" Тихомирова, "Мы были там. Его распяли..." Ефремовского и др./, соотносителей "страстной" финал истории Христа с проблемой интеллигенции и народа, а также самой эпохи первой русской революции такое истолкование не вызывает сомнений. Однако, как показало исследование, в силу многозначности жанровой структуры "Еен-Товита", "Елеазара" и "Иуды Искарюта" они имеют и более глубокий, нравственно-философский, уровень осмысления коллизий.

В основе "Еен-Товита" лежит евангельский мотив равнодушия народа к судьбе Христа. Развивая его и наполняя конкретным бытовым и психологическим содержанием, Андреев пытается понять, почему стала возможной гибель Христа, а, следовательно, почему попираются провозглашенные им гуманистические идеалы. Художественное исследование поведения одного из свидетелей "мировой трагедии" - мелкого торговца, у которого в тот день болели зубы, - привело писателя к выводу о слабости и несовершенстве человеческой природы, а также об ограниченных возможностях человеческого разума. Ведь Еен-Товит, его жена и остальные свидетели казни Христа не отдадут себе отчет в значении и масштабе совершающегося на их глазах события. В этом Андреев усматривал истоки многих трагических коллизий в истории человечества. Писатель не сатирически бичевал обыкновенного, "маленького человека", а горько иронизировал над его несовершенством.

В основе "Елеазара" лежит евангельская история о воскресении Лазаря. Однако Андреев начинает свое повествование с того момента, на котором завершился евангельский сюжет. Под его пером чудесная история о воскресении получила парадоксальное истолкование, вскрывшее за пологом счастливого случая его трагическую суть. Елеазар, побывавший во власти смерти, утрачивает интерес к жизни. С помощью героя, познавшего тайну смерти, писатель пытается разгадать тайну жизни, ее смысла и нравственной цели. Гротесково-символический облик Елеазара - жениха смерти - как бы материализует суть открывшейся ему тайны, которая светится в его взгляде. Сталкивая Елеазара с философами, скульпторами, влюбленными и другими людьми, Андреев испытывает человечество знанием небытия, смерти. Разум, искус-

ство и чувственная любовь отступили перед ужасом смерти. Испытание выдержал лишь Август, занявший позицию стойка, сумевшего найти в себе силы для принятия трагического бытия.

Выдвижение на первый план проблемы смерти позволяет рассматривать "Елеазара" в контексте декадентской литературы. Однако наряду со сходством /трактовка жизни как мучения, "несения креста", а смерти как избавления от них/ легенда Андреева обнаруживает и существенные отличия от нее. Писатель создал не пессимистический реквием о бессмысленности жизни, а философско-героическое повествование о силе духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности. Кроме того в канровой структуре "Елеазара" помимо важной, как у декадентов, роли образов-символов существенное значение имеют гротеск, гипербола, контраст, нарочитый антиэстетизм образов, повышенная эмоциональность повествования, свидетельствующие об экспрессионистических принципах воссоздания действительности.

В "Жуде Искарите" Андреев вновь обратился к истории гибели Христа. Но если в "Бен-Товите" невольными предателями оказались обыватели, далекие от Иисуса, то в "Жуде" таковыми предстают его ученики, так как Андреев пришел к парадоксальному выводу, что лишь Жуда понимал и любил Христа. В то же время эта любовь в Жуде гротесково сопрягается с неприятием гуманистических представлений Христа о человеке, с претензиями на владение истиной и роль властелина мира. Дьявольски-бунтарское начало, победив, заставило Жуду провести страшный эксперимент: ценой предательства Христа проверить истинность своих взглядов на человека. Вопреки мнению ученых, Андреев не уравнивает философскую и этическую значимость позиций Иисуса и Жуды и тем более не возвеличивает последнего. Если интеллектуальные возможности Жуды и Христа, с точки зрения Андреева, равноценны, то этическая оценка героев различна, хотя и не проста. В Жуде писателя привлекает идущая мысль и активное бунтарское начало, отсутствующее в Иисусе. Но, вслед за Достоевским, Андреев, оправдывая самопожертвование во имя идеи, считает этически недопустимым расплачиваться за нее чужою жизнью. Андреев еще раз отказал сверхчеловеку в его претензиях на владение истиной и показал губительность его идеи для самого претендента на роль человека-бога.

Литературные легенды Андреева возникли на основе канровой?

