Гусева Татьяна Константиновна

ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО И РЕЗУЛЬТАТ ФИЛОСОФСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ: ЛАТЕНТНАЯ АВТОБИОГРАФИЧНОСТЬ ПРОЗЫ Л. АНДРЕЕВА ("МОИ ЗАПИСКИ")

Статья раскрывает содержание понятий "порядок", "гармония", "хаос", "рок" в философской системе Леонида Андреева на примере малоизвестной повести "Мои записки". Автор анализирует автобиографическую компоненту в составе литературно-философского комплекса писателя на фоне экзистенциальной культурно-исторической ситуации начала XX в.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/8-3/18.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 8 (14): в 4-х ч. Ч. III. С. 80-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/8-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 124

Статья раскрывает содержание понятий «порядок», «гармония», «хаос», «рок» в философской системе Леонида Андреева на примере малоизвестной повести «Мои записки». Автор анализирует автобиографическую компоненту в составе литературно-философского комплекса писателя на фоне экзистенциальной культурно-исторической ситуации начала XX в.

Ключевые слова и фразы: Леонид Андреев; хаос; гармония; экзистенциализм; абсурд.

Татьяна Константиновна Гусева, к. филол. н., доцент
Кафедра иностранных языков
Московский государственный университет им. М. А. Шолохова
Tatianaguseva@yahoo.com

ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО И РЕЗУЛЬТАТ ФИЛОСОФСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ: ЛАТЕНТНАЯ АВТОБИОГРАФИЧНОСТЬ ПРОЗЫ Л. АНДРЕЕВА («МОИ ЗАПИСКИ»)©

«Я люблю великих ненавистников,
ибо они великие почитатели и стрелы тоски по другому берегу.
Я люблю того, кто карает своего Бога, так как он любит своего Бога:
ибо он должен погибнуть от гнева своего Бога»
(Ницше Ф.) [23, с. 13-14].

Очевидно, что любой художественный образ в широком смысле есть синтез миров отражаемого и отражающего, генерирующего его сознания; отметим, однако, что произведениям Л. Андреева присуща доминирующая смысловая нагрузка плана субъективной авторской оценки, концепции мира, собственных мыслей и чувств, выступающих в главной роли. Эго-ориентированность, свойственная писателю, поглощённость «самим собою», «разговоры о себе» не были эгоизмом, они были его «несчастием, горем, болезнью, тоскою» [10, с. 582-583]. Андреев был сосредоточен «на самом себе, на своем тяжелом и страшном душевном мире» [2, с. 39], на том «внутреннем “я”», которое в его жизни «играло первенствующую роль» [Там же, с. 99]. Творчество Андреева представляет интерес для его потомков, ибо его «я» обладало огромным обобщающим потенциалом, «в личине его жило “Я” всего мира» [10, с. 627], которое он сумел воссоздать, осознав. Подчеркнем, что эго-ориентированность – черта, в целом характерная для поколения Андреева. В качестве примера достаточно вспомнить его современника М. де Унамуно.

Скрупулезное изучение дневников, писем Андреева, а также воспоминаний современников позволяет во многих случаях обнаружить связь между конкретно-исторической ситуацией, базой мыслительного процесса автора, и душевным состоянием его героя, воплощавшего личные переживания автора. Герои Андреева – собственно автобиографические или, в определенном смысле, «полуавтобиографические» [18, с. 66]. Есть рассказы с отчетливой автобиографической основой, возникающей из детских и юношеских воспоминаний, газетной практики, каждодневного опыта, пропущенного сквозь временную призму восприятия, обнаруживающие конкретное сходство с автором. Кроме того, можно говорить о ярко выраженной имманентной психологической биографичности, *автопортретности* тех произведений, в которых нет прямой и непосредственной биографической подоплеки. Произведения Андреева в целом «условно автобиографические» [Там же, с. 14-15]; тяготение героев к вечным мировоззренческим вопросам, одиночество, тьма – и жажда их преодоления, резкий субъективизм – все это авторское. Так, экзистенциальное «одиночество» как субстанциальная черта многих героев – доктора Керженцева, Генриха Тиле и др. – было истинным состоянием самого автора. В конкретных образах и описаниях отражались реальные исторические лица и ситуации окружения Андреева: например, «ложь пьянства», вино, «жалкий суррогат жизни» [12, с. 470] в фельетоне «Татьянин день» (1902); воспоминания о студенческих годах, впечатления от чтения Ницше в «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900); воспоминания о лечении от неврастении и автопортретные наброски в «Жили-были» (1901); отражение судейских событий в рассказе «Защита» (1898); воспоминания о времени обучения в классической гимназии Орла в рассказе «Молодежь» (1999); впечатления от воспоминаний о детстве парикмахера И. Андреева в «Петьке на даче» (1899); воспоминания о своем собственном детстве в рассказе «Ангелочек» (1899); личные размышления о жизни и смерти в наброске «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900); впечатления детства от самоубийства дочери священника церкви, чьими прихожанами была семья Андреевых, в рассказе «Молчание» (1900); автопортретные наброски в «Первом гонораре» (1900), в рассказах «Весной» (1902), «Праздник» (1900); воспоминания о студенческих годах в Московском университете в пьесах «Дни нашей жизни» (1908) и «Gaudeamus» (1910); Татьяна Николаевна в «Мысли» (1902), «красивая женщина» в «Друге» (1899), героини «Смеха» (1901), «Лжи» (1901) и др.

Андреев вживался в роль, срастался, сдваивался с героем, проживал жизнь своего героя вместе с ним, зачастую открыто признавался в близости к тому или иному герою, что свидетельствует о латентной (или явной) имманентно присутствующей психологической *автопортретности* как основополагающем качестве прозы. Автор был связан невидимой нитью тождества со своими героями. Он «невольно перенимал у своих

© Гусева Т. К., 2011

персонажей их голос и манеры, весь их душевный тон, перевоплощался в них, как актер», был художником, носящим в себе «сотни личин, который искренне, с беззаветной убежденностью считает каждую свою личину – лицом. Было очень много Андреевых, и каждый был настоящим» [10, с. 570-571]. Так, по поводу «Призраков» (1904), например, он говорил Горькому: «Безумный, который стучит, это – я…» [Там же, с. 261]. По поводу другого своего героя, Генриха Тиле из «Собачьего вальса» (1916), который Леонид Андреев очень ценил как вещь «замечательную» [14, с. 44], вещь «будущего» [Там же, с. 138], он писал Немировичу-Данченко 7 октября 1916 года: «Ведь это моя **молитва**, это я сам, это я навсегда такой и не другой» [8, с. 285]. «Боже мой! Я ничего не знаю, я ничего не понимаю, я никого не люблю», – однако в символической «поэме одиночества» свою молитву герою пьесы не к кому и обратить: «…зачем я говорю: Боже мой?» [11, с. 296] Экзистенциальный вопрос герой, духовный двойник автора, обращает к себе: «…где же был я с моей великой, печальной и одинокой душою? Меня нет. Нет никого. Нет ничего» [Там же, с. 297]. Нелепый собачий вальс, который он играет себе перед тем, как застрелиться, – квинтэссенция абсурдности вселенной. Замкнутость жизни, одиночество – характерная черта героя Л. Андреева. Ограничен неподвижным, застывшим пространством темных комнат Тиле, максимально сужены жизненные пределы прокаженного между стеной и спинами здоровых людей, самого Андреева, в «Дневнике» отмечающего свое «темное одиночество» [14, с. 28], между внешней стеной непонимания и отчуждения и бездной внутри себя.

