

Художественный метод и творческая индивидуальность автора. Томск, 1979. 16. *Семанова М. Л.* Повесть А. П. Чехова «Дуэль». Л., 1971. 17. *Скафтымов А.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 18. *Смирнов М. М.* Дуэль в «Дуэли» // Чеховские чтения в Ялте. М., 1978. 19. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971. 20. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 7. 21. *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. 22. *Кирай Д.* К соотношению драматического и повествовательного начал в «Преступлении и наказании» Достоевского // Acta Litteraria, Budapest, 1971. Т. 13, f. 1—4.

Статья поступила в редколлегию 24. 02. 85

И. И. Московкина, доц.,  
Харьковский университет

## Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева

Осмысляя свое место в литературе конца XIX — начала XX вв., Л. Андреев писал, что он «для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист» [8, с. 351]. Символические образы действительно играли очень важную роль в его художественной системе. Почти все исследователи его творчества так или иначе касались этой проблемы, однако, как правило, ограничивались характеристикой их идейного содержания. Между тем анализ структуры и функций символических образов в прозе Л. Андреева позволяет углубить и уточнить существующие представления об идейно-художественном своеобразии его произведений.

Подобный анализ тем более актуален, что теория символа в нашей науке до сих пор носит скорее общеэстетический и семиотический, чем литературоведческий характер. Наиболее полно она представлена в работах А. Лосева [9] и С. Аверинцева [1, т. 6], в которых символ рассматривается с точки зрения его знаковой природы и на этом основании отграничивается от аллегорий, олицетворения, метафоры, эмблемы, мифа. При несомненной ценности их концепций очевидна необходимость дальнейшей разработки теории символа и всех названных условных форм изображения, направленной на выявление их художественной специфики. Такая задача является чрезвычайно актуальной как в плане выработки литературоведческой методологии и методики анализа условных образов [6], так и в связи с созданием исторической поэтики [11, с. 10, 18].

Литературоведческая трактовка символа, его специфика и соотношения с художественным образом в работах А. Лосева и С. Аверинцева отмечена известной противоречивостью. С точки зрения ученых, способность к символическому отражению действительности потенциально присуща любому художественному образу: «всякий образ есть хотя бы в некоторой степени символ» [1, с. 826]. Это так называемая первая степень символики [9,

с. 145]. В то же время, по мнению А. Лосева, «символ должен формулироваться отдельно от художественного образа» [9, с. 142], хотя в реальной художественной практике возможен синтез символа и образа, символа и типа, символа и мифа и т. д. [9, с. 159]. При этом подразумевается, что поэтический символ имеет свою собственную структуру (так называемую символику второй степени), отличную от структуры образа, типа, мифа и т. п.

Отмеченную противоречивость в трактовке соотношения между художественным образом и символом, на наш взгляд, можно преодолеть, последовательно применяя общую теорию символа. Ведь данное А. Лосевым семиотическое определение символа, как функции, разлагаемой в бесконечный ряд значений, как знака, который осуществлен «на каком-нибудь другом субстрате, не на том, который является субстратом осмысляемых вещей или событий» [9, с. 56], а также характеристика С. Аверинцевым поэтического символа как «образа, взятого в аспекте своей знаковости» [1, с. 826], позволяет сделать следующий вывод. Символ — это не самостоятельный художественный образ, имеющий свою собственную плоть, а специфическая функция, которую в определенном контексте (произведения, творчества писателя, литературного процесса и т. д.) могут выполнять различные разновидности художественного образа (тип, олицетворение, гротеск, метафора, миф и др.). Такое понимание природы поэтического символа позволяет говорить об образах-символах, а также определять своеобразие их структуры и жанрово-композиционных функций в творчестве различных писателей.

Основным предметом художественного исследования Л. Андреева являются процессы самосознания и самоопределения человека переходной эпохи рубежа веков. Его герои-мыслители бьются над решением острейших проблем бытия и сознания человека: что есть Мысль и Безумие? где границы человеческого познания? каковы перспективы борьбы Тьмы и Света, Добра и Зла в современном мире? Стремясь к точному и полному выражению своих мыслей и переживаний, герои-повествователи Л. Андреева и сам автор-повествователь отказываются от «обыкновенных» слов, не способных, по их мнению, верно и всесторонне запечатлеть процесс постижения истины и саму эту истину. Место этих слов занимают более емкие и многозначные, но в то же время более наглядные образы-символы, которые постепенно складываются из разрозненных впечатлений героев и отражают этапы решения ими социально-философских и нравственных проблем.