структуры его новелл /"Бен-Товит", "Елеазар"/ и повести "потока сознания" /"Иуда Искариот"/, сохранив основные свойства их поэтики и художественного метода /гротесковость и символичность образов, острый новеллистический сюжет или лирический сюжет "потока сознания", важную роль контраста, повышенную экспрессивность повествования и др./ . В то же время за счет увеличения многозначности всех уровней композиции резко возросла их внутренняя семантическая емкость. И все же при высокой степени символичности его легенд, как и положено этому жанру, создают иллюзию достоверности. Поэтому их образы и события более жизнеподобны, чем в притче /ср.: "Стена"/ . Общей же и очень важной чертой легенд и притч Андреева, отличающей их от традиционных жанров, является антидидактичность.

Произведения Андреева, посвященные проблеме революции и бурж., составили "макроцикл", в который вошли новеллы /"В темную даль", 1900; "Марсельеза", 1905; "Тьма", 1907/, повести "потока сознания" /"Губернатор", 1906; "Рассказ о семи повешенных", 1908/, легенда /"Так было", 1905/, лирическая миниатюра /"Из рассказа, который никогда не будет окончен", 1907/, драмы /"К звездам", 1905; "Савва", 1906; "Царь Голод", 1908/. Конец второго периода творчества Андреева ознаменовался созданием романа "Сашка Загулев" /1911/, в котором он подводил итоги художественного исследования этой проблемы. Ключ к роману исследователи /А. Ачагова, Л. Незутова/ справедливо видят в многоплановости и многозначности его художественной структуры. Диссертант считает возможным углубить интерпретацию романа благодаря уяснению жанрообразующей роли в нем мифопоэтического начала.

Как показало исследование, доминирование в "Сашке Загулеве" мифопоэтики "закодировано" уже в названии и смысле первой главы /"Золотая чаша"/ . По содержанию она представляет собой пролог, повествующий о судьбе главного героя, на долю которого по воле Бога /Рока/ выпала роль искупительной жертвы, а по форме - лирическую миниатюру, стилизованную под "высокий" слог эпифониологического повествования о житии избранника божьего. Следующая глава /"Детство Сашки"/ подчинена развитию того же мотива избранничества главного героя, который, как показали А. Ачагова и Л. Незутова, ассоциируется с греко-византийскими великомучениками и с самим Христом. Однако исследование этого образа обнаруживает в нем гротесковое сопряжение христового и антихрис-

това начал. Ведь Сашка Жегулев - убийца, душегубец, на его совести кровь ни в чем не повинных людей. Не случайно его "двойником" стал бандит Васыка-Соловей, а в его облике "просвечивают" демонические черты борца за свободу Греции - Байрона. Кроме того образ Погодина-Жегулева гротесково сопрягает материнское, альтруистически-духовное и отцовское, эгоистически-волевое противоборствующие начала. "Смерть" Сашки Погодина и его "воскресение" в облике Сашки Жегулева сопровождается усилением власти над его личностью отцовского начала.

Олицетворением духовного начала /Вечной женственности/ являются образы Матери /Елены Петровны/, Сестры /Линочки/, Невесты /Жени Эгмонт/, в которых противоборство высокодуховного, "вечноженственного" с эгоистически-жестоким, отцовским завершилось в пользу первого. Однако их борьба за Саду, которая в романе осмысливается как поединок с Отцом небесным и Роким, была проиграна. Отец небесный отдал Сына на распятие, за которым не последовало "воскресение" ни его самого, ни тех, для кого была принесена эта жертва. Как и жертва Христа, самопожертвование Сашки оказалось сопряженным с провокаторством и с предательством. Проблема амбивалентности добра и зла встала здесь как проблема "злодейства" ради корысти и ради высокой идеи. Вслед за Достоевским писатель отверг возможность достижения последней с помощью "неправых" средств.

Так, поставив в "Сашке Жегулеве" злободневную, социально-политическую проблему революции и бунта, Андреев, опираясь на опыт своих повестей "потока сознания" и "евангельских" легенд, благодаря усилению в жанровой структуре романа мифопоэтического начала, попытался вскрыть ее "вечный", общечеловеческий смысл, обнаружить ее укорененность в онтологических закономерностях человеческого бытия. Андреев мечтал о такой революции, которая откроет новую страницу в истории человечества, "воскресит" в человеке лучшие, "божественные" силы. Но роман-миф все же привел автора к более трагическим выводам. Сказалось, что существующие формы народного "возмездия" будили в человеке не только христово, но и антихристово начало, не только не уменьшали зло и страдания, но и умножали их.