Литературные творения – неотъемлемая часть души самого автора. Переплетаются темы, отдельные мотивы и целые фразы собственно художественных произведений и записей дневника, биографические эпизоды включаются в ткань произведения, приобретая при этом обобщающий, метафизический смысл. Так, на страницах личного «Дневника» фигурируют и «мутноглазый» Янсон («Меня не надо трогать!») [Там же, с. 50] из «Рассказа о семи повешенных», и «дедушка» [Там же, с. 25].

Открытый, неканонический жанр мемуаров развивался, из него выросли новые жанры дневника, писем, автобиографии, портрета, записок и т.д. Для своих «записок» «дедушка» Андреева избрал жанр дневника, свободного исповедального самовыражения индивида. Дневник обрамляет творческий путь и самого Андреева: это преимущественный жанр писателя в начале и в конце творчества. Ранний юношеский дневник – с 1888 г. – этап самопознания, самоопределения. С 1914 г. до смерти – поздний дневник, в кризисный для Л. Андреева период кульминации хаоса, оторванности, одиночества и обострения ощущения невостребованности заслонивший во многом от писателя собственно художественную литературу.

Несмотря на определенную открытость, свободу мемуариста и видимое нерегламентирование жанра, способность включения в себя элементов разных литературных жанров и стилей, жанр дневника также находится в рамках литературных канонов и вкусов времени. Андрееву, как и, например, Унамуно, яркому представителю рефлексирующего поколения, свойственны интровертная ориентация, нарочитая, чрезмерная самопогруженность. В центре – сокровенные мысли, философские переживания. Это – проявление сути исторического момента, «поворот от объективизма к сокровенным переживаниям своего “я”, который стал магистральным вектором духовной жизни эпохи» [19, с. 4]. В исповедальных документально-интимных текстах, со свойственной им углубленной рефлексией, сосредоточенностью на своих мыслях и чувствах, самооценке, фиксацией на внешних событиях в сочетании с интроспекций, ретроспективным анализом, проявляется характер художественного текста. Встречное движение: и литературные произведения Андреева, в достаточной степени, те же философские эссе, дневник писателя, но беллетризованные. Происходит процесс сращения философии, художественной литературы и документальной мемуаристской – экзистенциализация литературы и беллетризация философии. Человеческая личность для Л. Андреева, и прежде всего собственная, вследствие эго-ориентированности писателя – ключ мироздания, центр вселенной. Хотя «дневник» и не предназначался для печати [2, с. 223], сам Андреев жаловался на постоянную свою подспудную оглядку на гипотетического читателя, его довлеющий надо всем образ, на укоренившиеся «рабьи навыки», влекущие к литературности, заставляющие оттачивать «слово, фразу, выражение» [14, с. 40], убивающие искренность, свободу выражения, а значит, и смысл, губящие собственно *дневниковость* и создающие лишь «повседневность», ибо «*дневник* на общем языке» невозможен [Там же, с. 95]. Нужен некий «естественный шифр» [Там же] самовыражения души наедине с собой, ибо самое потаенное, «темные и глубокие подвалы» души, самое априори важное, экзистенциальное не отражаются в собственно литературном дневнике.

Дневник Андреева сопрягает индивидуальный персональный момент, свойственный каждому дневнику, особенно «личному», с отражением художественно-литературной, исторической, общественно-политической, социальной обстановки страны, эпохи в целом: писатель излагает в своем «Дневнике» и письмах соображения о творчестве, жизни, отношениях с современниками – родными и близкими, другими писателями и поэтами; есть включения и переклички, как уже отмечалось, с его художественными произведениями, дневниковые записи зачастую используются в его творениях прямо или варьируясь, можно считать, что дневник Андреева – это «своего рода автобиография и воспоминания» [Там же, с. 9].

Игрой Андреева в мемуары, концентрированную концептуальную автобиографию можно назвать «записки» дедушки – они ретроспективны, претендуют на условную подлинность, принадлежность духовно-философской культуре общества, в них ярко выражено личностно-субъективное начало: предполагаемое историческое событие (злодейское убийство) пропущено сквозь призму авторского, то есть «дедушкиного», восприятия.

В произведениях Андреева обнажается философская идея, превосходящая идею человека как такового. Повествование говорит о резко выраженной сенсибельности автора, его затяжной хронической болезни экзистенциальными «проклятыми» вопросами. Так, уже в детстве, всплывающем в воспоминаниях, писатель пытался понять значение и смысл таинственного – звуков, «родившихся и умиравших в белом и немом пространстве», видел «чьи-то мертвые, немигающие, страшно пристальные очи» [6, с. 411], ощущал приступы

тотального одиночества во всей вселенной, «непонятного и дикого страха», что толкало его к уподоблению красоты строгости «державного мертвеца».

Андреев обращается в малоизвестной повести «Мои записки» (1908) к проблеме личности. В основе произведения – экзистенциальное самоосознание личности – на философском уровне вселенского целого, мирового порядка, гармонии. Отметим еще раз, что философский концептуальный стержень литературных произведений, сращение литературы с философией – примета времени, проявляющаяся на общеевропейском уровне.

Писатель создает тотальное полотно «панпсихизма» [9, с. 522], автобиографическое по сути, делая героев своими травестированными заместителями. Авторскому началу подчинен и композиционный строй, и система персонажей. Л. Андреев – зритель-свидетель, описывающий ситуацию, не сливающийся со своим героем. Фабула произведения типична для Андреева в том смысле, что предельно сжата, практически сведена к минимуму: герой выходит из тюрьмы и… создает себе тюрьму рукотворную. Повесть изобилует психологическими переливами, нервными философичными монологами и псевдодиалогами – она *панпсихологична*, ибо сама «жизнь с каждым днем становится все психологичнее» [Там же, с. 525], и концептуальна, ибо интеллект, «мысль – человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный герой современной жизни», как отмечал Л. Андреев в 1912 г. [Там же, с. 512].