Вынесение основного символического образа в заглавие является отличительной чертой поэтики прозы Л. Андреева. Так, в рассказе «Ложь», характерном для ранней малой прозы писателя, слово «ложь», звучащее и в зачине повествования («Ты лжешь. Я знаю, ты лжешь») [3, с. 51], оказывается ключевым в произведении. В отличие от произведений предшественников Л. Андреева здесь символом становится не предметный образ, а отвлеченное понятие. Чтобы понять суть явления, обозначаемого этим понятием, герой включает его в своих размышлениях в разные кон-

тексты, в которых оно раскрывает свои многочисленные грани, как бы обрастая различными значениями и конкретизируясь.

Первоначальным образным воплощением лжи становится в рассказе олицетворение, возникающее на пересечении эмоционально-психологической реакции героя на само явление лжи и экспрессивного восприятия слова «ложь»: «Это ядовитое слово «ложь» шипело как маленькая змейка» [3, с. 51]. Затем образ лжи-змеи разрастается за счет развития образного потенциала, олицетворяющего понятие живого, но отвратительного и опасного существа: «Ложь... Опять оно шипя выползло из всех углов и обвивалось вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей» [3, с. 58].

Набирая силу, завоевывая душу героя и весь мир, образ-олицетворение лжи-змеи приобретает значение универсального символа, воплощающего уже все проявления зла, несправедливости, ужаса, царящих в мире: «Все было ложь. Исчезла грань между будущим и настоящим, между настоящим и прошлым...» [3, с. 54]; «Она бессмертна. Я чувствую ее в каждом атоме воздуха» [3, с. 58]. Значение этого образа еще больше усложнилось за счет включения его в контекст других символических образов — смеха, тьмы, бездны, стены.

Регулярные и многочисленные повторы и вариации этих символических образов выполняют не только сюжетообразующую, но и жанрово-композиционную функцию. Создавая ритм, они внутренне упорядочивают и внешне завершают каждую главу, похожую на стихотворную строфу, и произведение в целом. Следует, однако, заметить, что входящие в рассказ символические образы лжи, смеха, бездны и т. п. пока еще не очень богаты содержательно, так как, включенные в контекст лирической миниатюры экспрессионистического типа, они имеют самое общее психологическое значение. Эти символы только начинают складываться в сознании писателя и полное развитие получают лишь в его зрелом творчестве.

В отличие от рассмотренного и остальных рассказов Л. Андреева («На реке», «Молчание», «В темную даль», «Жили-были», «Гостинец» и др.), где художественно фиксировались лишь вершинные, этапные моменты судьбы героя и развития его внутреннего конфликта (т. е. основные логические звенья его размышлений и основные качественные сдвиги в настроении), в повестях («Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех» и др.) писатель стремится воссоздать психологический, интеллектуальный и подсознательный процессы во всей их первозданности, хаотичности и полноте. Конечно, хаотичность и полнота здесь относительны, так как произведение создано по законам художественного творчества, обязательными этапами которого являются отбор и организация жизненных фактов, но и то и другое направлено здесь на создание иллюзии необработанности материала. Правда, в первой повести Л. Андреева — в «Мысли» — обработка наблюдений довольно ощутима, но это связано с характером героя-

повествователя: доктор медицины Керженцев стремится не только воспроизводить факты для «господ-экспертов», но и провести исследование — самоэкспертизу.

В основе повести «Мысль» лежит внутренний конфликт — напряженная борьба доктора Керженцева за самое дорогое, что есть у него в жизни, — за его разум. Во имя этого он ведет тщательное социально-психологическое и клиническое исследование, пытаясь установить истинное состояние мысли — здорова она или поражена безумием, подчинена своему хозяину или властвует над ним. В результате выявляется чрезвычайная сложность не только личности Керженцева, но человеческой личности вообще, сокровенную суть которой трудно, а то и невозможно выразить «обыкновенными», «старыми» словами и научными терминами. Для определения открытых героем новых социально-нравственных качеств тех интеллектуальных и эмоциональных процессов, что свойственны человеку XX в., потребовались особые средства. Поэтому самые сложные внутренние состояния, не поддающиеся однозначным определениям, Керженцев вынужден обозначать с помощью художественных образов.