И все же первый опыт Андреева в жанре романа-мифа был не вполне удачным. В "Сашке Жегулеве" писатель сделал шаг вперед в осмыслении мучимых проблем современности с точки зрения

вечности. В романе-мифе евангельская фабула была реализована на современном жизненном материале. Однако художественной формы, вполне адекватной такому содержанию, Андреев все-таки не создал. Трагедия героя в первой части романа слишком погружена в стихию быта и мелодраматичности с их сентиментальным пафосом. Во второй части романа образ Самки Зегулева зачастую воссоздается в лозновеличавом стиле, а психологический анализ подменяется риторикой. Все это выглядит чужеродной формой по отношению к заключенной в ней трагедии. Нужный тон, форма повествования и жизненный материал, адекватный трагедии современного Христа и Антихриста, будут найдены Андреевым в его последнем произведении - романе-мифе "Дневник Сатаны". Но этому предшествует новеллистика последнего периода творчества писателя, в которой царит стихия иронического, "смехового" начала.

Глава третья "Модификация жанров и художественного метода в системе поздней прозы Андреева /1912-1919/". Исследование поздней прозы писателя опровергает априорно выдвинутый вульгарно-социологической критикой тезис о деградации его таланта и художественного мастерства. Андреев продолжает не только совершенствовать прежние, но и создавать новые художественные формы, способы и принципы изображения. Не ставшие до сих пор предметом специального изучения "таинственная" повесть "Он /Рассказ неизвестного/" /1913/ и "таинственная" новелла "Возврат" /1913/ развивают жанровую форму, впервые воплощенную в "Призраках".

Образная система повести "Он" является сложной вариацией, развитием и переосмыслением сюжетных мотивов, образов-персонажей, элементов пейзажа и других компонентов идейно-художественной структуры "Падения дома Аперов" Э.По и "Черного монаха" Техова. В центре внимания Андреева - художественное исследование возникновения и развития чувства тоски и страха не у обитателей имения /как у Э.По/, а у героя-рассказчика, случайно попавшего туда. Дело, видимо, не в роде Нордена, а в роде человеческого, обреченном на смерть. Дом Нордена лишь создает наиболее подходящие условия для познания человеком сути жизни. Поскольку писатель стремится аналитически рассмотреть процесс развития страха, тоски, а затем равнодушия к жизни у героя-рассказчика, он прибегает не к жанру новеллы, создающей единство настроения /как у Э.По/, а к повести "потока сознания", неотъемлемым компонентом которой у Андреева были гротесковые

образы-символы, воссоздавшие сложные внутренние состояния человека. В повести "Он" сконцентрировано большинство важнейших символических мотивов творчества Андреева: смеха, безумия, тишины, молчания и др. Центральное место занимает символический образ безмятного призрака, в котором как бы материализовались тоска и страх обыкновенного человека, порожденные непонятной и потому страшной жизнью. По мнению Андреева, современная жизнь при всей ее обыденности и пустоте, а вернее, в силу всего этого, как никогда трагична. Как и Чехов, он остро чувствовал исчерпанность и катастрофичность своей эпохи и показал несостоятельность стереотипов мышления, мешающих преодолеть пелену иллюзий и увидеть истинный лик жизни.

"Таинственная" новелла "Возврат" оригинально варьирует сюжетную ситуацию и образы тургеневского "Сна": кружение героя-рассказчика /у Андреева - политического заключенного/ по неизвестным улицам то ли во сне, то ли наяву. Однако если Тургенев писал о тайнах души человека и мира, которые, по его мнению, рано или поздно будут познаны, то Андреев был более скептичен. Мир, изображенный в его новелле, принципиально не поддается познанию. Герой-рассказчик навсегда остается перед загадкой: действительно ли он кружил по неизвестным улицам, или все это ему только пригрезилось. В решении проблемы познания Андреев оказался ближе символистам. И все же писатель не прекратил стучаться в закрытые двери, за которыми скрывались тайны бытия и сознания человека, и создавать новые художественные формы их познания.

Как показало исследование, в поздней прозе Андреева, как и в ранний период творчества, вновь преобладает новеллистика. Однако ее жанровая структура, ассимилировавшая опыт его повестей "потока сознания", "таинственных" повестей, новелл-анекдотов, легенд, притч и романа-мифа, существенно видоизменилась и породила новые жанровые разновидности. Прежде всего появилась модификация новеллы с подтекстом, который не только создавал философско-неомифологический уровень осмысления бытовой коллизии /как в ранней новеллистике/, но и углублял психологический анализ. Исследование сознательных и подсознательных импульсов человека, прежде воссоздаваемых лирическим сюжетом "потока сознания", в основе которых лежали динамичные гротесково-символические образы, теперь ушло в под-

текст, давший о себе знать лишь косвенно. Поэтому резко ослабляется роль экспрессионистических принципов изображения. Таковы новеллы "Полет"/1914/ и "Герман и Марта"/1914/.