Основное место действия Андреева – пространство внутреннего мира, сознания, в повести, в частности, являющееся полем апробации философской мысли. Фактически мысль становится основным действующим лицом в повести, все произведение подчинено проверке жизнью интеллектуальной антитеории, претендующей на сущностную наполненность. Основу повести и составляет философско-этическая проблема, автор концентрируется на действии человеческого духа; поэтому герой – не индивидуализированная личность, несмотря на формально наличествующий дневниковый жанр, но тип, носитель авторского философского сознания – находится в необычной ситуации, выявляющей его суть и метафизические искания.

В финале идея героя формально торжествует, демонстрируя мысль автора, что тюрьма безгранична и безмерна. Читатель, вовлеченный в авторскую игру в правду-ложь от лица антигероя, вынужден домысливать и определять вместе с автором экзистенциально сущностные категории.

«Дедушка» является носителем философских идей Андреева, средством основной авторской интенции – проверки концепции хаоса/гармонии человеческой души, целесообразности мироустройства. Это было жизненно необходимо писателю, который и сам носил в себе «подлинный хаос» [10, с. 576], «странно и мучительно для себя раскалывался надвое» [Там же, с. 542], отмечал в себе эту раздвоенность, наличие в человеке Бога и Сатаны и страдал от этой *разделенности* в самом себе. Интересный внешний индикатор метаний в поисках себя, Бога и путей нового искусства – нарочитая дисгармоничность внешнего: «дьявольски-пестрый галстук, а на ногах – желтые ботинки» [Там же, с. 538]. Для сравнения: и испанские модернисты (Рамон Гомес де ла Серна, 1888-1963) эпатировали публику эклектикой стиля одежды.

Позиция автора – сгусток философского сознания эпохи крушения рационалистизма; она идентична, например, точке зрения М. де Унамуно, равно ратовавшего не за рациональное постижение, но за интуитивное прозрение истины. Только интуиция может быть гениальной. В русле вышесказанного последовательно звучит свидетельство самого автора относительно независимости создания от творца: «…мы, писатели, вовсе не властны заставлять своих героев проделывать все, что нам вздумается, но только то, что соответствует их духу и характеру. <…> …наша власть над создаваемыми нами персонажами чисто призрачная. С некоторого момента создаваемый мною образ оживает и начинает жить самостоятельною, независимою от моей воли жизнью; как же могу я быть ответственным за его поступки и почему я должен знать их лучше, чем кто-либо другой?» [1, с. 3].

Мотив освобождения произведения от своего создателя типичен для Андреева. Писатель использует образ маски – символа прикрытия непознаваемой сущности замкнутой *вещи в себе* – уже в ранних фельетонах; и он шире, нежели маска карнавальная. Так, в фельетоне-рецензии на примере Ибсена (1900) Андреев отмечает, что даже автор не может объяснить свое символическое произведение, «втиснуть Ирену в узкие рамки формальных понятий вдохновения, жизни… <…> Ирена – это маска, но маска, пришитая к самой коже, и сорвать ее – значит убить, но не открыть». Она остается «символом, загадкой, тем, что мы чувствуем, но чего не можем определить и в словах передать другим… непостижимой, той же единым им мыслимой, какой она была и во мраке его души» [6, с. 414].

Отметим, что в «Тумане» (1914) Унамуно развивает ту же мысль о независимости создания от своего творца: «…для романа, эпопеи или драмы сначала придумывается план; но затем роман, эпопея или драма восстают против своего автора. Или же против него восстают его персонажи – его собственные, как ему кажется, создания. Так восстали против Иеговы сначала Люцифер и Сатана, а потом – Адам и Ева. Вот где настоящий руман, тригедия или опопея! Так восстал против меня Аугусто Перес» [28, с. 226].

Фактически вся повесть Андреева – философский системный ответ-отповедь на поразительную в своем абсурде фразу авиатора Уточкина о красоте «нашей тюрьмы» при закате, процитированную «Одесскими новостями» [29, с. 269]. Образ человека, постигшего формулу железной решетки, – символическая философская квинтэссенция и самого автора, и в целом гипертрофированная, доведенная до абсурда схема загнанного в своем одиночестве современника. Ибо, по словам Блока, все почти были «духовно одиноки» [10, с. 574]. Сам Л. Андреев неоднократно указывал на свое «темное одиночество»: «один, всегда один» [14, с. 28], «одинокий среди ночи и людей, и в самом себе не имея друга» [2, с. 156]; «башенное одиночество» («когда точно повисаешь между землей, людьми и луною. Уйдешь в комнаты, а душа еще долго живет этими свистами, тьмой и светами, призраками угрожающими») [14, с. 44]; «Я всегда любил солнце, но свет его страшен для одиноких, как свет фонаря над бездной. Чем ярче фонарь, тем глубже пропасть, и ужасно было мое одиночество перед ярким солнцем» [2, с. 156-157].

Сравнение поведения автора и его героя-антигероя выявляет определенные точки схождения психологического типа, позволяет говорить о *двойниковости*, об имманентно присутствующей психологической автопортретности образа. Связь автор-герой сложнее, чем простое отрицание или зеркальное отражение. Многие современники отмечали частую исключительную, гипертрофированную веселость Л. Андреева в домашнем кругу, носившую нередко характер припадка, а также и быструю смену настроений, «элемент надрыва», когда слова «приобретали двойной смысл – внешне он оставался неудержимо веселым, бесшабашным и смешным, но странной, неприятной судорогой кривились его губы, мертво и холодно блестели его глаза» [Там же, с. 39].

Смех, хохот – авторский окказиональный символ Андреева абсурда хаоса жизни, войны – сопровождает его антигероя в переломные моменты – встречи с бывшей возлюбленной, экзистенциального прозрения тотальности несвободы, повлекшего отторжение идеи суицидальной попытки. Описание состояния главного героя – «как за минуту перед этим… готов был рыдать от тоски, так теперь… хохотал, хохотал, как исступленный…» [14, с. 188] – вполне соответствует воспоминаниям близких и знакомых о самом Л. Андрееве.