В "Полете" незамысловатая фабула повествует о приготовлениях Эрих Михайловича к полету и о самом полете, неожиданно закончившимся аварией и гибелью пилота. Однако сквозь нее просвечивает глубокий философский и психологический смысл, заключенный в подтексте. Движущей силой подспудной сюжетной лирической линии является коллизия между двумя ипостасями внутреннего Я личности Пушкарева. Сильному и неординарному Я героя противостоит некто, живущий в глубинах его подсознания, боящийся полетов. Стремление к преодолению преград, положенных человеку Природой, Судьбой и Роком, победило. Пережив восторг абсолютной свободы во время полета, герой победил свой страх перед смертью и Роком. Причем этот акт предстает не нищепански-декадентским самоутверждением личности, презревшей жизнь, а подвигом самопожертвования во имя любви к людям, для которых герой ценой собственной жизни раздвигал пределы, положенные человечеству Природой и Судьбой.

В "Германе и Марте" все уровни жанровой структуры имеют "двойное дно". Внешняя сюжетная линия воспроизводит незамысловатую историю о странной и печальной любви старика и стауэхи, которым дети не разрешили пожениться. Все их бесхитростные хлопоты оказались безуспешными, и они вроде бы смирились со своей судьбой. Поэтому новеллистически неожиданным выглядит самоубийство Марты, утопившейся в незамерзающей быстрине. На самом же деле такой финал подготовлен подводной сюжетной линией, запечатлевшей внутреннюю борьбу Марты, не пожелавшей покориться Судьбе. Значение такой любви и смерти подчеркивается ассоциациями с трагедией Шекспира "Ромео и Джульетта", парадоксальной "перелицовкой" которой является новелла.

Как всегда "маленькие трагедии" Андреева имеют "смеховой" ракурс изображения и осмысления. По отношению к "Полету" и "Герману и Марте" эту роль играет новелла-анекдот "Рогоносцы"/1915/. Ее фабула анекдотически-парадоксальна: шестивия рогоносцев, раз в году происходящего на одном из островков Средиземноморья, со страхом и стыдом идут не обманутые мужья, а неверные жены. Однако за бытом и анекдотом в "Рогоносцах" скрывается философско-психологическая притча о преодолении

Рока и Судьбы с помощью смеха. "Перевернутый" карнавалый мир в день шествия оказывается настоящим, а современная стандартизированная, пошлая жизнь - жизнью "наизнанку", с деформированными чувствами и понятиями. Но сама способность хоть раз в году позить "живой жизнью", преодолеть Судьбу вселяет в Андреева веру в человека и человечество. Таким образом, в "Рогоносцах" представлена западноевропейская модель "смехового" мира, в основе которой лежит принцип "смешно, значит не страшно". Этот вывод корректирует существующие концепции "смехового" начала в произведениях Андреева /Э.Л.Беззубова и др./, в основе которых лежит якобы только русская формула "смешно и страшно".

Еще одной жанровой формой, воплощающей "смеховой" ракурс изображения центральной в прозе Андреева коллизии "Человек и Рок", в последний период его творчества стала ироническая новелла-миф. В "Чемоданове"/1916/ писатель представил "смеховой" вариант конфликта между Роком и "маленьким человеком". Под пером Андреева повествование о нелепых скитаниях Чемоданова обращается печально-ироничным мифом о бессмысленной жизни современного человека. Этому способствовал контекст мифологии и мировой литературы, суггестивно включенный в жанровую структуру "Чемоданова": легенда об Агасфере, философская повесть XVIII века типа "Кандида", реалистический роман и повесть о злоключениях "маленького человека". Андреев продолжает развивать одну из важнейших проблем своего творчества - проблему познания, возможностей человеческого разума. В "Чемоданове" герой - лишь пассивная игрушка в игре, которую затеяли Рок и какие-то добрые силы. Он не свободная, осознающая себя личность, а марионетка. Поэтому его жизненные катастрофы вызывает не ужас, а смех. Гоголевско-чеховская традиция доведена здесь Андреевым до ее логического предела. Писатель поставил под сомнение не только смысл жизни "маленького человека", который так и не смог стать личностью /подобной Марте/, но и сам факт его существования, которое, может быть, только пришло к суровому Року.

В иронической новелле-мифе "Осли"/1916/ Андреев запечатлел "смеховой" ракурс изображения еще одного из основных типов героев своей прозы и символистской литературы - личности, претендующей на роль сверхчеловека, человека-бога. Здесь героем стал всемирно известный певец /Эрико Спаргетти/, стремившийся дока-

зять свою богоподобность в состязании с мифологическим Орфеем. Однако покорить своим "божественным" пением ослов ему не удалось. Самые глупые животные оказались умнее и ближе к истине, чем обожествлявшие Энрико знатоки искусства, государственные деятели и толпа обывателей. Ирония Андреева в этой новелле-мифе была направлена не только на претендента в богочеловеки и его раболепствующее окружение, но и на собратьев по перу - символистов, претендующих на роль демиургов, пытавшихся перенести в современный мир и искусство мироощущение и ритуалы античности.

Особое место в иронической прозе Андреева занимают циклы "Сказочек не совсем для детей"/1913/ и "Мои анекдоты"/1914/, которые вместе с "Искренним смехом"/1910/ составляют своеобразный "макроцикл". В "Искреннем смехе" гротесково совмещено несовместимое: важные для автора мысли о роли смеха в жизни человека и пустословие рассказчика - "веселого человека". Андреев как бы издевается над добропорядочными читателями и их обывательской моралью, и над собой, выставляя себя дураком и пошляком, и под этой маской произнося важные для него слова. Такая же маска надета на рассказчика в цикле "Сказочек не совсем для детей", включающем пять произведений, не связанных фабульно: "Орешек", "Негодяй", "Фальшивый рубль и добрый дядя", "Земля", "Храбрый волк". Объединяет их образ рассказчика, а также то, что в них, как в "смеховом" зеркале, отражены кардинальные проблемы, поставленные в "серьезных" произведениях писателя. Поэтому интерпретация "Сказочек" невозможна вне их контекста. Роль контекста выполняют и "Новые сказочки для детей изрядного возраста" Салтыкова-Щедрина.

В "Орешке" повествуется о том, как припасенный на "черный день" орешек, подаренный ангелом "прехорошенькой" белочке, оказывается бесполезным, поскольку состарившейся героине уже нечем его разгрызть. Такой анекдотический финал обозначает истинную суть обывательской мудрости, оказывающейся обыкновенной глупостью. В "Орешке" и других сказочках основным принципом повествования является ирония: лишь утверждая все в изображаемом предмете, рассказчик на самом деле обозначает его несостоятельность. В отличие от героев Щедрина /Премудрого пискаря, Здравомыслящего зайца и др./, в образе благоразумной белочки и других персонажах "Сказочек" ослаблено социально-

идеологическое начало - они являются воплощением мировосприятия и поведения обыкновенного, "среднего" человека в сфере быта и частной жизни.

"Сказочки" Андреева завершаются вроде бы традиционным для этого жанра нравоучением. В "Орешке" оно гласит: "Нравоучения. Когда дадут тебе, Коля, орешек, то тут же его и кушай"¹. Вместо провозглашения значительной истины, рассказчик неожиданно сузает смысл рассказанной истории, что создает дополнительный юмористический эффект, и сказка окончательно превращается в анекдот. Причем звучащая в "нравоучениях" ирония адресована уже не героине, а самому дидактическому жанру, претендующему на владение истиной. Андреев создал новую разновидность литературной сказки, которая преследовала две цели: вышучивала плоскую обывательскую мораль и джеудрость и в то же время писателей, претендующих на роль учителей жизни. Кроме того, она выполняла функцию авторского самоконтроля и самокорректировки. Дело в том, что все "Сказочки" являются "смеховыми" вариантами конфликта "Человек и Судьба, Рок", лежащего в основе большинства трагических произведений Андреева. Они дополняют трагический ракурс изображения современного писателю мира, придает ему стереоскопичность и полноту, обнажая не столько трагизм и ужас, сколько глупость и несостоятельность господствующих нравственных норм обывателей-"низечеловеков". В то же время писатель пародировал дидактические и сатирические жанры, претендующие на воплощение абсолютной истины, мудрости и морали. Под пером Андреева названные жанры оборачивались анекдотом, в том числе и с "черным юмором". После "Сказочек" он публикует цикл миниатюр "Мои анекдоты", в котором "черный юмор" преобладает, и где запечатлены пародийно-трагестийные варианты всех остальных типов конфликтов, ситуативных ситуаций и героев Андреева.

Какова же природа юмора и смеха поздней иронической прозы Андреева? Как показывает анализ, образ циничного парадоксалиста в "Сказочках" и "Анекдотах" - это лишь еще одна маска Андреева-гуманиста. Богокульствуя, козунствуя, издеваясь над несовершенством природы, интеллекта и святости человека, он, подробно кроливому и шуту, утверждает истинную веру в человека и вечные гуманистические ценности, утраченные обывателями, над которыми он и издевается. Таким образом, "смеховой" мир прозы Андреева обнаруживает гораздо большее разнообразие жанровых

1. Андреев Л.Н. ПСС: В 8-ми т. - М., 1913. - Т.7. - С.55.