Андреев «жил двойною жизнью» [10, с. 589]: семья, внешняя суета, литература, с одной стороны, и, с другой – «внутренняя мучительная тревога, слепая и угрюмая, которая его терзала: тут одиноко сгорала его душа» [Там же]. Сам автор находился в пограничном состоянии, зачастую принимавшем острые формы «мучительного бреда, и нельзя было понять, галлюцинирует он в самом деле или это все понадобилось ему, чтобы выразить как-нибудь то загадочное и для него самого непонятное, что было у него тогда на душе» [Там же]. Визионерство, пограничное состояние «между» свойственно и «дедушке», ему можно адресовать слова Л. Андреева, характеризующего своих читателей и самого себя – «люди, в которых перемешалось гениальное и бездарное, жизнь и смерть, здоровье и болезнь, – такая же помесь, как и я» [14, с. 25]. Совпадают, по сути, и философские рассуждения, хотя выводы антигероя Андреева парадоксальны, абсурдны и представляются автором в нарочито гипертрофированном виде. Нарочитое выпячивание девиантных черт характера главного героя подчинено выявлению основополагающего в художественном сознании самого Андреева и в современном ему научном и художественно-эстетическом знании – загадки личности, бездны в самом человеке. Прием чрезмерности, утрирования каких-либо психологических качеств или физических свойств сознательно выдвигается Андреевым предтечей сюрреалистического развоплощения материи на первый план. Так, например, в пятой картине «Жизни Человека» (1908) автор отмечает в ремарке: «Лица, похожие на маски с непомерно увеличенными или уменьшенными частями: носатые и совсем безносые…» [5, с. 484].

Герой Андреева – предтеча, духовный «дедушка» Цинцинната Набокова. «Симпатичный смертник» [22, с. 188] также «непроницаем», «несветопроводен» [Там же, с. 179] для взгляда окружающих. Однако Набоков делает следующий шаг в сторону дематериализации плоти: разделяются сами в себе по горизонтали Марфинька и ее приятель (видные по пояс молодые женщина и мужчина, под столом – «четырехногое нечто» [Там же, с. 207]). Раздваивается и развоплощается, открыто освобождается от частей тела Цинциннат, которому свойственны размытость, «плотская неполнота» [Там же, с. 247], недорисованность, недорастушеванность, недовоплощенность, непринужденность и легкость, тенденция к *ускальзыванию*, перетеканию в «другую плоскость» [Там же], другую стихию, «какую-то воздушную световую щель» [Там же, с. 248] в наспех выдуманном окружении камеры – при всей его силе и самобытности.

Внешняя жизнь в мире «внука», абсурдная, бутафорская и зыбучая, – априори неопределенна, ибо даже сама «идея гарантии» [Там же, с. 210] неизвестна. Это «благополучное небытие… истуканов» [Там же, с. 229], «убогие призраки» [Там же, с. 187], «оборотни, пародии» [Там же, с. 190], «страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но, в сущности – беда, ужас, безумие, ошибка» [Там же, с. 226], «полусон, дурная дремота» [Там же, с. 227], «отбросы бреда, шваль кошмаров» [Там же, с. 187], «мнимая природа мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир» [Там же, с. 210]. Не дает проснуться лишь привычка зашоренной души к «тесным пеленам» [Там же, с. 187].

Однако автора «Приглашения на казнь» отличает от Андреева позитивное предчувствие бури проникновения в истину, уверенность в существовании «сонного мира» [Там же, с. 228], идеального образца «простоты совершенного блага» [Там же, с. 229], в котором разлита «лучащаяся, дрожащая доброта» [Там же, с. 228], «неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд» [Там же] и гуляют вольными «умученные… чудаки» [Там же]. Сны, «полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение» [Там же, с. 226-227], более реальные, чем жизнь-сон, дают кое-что «знающему» [Там же, с. 226], исходящему из «жгучего мрака» [Там же, с. 225], переживающему порой «исконный… трепет, первый ожег» [Там же]. Дают пружину своего «я», посылки для положительного прозрения, появления «горячего ощущения счастья» [Там же, с. 228], ожидания открывания третьего глаза, нахождения чего-то «настоящего, несомненного (в этом мире, где все было под сомнением)» [Там же, с. 259], «невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то» [Там же, с. 199], «последней, неделимой, твердой, сияющей точки» [Там же, с. 225], чего-то «верного… вечного» [Там же], после освобождения человека от всех оболочек.

Главный герой Андреева – обитатель замкнутого поту-/посюстороннего мира, человек с душой *по ту* или *по эту* сторону состояния сознания – экзистенциальный тип априори. Андреев реализует свое знаменитое умение работать на границах, в отсутствие пределов между реальным-ирреальным, мыслью-безумием; «дедушка» находится на пограничье безумия, балансирует *между*. Относительность – начало экзистенциальной беспредельности. Автор, чей психологизм доходит до грани безумия, постоянно пользуется приемом раздвоения-*растроения* сознания героя, замкнутого для постороннего ему внешнего потока, живущего своей обособленной жизнью. Вечность, предельность и беспредельность – связаны воедино. Пределы железной

решетки ограничивают свободу и в то же время охраняют сознание героя, ибо за ними – только шаг в небытие, безумие и смерть. Парадокс Андреева в том, что его человеку в тюрьме комфортнее, нежели на свободе.

То, что изначально, при поверхностном взгляде видится как сардоническая насмешка, «пощечина общественному вкусу» в духе кубофутуристов, отрицание гуманистических ценностей в нарочито эпатажной форме, при более детальном рассмотрении представляется художественным образом, блестяще обыгранным, *анти-мировоззрения*, прежде всего авторского, *от противного* – «лукавого старикашку» [1, с. 3] Андреева отличает, пользуясь словами автора, «извращение мысли», «чудовищные логические построения» [Там же]; причина тому – пережитый личный апокалипсис, давление тяжелого преступления.

Герой, «гений приспособляемости» [Там же], добровольно подчиняет свои жизненные инстинкты имманентному моральному началу, понимаемому через несколько лет аутогенных логических тренировок *быстрого разума* как тюремный порядок, идеализирующему целесообразность в противовес хаосу жизни, отречение от которого бестрепетно проводит героя, изначально находившегося «если не в состоянии полного сумасшествия, то на роковой грани его» [7, с. 119], сквозь «теснины жизни», через гибельные «страшные пропасти и бездонные провалы» [Там же] от «резкой дисгармоничности» [Там же, с. 121], «полного отрицания жизни и ее великого смысла» [Там же, с. 122] к «душевной ясности» [Там же, с. 120]. Неслучайно автор подчеркивает математическое образование своего героя – тем точнее и выверенее будет логика расчетов холодного разума. Жизнь – лишь игра, абсурд априори, равно сознают и герой, а вместе с ним и автор, она полна «ловушек, подставленных насмешливым случаем» [Там же, с. 188]. Одну из них герою удается блестяще избежать, ибо силлогизм подтолкнул его к снятию с шеи «роковой петли» [Там же], но впереди – тьма неизвестности. Душа человека, имманентно непознаваемая, полна загадок и сюрпризов. Так и остается прямо не определенным в тексте повествования момент возможной виновности «дедушки».