форм своего воплощения и несколько иную природу, чем представлялось до сих пор. Не порывая с традициями русской литературы XIX века, он стоял у истоков литературы абсурда XX века.

Жанровые определения "Дневника Сатаны" /роман-памфлет, роман-предостережение с элементами лирико-психологической повести и драмы/, данные Д.В.Бабицовой и А.Ачатовой, подчеркивают его многоплановость и итоговость по отношению к последнему периоду творчества. Однако "Дневник Сатаны" обнаруживает гораздо большую степень синтетичности жанровой структуры, концентрирующей опыт почти всех жанровых разновидностей Андреева. В поэтике романа есть жанровые признаки повести "потока сознания", "таинственной" повести, "евангельских" легенд, притч, романа-мифа, новелл, анекдотов, условно-символических драм и драм "панпсихе". Внутренняя емкость и многозначность жанровой структуры "Дневника Сатаны" увеличивается также за счет суггестивного включения в нее более широкого, чем прежде, контекста русской и зарубежной литературы, а также собственного творчества.

В последнем романе-мифе причудливо сопряжены не некоторые /как принято считать/, а все основные проблемы, образы, сюжетные мотивы и ситуации произведений Андреева: проблемы смысла и сути жизни; границ познания; мотивы призрачности жизни, молчания, невыразимости истины и др. Все это позволяет считать "Дневник Сатаны" итогом не только позднего, но и всего творчества Андреева. Образам главных героев предшествовали персонажи с сатанинскими и демоническими чертами, претендующие на роль сверхчеловека. Это герои "Мысли", "Жизни Василия Фивейского", "Иуды Искариота" и др. Сам Дьявол впервые появился в облике адвоката Нуллуса в "Анатеме", а в "Правилах добра" и "Черте на свадьбе" действующими лицами стали черти более низкого ранга. Образы Магнуса и Сатаны логически завершают названные типологические ряды и являются итоговыми, концентрируя в себе и гротесково сочетая черты и идеи предшественников. Сатана-Зандергуд кроме того соотносим с персонажами, гротесково сопрягающими облик и свойства Христа и Антихриста /"Жизнь Василия Фивейского", "Иуда Искариот", "Мои записки", "Сажка Бегулев" и др./.

Специфика главных героев обуславливается также их соотносительностью с персонажами драмы Гете "Фауст", которая в начале XX века была заново открыта символистами и оказалась в цен-

тре их литературных и нравственно-философских споров, где Фауст и Гете интерпретировались как мистики и ницшеанцы. "Дневником Сатаны" Андреев включился в эту полемику и, "перелицевав" гетевскую фабулу, значительно пересмыслил ее с позиций современности. Однако предложенная им концепция мира и человека была гуманистической и принципиально противостояла ницшеанству. В отличие от драмы Гете, в романе роль искуителя играет человек по имени Магнус, а Сатана речает "проклятые вопросы". Обращение к форме его дневника меняет точку зрения: от человека она перешла к вочеловечившемуся, но все-таки Дьяволу, обладающему всеведением и необычайно обостренным мировосприятием. Это позволило выявить глубинную суть человека XX века, сорвать оболочку обыденности с его жизни и представить ее как бы перед лицом вечности.

Основную, нравственно-психологическую, сюжетную линию романа-мифа составляет процесс вочеловечивания Сатаны, Любовь к Марии-Мадонне, олицетворяющей небесную красоту и всепрощение, с поразительной быстротой превращает Сатану в Демона, затем в Человека и, наконец, в Христа. Красота и Любовь победили в душе героя дьявольское начало, из Князя Тьмы он превратился в Князя Света. Роман, начавшийся как миф о конце света и пришествии на Землю Антихриста, парадоксально-гротесково перерос в миф о пришествии Христа. Вочеловечившийся Сатана, полемизируя с ницшеанцем и "сверхчеловеком" Магнусом, исповедует философию жизни обыкновенного человека, подвластного Судьбе, но индивидуально неповторимого, самоценного, способного на свободный, осознанный выбор и любовь к ближнему. Поскольку Магнус и "бесы" из его свиты находятся вне морали, на Земле, населенной людьми-кроликами и правителями вроде кардинала X, они безнаказанны. Сатана грозит им Высшим судом. Тем самым выносятся приговор современному миру и человеку, но не происходит разрушения, утраты сверхличных ценностей. Поэтому "Дневник Сатаны" - это не только памфлет или предостережение, но и пророческое утверждение неизбежности и бессмертия гуманизма. Спираясь на опыт мировой литературы и новаторски пересмыслив его с позиций гуманиста XX века, Андреев создал новую, чрезвычайно продуктивную разновидность философского романа-мифа. "Дневник Сатаны" открыл в литературе XX века то направление, по которому позже пошла М. Булгаков со своим "Мастером и Маргаритой", В. Ор-

лов с "Альтистом Даниловым" и др.

Заключение. Исследование прозы Андреева свидетельствует о ее жанровом многообразии и новаторском характере, а также о гораздо большем вкладе писателя в развитие русской литературы, чем было принято думать. Андреев, действительно, выступил как продолжатель традиций русской классической литературы. Однако круг его учителей и предшественников не сводился к таким писателям-реалистам, как Гаршин, Л.Толстой, Достоевский и Чехов, а включал в себя и родоначальника прозы о "маленьком человеке" Гоголя, и сатирика Салтыкова-Щедрина, и создателя реалистической "таинственной" повести Тургенева, и "постов мысли" - романтиков Лермонтова и Тютчева. Кроме того, Андреев опирался на опыт мировой культуры и искусства - творчество Э.По, Гете, Вольтера, Шекспира, новеллистики эпохи Возрождения, художественных памятников христианства /"Евангелия"/, античной трагедии и мифологии. В своих размышлениях о Жизни Человека он учитывал также творческое наследие Шопенгауэра и Ницше. Однако весь этот богатый философско-художественный "материал" с самого начала предстал у Андреева в таком творчески преобразованном виде, который свидетельствовал о принципиально новом качестве его прозы, соотносимой с творчеством символистов и импрессионистов. Кроме того в ней сразу же проявились, а затем быстро развились художественные принципы отношения к действительности и ее изображения, характерные для экспрессионизма и экзистенциализма, родоначальником которых в русской литературе стал именно Андреев.

Дальнейшее развитие его жанровой системы и художественного метода шло в направлении увеличения внутренней семантической емкости новелл, повестей, романов, связанной с возрастанием роли в них образов-символов, которые в конце концов превратились в образы-мифы, породив "неомифологическую" прозу. Тяготевший к созерцательности импрессионизм был вытеснен экспрессионизмом, который занял доминирующее положение во второй период творчества Андреева, а затем в его поздней прозе уступил ведущую роль "смеховому" началу. Но каждый новый этап свидетельствовал о развитии и совершенствовании, а не о деградации художественной системы Андреева.

При личных дружеских связях сначала с Горьким и писателями-"знавьевцами", а затем символистами /Сологубом, Блоком, Фул-

ковым/, в своем творчестве Андреев отличался и от тех и от других и своим миропониманием и поэтикой. И реалисты и символисты казались ему догматиками по отношению к художественной форме осмысления действительности. Это ставило Андреева в особое положение в современной ему литературе и делало трудноопределяемой суть его творчества. Правда, по Андрееву, именно такая трудноопределяемость и отличает истинный талант, не вписывающийся ни в какие рамки. И все же, если попытаться хоть немного приблизиться к определению глубинной сути творческой индивидуальности Андреева, то, видимо, можно говорить о нем как об истинном трагике XX века, обладавшем незаурядным ощущением ХАОСА, НОЧИ, ТЬМЫ, УЖАСА СМЕРТИ, БЕЗУЛИЯ, ПРИЗРАЧНОСТИ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА, осознавшем все эти первоначала неизбежными атрибутами бытия и мироздания, и в то же время обнаруживавшем в человеке неугасимое и неистребимое стремление к их преодолению, к каждому ГАРМОНИИ, КРАСОТЫ, ДЕСЕРА, ИСТИННЫ. Его произведения, как и положено трагедии, ужасали и потрясали и, одновременно, пели гимн бессмертию человека и жизни, способствовали победе жизни над смертью.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод: Учебное пособие. - Харьков, 1984. - 150 с./9 п.л./.
2. Учение о жанре: Рек. указ. к спецкурсам и спецсеминарам. - Харьков, 1982. - 27 с./1 п.л./.
3. Учение о жанре: Рек. библиограф. указ. к спецкурсам и спецсеминарам. - Изд. 2-е, перераб. и доп. - Харьков, 1983. - 38 с./2 п.л./.
4. Природа конфликта и типология малых жанров в творчестве В.Г. Короленко // Вопр. рус. лит. - Львов, 1964. - Вып. I/43/. - С. 70-77 /0,5 п.л./.
5. Поэтика новеллы В.М. Гаршина "Ночь" // Соотношение жанра и композиции. - Калининград, 1985. - С. 103-113 /0,5 п.л./.
6. Незавершенная драма В.М. Гаршина // В мире отечественной классики: Об. ст. - М., 1967. - Вып. 2. - С. 344-361 /1 п.л./.
7. Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева // Вопр. рус. лит. - Львов, 1967. - Вып. I/49/. - С. 107-114 /0,5 п.л./.
8. Поэтика легенд и притч Л. Андреева // Поэтика жанров русской и советской литературы. - Вологда, 1983. - С. 65-102/1 п.л./.