Напряженная философская проблематика повести, восходящая к Достоевскому, завуалирована под игрушутку. Идея *самоспасения* – классический мотив литературы – разрабатывается как в философско-трагедийном, так и в юмористическом ключе: вспомним игровой вариант самоспасения барона Мюнхгаузена Э. Распэ вытягиванием себя, а заодно и коня, за волосы из болота или пародирование И. Ильфом и Е. Петровым в «Двенадцати стульях» (1928) («Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих») расхожей фразы К. Маркса («освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих», «освобождение рабочего класса должно быть завоевано самим рабочим классом», 1871) [21, с. 344], в начале XX в. перепеваемой на все лады (например, Ленин: «…освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих, и точно так же и освобождение женщин-работниц должно быть делом самих женщин-работниц» [20, с. 100]).

Идея самоизбавления получает у Андреева новый импульс, будучи сопряженной с традиционным мигрирующим интертекстуальным мотивом рока. Рок в «мудрой целесообразности строгих велений» [7, с. 198] уподобляется тюрьме, устройство которой, как внешнее, так и внутреннее, столь «законченно, гармонично и целесообразно» [Там же, с. 137]. Рассказ идет от первого лица, что позволяет автору лишь подспудно присутствовать в ткани повествования. Во временном отношении действует принцип обрамления. «Дедушка» сделал первый свой «свободный» выбор, находясь в камере, – в пользу логического обоснования тюремной гармонии, исходя из необходимости поддержать себя, дабы не сойти с ума. Второй «свободный» выбор – духовное возвращение в тюрьму – также обусловлен сформировавшейся потребностью больной уже психики. Символ жизни, по Шопенгауэру, круг, знак повторения и возвращения, существования во времени, Леонид Андреев реализует в прямом смысле, дополняя и усиливая идею Шопенгауэра: жизнь – полуфантастическая игра, выход из которой – смерть. Писатель рассматривает два варианта выхода – молниеносный и вялотекущий – художника К. и «дедушки».

Тема равнодушного рока, смеющегося над желаниями и надеждами человека-игрушки, традиционно определяет структуру произведения Андреева, однако в неожиданном, новом ракурсе. Жизнь распоряжается героем фантасмагорически. Абсурд жизни толкает логически мыслящего героя к умозаключениям и выкладкам на уровне психоделических. Своим безумным планом он спасается от смерти как таковой, безумия явного, живет в кажущейся гармонии с тюремным миром и собой. Бунт его своеобразен. Но Л. Андреев показывает обреченность бунта, любого, даже принимающего болезненную гипертрофированную форму, – он становится причиной гибели разума. Фактически будучи живым, «дедушка» мертв духовно. Фантасмагоричность картины дополняется абсурдным созданием образа пророка-исповедника в сознании граждан, осуществляющим так называемое, оговаривается герой, причастие, перекличкой с образом Иисуса, фактического его двойника. Молчаливых сожителей в камере двое: портрет – зеркальное отображение дедушки – и Иисус Христос.

Центральный эпизод, встреча с некогда любимой девушкой – вариация излюбленного мотива разверзающегося хаоса в бездне души человеческой, перекликается с одноименным рассказом (1902), где открывается «какая-то бездна, темная, страшная, притягивающая», поглощающая, возникает «страстная жестокость», «хитрая усмешка безумного», из человеческого сохраняется только «способность лгать», теряются «последние проблески мысли», озаряемые «сверкающим огненным ужасом» [3, с. 367]. В повести аналогично мгновенно врывается в сознание «дедушки» и его гостьи подсознательный, неподвластный контролю разума «бешеный поток» [7, с. 206], иррациональный запредельный хаос, «дикое, сверхъестественное» [Там же], чему невозможно найти оправдания и что лишний раз демонстрирует загадочность, неисповедимость путей, роковую обусловленность человеческого: «мы улыбаемся, ничего не подозревая, когда над нами уже занесена чья-то убийственная рука, улыбаемся, чтобы в следующее мгновение дико вытаращить глаза от ужаса» [Там же, с. 202]. Под ногами героя, который «точно ослеплен молнией, точно ударом оглушен» [Там же, с. 207], раскрылась, как и в случае с Немовецким, бездна; восторг его «дик и непонятен» [Там же]. Он себя не знает, собой не

владеет, сам для себя – загадка, ибо подобное случилось с ним впервые. Он испытывает «нарастающее бешенство» [Там же, с. 209]. Все шатается, падает, становится «бессмыслицей и сном» [Там же, с. 210]. Рассудок гаснет, ум «мутится» – мысль, излюбленный интертекстуальный образ, «поругана, искалечена, изуродована» [Там же, с. 212]. Эпизод дается во временной ретроспективе. Герой оценивает привнесенную свежую струю хаоса жизни как противопоставление гармонии тюремной целесообразности, культивируемой годами самовнушения, как «безумный дар насмешливой судьбы» [Там же, с. 213], как состояние «на краю пропасти» [Там же, с. 202], при котором присутствовал третьим «сам сатана» [Там же, с. 213]. Бездна вовлекает и дедушку, и его подругу – она хохочет и пугает «диким выражением лица» [Там же, с. 211], страшным шёпотом, извивается, как змея, ее кокетливый смех подобен рыданию, дышит она «тяжело, как загнанная лошадь» [Там же, с. 214]. В ней нет «ни Бога, ни дьявола» [Там же, с. 207], но в ее «безумной улыбке» «мука сочеталась с какой-то светлой небесной радостью» [Там же, с. 210] – знак присутствия в человеке обоих.

Написание сцены ревности (повесть завершена 13 сентября 1908 г.), очень натуралистичной и живой, по времени совпадает с периодом «страшной истории» лета-осени 1908 г., когда Л. Андреев узнал, что между первым замужеством и вторым у его второй супруги Анны Ильиничны были романы, которые она от него скрывала. В своем «Дневнике» писатель отмечает, что работа над «Моими записками» прерывалась «состояниями, близкими к убийству и сумасшествию» [14, с. 23]. Представляется правомерным сделать вывод об автобиографических стропилах сцены, исходя из психологического биографизма, в целом свойственного Андрееву.

Художник – своеобразный двойник антигероя, воплощение иного варианта жизненного пути – с момента заключения в тюрьму. Автор указывает на возраст героев, одинаково попадающих в тюрьму в двадцать семь (момент появления «человека-зверя») и двадцать шесть – двадцать восемь лет (художник глазами «дедушки»), среднее арифметическое также двадцать семь. Склонность Андреева к эзотерике, глубинно-мистическое восприятие сути человеческой жизни, настойчивый поиск своего пути постижения потаенного знания о природе человека допускают толкование возраста героев с точки зрения символики чисел. Так, 27, число Исиды, символизирует неограниченное проявление тайного при невмешательстве извне. Исида (и Осирис, гибнущий на двадцать восьмом году своего правления – равно гибнут и два героя-антагониста, духовно и физически, соответственно) пробудила в душах людей любовь к мудрости, жажду познания, приоткрыла таинства жизни и смерти, смысл существования. Исида, посвященная в собственное тайное имя Ра, ключ ко всем загадочным силам вселенной, великая богиня сокрытой истины, магии, чар и колдовства, повелительница тайных молитв, покровительница мертвых, открывает суть таинства смиренному, способному узреть её лик, приподнять покрывало и проникнуть в глубины тайного, где она правит. Традиция Пифагора и Платона считала число двадцать семь священным, символом вселенной; третья десятка являла символ Мировой Души, основания и формы мирового состава и порядка.