9. Развитие традиций Э.По в прозе Л.Андреева // Вопр. рус. лит. - Львов, 1989. - Вып. I/53/. - С. 106-112 /0,5 п.л./.
10. "Дневник Сатаны" как "книга итогов" Л.Андреева // Жанры русской литературы. - Иркутск, 1991. - С. 98-110 /1 п.л./.
11. Л.Андреев - литературный критик // Писатель - критик - писатель. - Душанбе, 1992. - С. 55-58 /0,2 п.л./.
12. Проблемы интерпретации "таинственной" повести Л.Андреева "Он /Рассказ неизвестного/" // Восприятие. Анализ. Интерпретация. - Вильнюс, 1993. - С. 91-98 /0,5 п.л./.
13. Новелла "Полет" в контексте прозы Л.Андреева // Русская филология. Украинский вестник: Республ. науч.-методич. журнал. - Харьков, 1994. - С. 35-38 /0,5 п.л./.
14. Гоголевские традиции в прозе Л.Андреева // Наследие Ч.В.Гоголя и современность: Тезисы докл. и сообщ. научно-практ. Гоголевской конф. - Нежин, 1988. - Ч. I. - С. 54-55 /0,1 п.л./.
15. Поздняя новеллистика Л.Андреева в контексте его творчества и литературного процесса начала XX века // Русский язык и литература в общении народов мира. УП Международный конгресс преп. русск. яз. и лит.: Тезисы докл. и сообщ. - М., 1990. - С. 68-69 /0,1 п.л./.
16. Бунинские мотивы в "Дневнике Сатаны" Л.Андреева // Тезисы докл. на межвуз. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня рожд. И.А.Бунина. - Орел, 1991. - С. 55-55 /0,2 п.л./.
17. Смеховое начало в прозе Л.Андреева // Комическое в мировом литературном процессе XX века /художественная практика и проблемы научного осмысления/: Тезисы докл. и сообщ. межгосударств. науч. конф. - Харьков, 1992. - С. 157 /0,1 п.л./.
18. "Призраки" И.С.Тургенева и Л.Андреева // Проблемы мировоззрения и метода И.С.Тургенева: Тезисы докл. и сообщ. межвуз. науч. конф., посвящ. 175-летию со дня рожд. И.С.Тургенева. - Орел, 1993. - С. 31-33 /0,1 п.л./.

Summary

Moskovkina I.I. The poetics of Leonid Andreyev's prose. The genre system and methods.

Dissertation for getting the doctor of philology degree in speciality 10.01.01 - Russian literature, The T.G.Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of

the Ukraine, Kyiv, 1994

The manuscript where the poetics of L.Andreyev's prose is investigated is defended. It is established that it is characterized by variety of genre forms (lyrical novellas, novellas with implications, "mysterious" novellas and takes, stream-of-consciousness tales, legends, parables, myth novellas, myth novels, etc.). It is proved that Andreyev's creative writings did not slide from realism to decadence, but developed fruitfully combining the experience of realism, romanticism, symbolism, producing new, expressionist and existentialist principles of depiction.

Key words: poetics, genre, method.

Анотація

Московкіна Г.І. Поетика прози Леоніда Андрєєва. Жанрова система і художній метод.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук по спеціальності ІО.01.01 - Російська література, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, Київ, 1994.

Захищається рукопис, в якому досліджується поетика прози Л.Андрєєва. Констатовано, що вона відрізняється багатством жанрових форм /ліричні новели, новели з підтекстом, "газетичні" новели і повісті, повісті "потому свідомості", легенди, притчі, анекдоти, новели-міфи, романи-міфи та ін./ Доказано, що творчість Андрєєва не деградувала від реалізму до декадентства, а плідно розвивалась, поєднуючи досвід реалізму, романтизму, символізму і виробляючи нові, експресіоністичні і екзистенціалістичні, принципи зображення.

Ключові слова: поетика, жанр, художній метод.

leaf

Подписано в печать 21.09.94. Формат 60x84/16. Офсетная печать.

Усл.п.л. 2,0. Уч.-изд.л. 2,0. Тираж 100. Заказ №194.

Харьков-310108, ротاپринт ННЦ ХФТИ

455130

AB 31.211

AB 31.211