Число 26 является символом Змееносца, духовного Воина, чувствующего истинный путь, выходящего на новый уровень познания действительности, физического и духовного, достигающего равновесия; носитель космической миссии, он не приемлет стадное мышление полузверей, способен бороться с ними и со Злом в целом. Художник К., носитель интуитивного знания, подобно Змееносцу, через творчество начинает познавать свою душу, делая её более утонченной.

Число 28 – знак предупреждения волны кармы, проявление тайны умножения кармы человека и мира, отражения кармы, переселения, перевоплощения душ. Ее распознает тот, в ком нет тьмы, иначе человек прогибает пространство, которое уподобляется яме – Тьма поглотит человека. Приучая себя к восприятию тонкого духа, человек предчувствует грядущее и не допускает ошибок в жизни.

Повесть «Мои записки», абсолютно замкнутый и искусственно созданный мир, обладает атрибутами жанра антиутопии, актуализированного XX веком, с его кризисом идеалов прогресса и бога, в его оригинальном экзистенциальном варианте, будучи опосредованным описанием, концептуальным и эпатажным, модели общества с ярко выраженными негативными тенденциями. Антиутопия, в отличие от идеальной системы утопии, в которой ее члены, существа общественные, представляют интерес, прежде всего, как эффективные винтики, сконцентрирована на судьбе в идеальной конструкции индивида, существа не только и не столько общественного и физиологического, сколько эмоционального, творческого и свободного, что и попирается обществом. Свобода и возможность выбора отсутствуют у Л. Андреева априори, это реализация «трансцендентального фатализма», по Шопенгауэру, неизбежности предначертания жизни, фатальной зависимости человека от неведомых роковых сил. Тюрьма воплощает квинтэссенцию этой идеи. Особенность Андреева – экзистенциальная ориентированность ракурса, доминирование категории экзистенциально-сущностного над категорией социального, асоциальность и статичность внешнего мира, в котором социальное дается отраженно, в восприятии героя. Нет ни социальной, ни психологической мотивировки действий, индивидуальной доминанты; управляет механизмом движения мира некая апричинность – таинственные силы природы приводят к непредсказуемому результату. Общество играет по своим правилам и в этих рамках не озабочивается моральной ответственностью и проблемой непредсказуемости будущего.

Человеку думающему, «дедушке», претят тотальная ложь и навязываемый идеал тоталитарной веры, с которым он открыто спорит: образ Иисуса расслаивается от молчаливого сожителя камеры до «величайшего преступника, томимого величайшими, неслыханными муками раскаяния», пошедшего на сделку с Дьяволом, дабы люди в него поверили. В этой связи становится символическим обнаружение героем, пытающимся докопаться до истинного, «сокровенного смысла» [7, с. 222] Евангелия, некоторые места которого ему давно казались сомнительными, лишь «странной и несомненно лживой пустоты». Христианская истина, ипостась мира человеческого, так же относительна, как все и вся на земле, как и любая другая вера,

«в безграничности времен» мирового космоса; и за Страшным судом придет, возможно, новый, «*Страшнейший суд*» [Там же, с. 215]. Антиутопия Андреева выражает кризис религиозной надежды; подчеркивается неустранимость *мегазла*; сюжетно оно зиждется на страхе антигероя, загнанном в подсознание, на его индивидуальном постапокалиптическом состоянии. В «сочинительской игре» – шутке, триалоге – трехголосном монологе в камере с «неодушевленными предметами» портрет героя – сам Л. Андреев! – «дерзает укорить» Иисуса, что слишком «благостен» лик его, вариация идеи «стыдно быть хорошим» [13, с. 288] из «Тьмы» (1907), ибо «только по краю человеческих страданий, как по берегу пучины, прошел» Он, и «только пена кровавых и грязных волн коснулась» его, тогда как человеку велит Он «погрузиться в черную глубину» [7, с. 177]. Ибо человек ближе к реальной жизни, больше страдает, чем Иисус, чья Голгофа «слишком почтенна и радостна», и не отягощена – первостепенный момент – «ужасом бесцельности» [Там же] страданий. Личность пытается противостоять не социальному, классический вариант антиутопии, но экзистенциальному духовному диктату. И это противостояние ее убивает, превращает в генератора безумных идей, инакомыслящего – в замкнутом пространстве. Ситуация «Записок» Андреева, в соответствии с жанром антиутопии, – это, прежде всего, ограничение свободы внутренней и знаковое ограничение свободы внешней, лишение индивида права и возможности адекватного, критического осмысления происходящего. И не обязательно сидеть в тюрьме, чтобы видеть решетку. Или не видеть вовсе, так как клетка – стеклянная.

Все определяет авторская точка зрения, читатель смотрит его глазами на страшный мир лжи, вседозволенности и унификации мысли, изолированный и замкнутый в стеклянной клетке. Экзистенциальная антиутопия Андреева рассматривает социум с позиции отрицания гипотетической возможности позитивной реализации интеллектуального проекта, и, в отличие от традиционной антиутопии, взор автора обращен не в будущее. Мир Андреева удивительным образом перекликается с миром Оруэлла, который будет создан почти через полвека (1949), хотя и придут писатели к этому образу разными путями, и который будет «полной противоположностью тем глупым гедонистическим утопиям, которыми тешились прежние реформаторы. Мир страха, предательства и мучений, мир топчущих и растоптанных, мир, который, совершенствуясь, будет становиться не менее, а более безжалостным; прогресс в нашем мире будет направлен к росту страданий. Прежние цивилизации утверждали, что они основаны на любви и справедливости. Наша основана на ненависти. В нашем мире не будет иных чувств, кроме страха, гнева, торжества и самоуничижения. Все остальные мы истребим. Все. Мы искореняем прежние способы мышления – пережитки дореволюционных времен. Мы разорвали связи между родителем и ребенком, между мужчиной и женщиной, между одним человеком и другим. <…> Не будет иного смеха, кроме победного смеха над поверженным врагом. Не будет искусства, литературы, науки. Когда мы станем всесильными, мы обойдемся без науки. Не будет различия между уродливым и прекрасным…» [24, с. 180-181].

Главная тема Андреева вполне соответствует традиционным антиутопическим – химеричность межличностных взаимосвязей, самого духовного мира индивида, а также и его попыток что-либо противопоставить миру Рока, дань экзистенциальной ориентированности автора, резко выраженный индивидуализм, негативные внешние тенденции, нивелирующие людей, – насаждаемые обществом ложь и унификация мировосприятия. Жизнь людей полна абсурда – дьявол «так искусно смешал карты в их игре, что только шулер знает правду» [7, с. 224-225]. Идея дьявола на земле, развиваемая в «Правилах добра» (1912) и в наиболее полном объеме в финальном «Дневнике Сатаны» (1919), получила первую определенную контурную зарисовку в «Моих записках».

Авторская философская концепция, сюжет борьбы проектируются с помощью экзистенциального, сущностного слова – повторяющегося, создающего и ведущего свои автономные сюжеты, воплощающего отдельные темы и моменты психологии персонажа. На статус шутки, борьбы-розыгрыша указывает постоянное – двадцать три раза – сквозное употребление автором эксперимента слова «шутка» и его производных (шутник, шутливо, шутливый, шутить) в разных контекстах. Свою собственную игру определяет и антонимичная экзистенциальная пара «бесцельность» – «целесообразность», упоминаемая, соответственно, девять и четырнадцать раз, а также экзистенциальное слово «душа» (и производные) – «ясность духа», «душевная и умственная сторона жизни», укрепление души, дух, освобожденный «для возвышенных занятий», «светлый свободный» дух, душа «одинокая», «бестрепетно прошедшая сквозь теснины жизни, мощным подъемом воли перенесшая… через те страшные пропасти и бездонные провалы» [Там же, с. 119], душа, в которой отдается «гармоничный звон извечных и последних кандалов» [Там же, с. 227]; равнодушие/малодушие/добродушие/единодушие/ великодушие (например, «великодушная близорукость» [Там же, с. 189] г. начальника тюрьмы). Андреев широко использует излюбленное стилистическое средство усиления эффекта – повторение в ограниченных рамках: «Вся печать с единодушным восторгом встретила меня… С поразительным единодушием, не сговариваясь друг с другом, газеты присвоили мне наименование “Учитель”…» [Там же, с. 194]; «угрюмой гармоничности <…> угрюмой важности» [Там же, с. 137]. Пятьдесят два раза повторяется контекстуально экзистенциальное слово «ложь» и производные (лгать, лгун, полу/лживый); пять раз – «таинственный» (жизнь, душа, появление незнакомки); тридцать три раза – «страшный» (процесс, злодеяние, пропасти, обломки, лицо, мука, хаос, вожделение, сон, видение, ты, Суд, шепот, борьба), «страшно»/«страх».

Субстанциальная роль отведена и слову «окно». Противопоставляются небольшие темные, плоские окна, придающие тюрьме характер «угрюмой гармоничности, суровой и мрачной красоты» [Там же], и широко открытые огромные окна, «бессмысленные зияющие провалы» [Там же, с. 201], не защищенные решеткой, распахнутые в обманывающий своею мнимою доступностью небесный простор, позволяющие бесконечности вливаться свободно и беспрепятственно, влекущие за собой «потребность лететь, мучительную по своей явной бесплодности и нелепости» [Там же, с. 133]. Несколько особняком в триаде находятся подчеркнуто

ярко освещенные на маскараде окна замка, символизирующие праздник жизни. Они замыкают антитезу с хозяином замка (аллегорически – души), шатающимся от усталости и ужаса, нагнетаемого странными масками, являющимися объектом центробежных сил и звеном, объединяющим в себе два противоположных атрибута – веселье, внешняя составляющая праздника, и безумие, его внутренняя компонента. Теоретический постулат таинственной, непознаваемой, замкнутой в себе *хаосозависимой* души, обыгрываемой аллегорией странных масок, Л. Андреев развивает в полном объеме в пьесе «Черные маски» (1908).

Образы маски, лица-маски, «гибкой, подвижной и изменчивой» [Там же, с. 151-152], экзистенциально-определяющего маскарада, философского или революционного, типичны для Андреева. Человеческое лицо, как сгусток бездны, нуждается в завесе, маске, аллегории сокрытия сокровенного. Человек-комедиант в рамках микрокосма проецируется, в рамках макрокосмического вырастает в образ Дьявола, «знаменитого комедианта» [10, с. 506]. Это сообщающиеся сосуды, существа одного порядка, живущие друг в друге, – и масштаб не является разницей. Снятие маски со своей посетительницы «дедушкой» – знак приоткрывания скрывающейся за ней тайны. Если любимой маской Дьявола является костюм святого, то и «счастливая и уважаемая» [7, с. 123] мать семейства – лишь личина госпожи NN.

Идею Л. Андреева – конструирование сюжета словом – упрочит Кафка. Его человек пойдет дальше; освобождая слово от основной номинативной функции, жесткой связи с реальным предметом, он сделает шаг в сторону десемантизации. Его слово, следуя своей логике, строит сюжет дематериализации сознания: нет реальных фактов, зафиксированных словом, так как сама реальность условна.

Подводя итог, еще раз подчеркнем: *бессознательное* Леонида Андреева таит в себе нечто неконтролируемое; эта внутренняя бездна, на уровне микрокосма и макрокосма, населенная грозными непостижимыми силами, прорывается порой через этические нормы и привнесенные правила воспитания – в «бездне», в «тумане», во «тьме», в «записках» и др., – «будто весь чуждый, непонятный и злой мир безмолвно и бешено ломится в тонкие двери» [4, с. 469]. Литература для Андреева – средство и результат самовыражения, философского самоопределения. В его образах обнаруживается явная или латентная психологическая биографичность.

Список литературы

1. **А. I.** Леонид Андреев о своей повести // Биржевые ведомости. СПб., 1908. Вечерний выпуск. 6 (19) ноября.
2. **Андреев В. Л.** Детство. М.: Советский писатель, 1963. 292 с.
3. **Андреев Л. Н.** Бездна // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 355-367.
4. **Андреев Л. Н.** В тумане // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 435-469.
5. **Андреев Л. Н.** Жизнь Человека // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1992. Т. 2. С. 443-500.
6. **Андреев Л. Н.** Когда мы, мертвые, пробуждаемся // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 409-414.
7. **Андреев Л. Н.** Мои записки // Андреев Л. Собрание сочинений. СПб.: Тип. лит. акционерного об-ва «Самообразование», б.г. Т. 8. С. 115-230.
8. **Андреев Л. Н.** Письма к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1971. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. С. 231-293.
9. **Андреев Л. Н.** Письма о театре // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 509-558.
10. **Андреев Л. Н.** Проза. Публицистика. М.: АСТ; Олимп, 2001. 704 с.
11. **Андреев Л. Н.** Собачий вальс // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 249-298.
12. **Андреев Л. Н.** Татьянин день // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 468-471.
13. **Андреев Л. Н.** Тьма // Андреев Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1992. Т. 2. С. 265-309.
14. **Андреев Л. Н.** S.O.S.: дневник (1914-1919); письма (1917-1919); статьи и интервью (1919); воспоминания современников (1918-1919). М. – СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. 598 с.
15. **Беззубов В. И.** Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: исследования и материалы. Курск: КГПУ, 1983. С. 13-24.
16. **Бердяев Н. А.** Сочинения. М.: Раритет, 1994. 416 с.
17. **Грицанов А. А.** Новейший философский словарь. Постмодернизм. Минск: Современный литератор, 2007. 816 с.
18. **Иезуитова Л. А.** Творчество Леонида Андреева: 1892-1906. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1976. 240 с.
19. **Козьменко М. В.** Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник: 1897-1901. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3-34.
20. **Ленин В. И.** О задачах женского рабочего движения в Советской республике // Маркс К., Энгельс Ф., Ленин В. И. О женском вопросе. М.: Политиздат, 1978. С. 97-102.
21. **Маркс К.** Общий устав Международного Товарищества Рабочих // Маркс К. и Энгельс. Ф. Избранные произведения: в 2-х т. М.: Госполитиздат, 1955. Т. I. С. 344-347.
22. **Набоков В. В.** Приглашение на казнь. Харьков – М.: Фолио; АСТ, 1997. 480 с.
23. **Ницше Ф.** Так говорил Заратустра. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 416 с.
24. **Оруэлл Дж.** «1984» и эссе разных лет. М.: Прогресс, 1989. 384 с.
25. **Плутарх.** Исида и Осирис. М.: Эксмо, 2006. 464 с.
26. **Тресиддер Д.** Словарь символов. М.: АИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
27. **Тузовский И. Д.** Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2009. 312 с.
28. **Унамуно М. де.** Туман // Унамуно М. де. Избранное: в 2-х т. Л.: Художественная литература, 1981. Т. 1. С. 216-391.
29. **Чуковский К.** Из воспоминаний. М.: Советский писатель, 1959. 364 с.
30. **Шишкина Л. И.** Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. 222 с.

LITERATURE AS PHILOSOPHICAL SELF-IDENTIFICATION MEANS AND RESULTS: L. ANDREEV'S PROSE LATENT AUTOBIOGRAPHICS ("MY NOTES")

Tat'yana Konstantinovna Guseva, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Department of Foreign Languages
Moscow State University named after M. A. Sholokhov
Tatianaguseva@yahoo.com

The author reveals the content of the notions "order", "harmony", "chaos" and "rock" in Leonid Andreev's philosophical system by the example of the little-known story "My Notes" and analyzes the autobiographical component in the writer's literary-philosophical complex against the background of the existential historical-cultural situation of the beginning of the XXth century.

Key words and phrases: Leonid Andreev; chaos; harmony; existentialism; absurdity.

УДК 86.372

В статье исследуется государственная политика по организации крестных ходов в монастырях Верхнего Поволжья (Тверская, Ярославская, Костромская епархии) во второй половине XVIII – начале XX века. Анализ неопубликованных архивных источников показывает, что основным направлением деятельности государственных и церковных властей в этот период были меры по запрещению любых хождений с религиозными святынями без согласования Святейшего Синода.

Ключевые слова и фразы: крестные ходы; монастыри; Верхнее Поволжье; Тверская епархия; Ярославская епархия; Костромская епархия; вторая половина XVIII – начало XX века.

Валерий Витальевич Денисов, кандидат культурологии
Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей
vvdenisov@bk.ru

ГОСУДАРСТВЕННОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ КРЕСТНЫХ ХОДОВ В МОНАСТЫРЯХ ВЕРХНЕГО ПОВОЛЖЬЯ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII – НАЧАЛО XX ВЕКА)©

В последние годы значительно усилился интерес специалистов по истории Русской православной церкви синодального периода к изучению вопросов взаимоотношений государства и Церкви, Церкви и общества. Такая ситуация объясняется высокой научной актуальностью обозначенных проблем, которые ранее не становились в достаточной степени предметом исследования. Например, Б. А. Ершов в своей статье уделил особое внимание анализу взаимоотношений Русской православной церкви с обществом и властью в губерниях Центрального Черноземья в XIX – начале XX в. [9, с. 58-60]. Нормативно-правовой механизм взаимоотношений Русской православной церкви и земства на религиозно-образовательном пространстве в провинции в период с 1864 по 1917 гг. рассматривался О. А. Моняковой [10, с. 92-98]. В. В. Денисов посвятил свою статью проблемам регулирования строительной деятельности в монастырях Верхнего Поволжья во второй половине XVIII – начале XX века [8, с. 35-39].

Своеобразной формой духовной, церковной деятельности монастырей Русской православной церкви в исследуемый период являлись крестные ходы. Практически запрещенные в первой половине XVIII в., во второй половине XVIII столетия они возобновились и на протяжении XIX в. получили широкое распространение на всей территории Верхнего Поволжья.

Крестные ходы, как никакой другой аспект деятельности монастырей, имели ярко выраженный характер народного массового действа, общественного церковного празднества. При этом маршрут движения наиболее известных и почитаемых святынь обычно не ограничивался рамками одного уезда, а охватывал весьма отдаленные уголки каждой губернии. Также в монастырях Верхнего Поволжья имелись чудотворные иконы, «ходившие» по территории нескольких епархий. Поэтому включение крестных ходов в число важнейших аспектов социокультурной деятельности монастырей исследуемого периода представляется закономерным и объективно обоснованным.

В силу специфики поставленной проблемы следует отметить, что число неопубликованных письменных источников указанного периода весьма немногочисленно и не позволяет нам в полной мере охарактеризовать отношение к крестным ходам со стороны государства и церковной власти. Однако в архивных собраниях некоторых монастырей Верхнего Поволжья сохранились ценные материалы, необходимые для изучения вопроса.

Одним из наиболее ранних распоряжений, направленных на регулирование деятельности монастырей Верхнего Поволжья по организации крестных ходов, служит указ владыки Ростовского и Ярославского Георгия о запрещении ходить с иконами по городам и уездам для сбора пожертвований на церкви и монастыри, поступивший в двадцатых числах мая 1722 года [6, д. 1, л. 86]. Указанный документ не требовал полного запрещения крестных ходов как таковых, а имел своей целью ограничить их проведение без предварительного согласования с епархиальным начальством. Этим указом светские и церковные власти пытались защитить святыни от неподобающего отношения к ним со стороны организаторов хождений.

© Денисов В. В., 2011