Образ мысли имеет более сложное строение по сравнению с предшествующими персонифицированными символами Л. Андреева. Это уже не просто олицетворение абстрактного понятия (мысль-змея), но одновременно и гротесковый образ\*, так как в сознании Керженцева мысль приобретает вид змеи-рапиры. Развитие этого образа отражает этапы внутреннего состояния героя и поэтому играет важную идейную и композиционную (прежде всего — сюжетную) роль в повести. Если сначала Мысль предстает в образе гибкой и послушной змеи-рапиры, жалящей врагов, то потом она уподобляется Керженцевым пьяной змее-рапире, распавшейся на тысячу змей, вышедших из повиновения и разящих своего бывшего хозяина.

Образ Мысли усложняется и обогащается в процессе взаимодействия с символическим образом Бездны. Открывая взаимосвязь Мысли и Бездны («она (мысль. — И. М.) кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог увидеть ее, ни поймать» [2, с. 291]), принадлежность и подчиненность Мысли Бездне, а не человеку, Керженцев начинает придавать мысли символическое значение. Она становится знаком, символом всего непознанного и таинственного в душе человека и в окружающем его мире: «Я был тверд на земле, и крепко стояли на ней мои ноги, — а теперь я брошен в пустоту бесконечного пространства... Безумное одиночество, когда я не знаю, кто я, одинокий, когда моими устами, моей мыслью, моим голосом говорят неведомые они (разрядка Л. Андреева. — И. М.)» [2, с. 300].

Таким образом, для превращения гротеска в символ понадобилось поместить его в соответствующий контекст, в котором пред-

---

\* Мы исходим из представления о гротеске, как о таком принципе изображения действительности, «который предполагает структурное соединение воедино предметов, признаков, частей, принадлежащих к разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого» [10, с. 11].

метный мир, художественное время и пространство предельно обобщены, даже космичны [4]. Однако этот космос (внешний и внутренний), в отличие от возникшего в рассказе «Ложь», имеет и вполне конкретную социально-историческую и нравственно-психологическую наполненность: убийство совершено 11 декабря 1900 г. доктором медицины Керженцевым, сложившимся как личность под влиянием среды (семьи, сослуживцев), индивидуалистической философии, позитивистской науки и т. п. Идеологическое убийство приобретает в сознании Керженцева не только психологическое значение («могу ли я это себе позволить?»), но и социальное, так как в конце концов перерастает в безудержный бунт против этого, такого мира, предвещая бунт Магнуса («Дневник Сатаны»).

Социально-психологическая окрашенность повести, ее героя и переживаемого им конфликта не позволяет ей превратиться в «голый» психологический или отвлеченный философский этюд, построенный, как обычно утверждают исследователи, на схематическом развитии априорной авторской идеи, лишенной социального содержания. Напротив, социально-психологическое исследование человека углубляется в этой повести за счет лирического сюжета того типа, который позже получит название «потока сознания», и лежащих в его основе образов-символов.

В отличие от повести «Мысль», где заглавный образ постепенно обогащается признаками олицетворения, гротеска и символа, в «Жизни Василия Фивейского» центральный образ Безумия изначально предстает как олицетворенно-гротесковый символ: «Само безумие стояло у дверей; его дыханием был жгучий воздух, его глазами — багровый огонь лампы, задыхавшийся в глубине черного, закопченного стекла» [2, с. 361]. Если Мысль уподоблена гротесково-фантастическому, но все же конкретно представимому существу (змея-рапира), то Безумие бесформенно и вездесуще. Тем не менее и оно материализовано: Безумие разлито в окружающем воздухе и пространстве; оно светится в «странно-тупом», «бессмысленном» и «неподвижном» взгляде «округлых глаз» Васи-идиота; оно появляется маской идиота на лице Насти; оно завладевает сознанием спившейся от горя попадьи и самого Василия Фивейского. Если в «Мысли» символ олицетворялся (мысль-змея), то здесь своеобразной персонификацией Безумия оказывается ненормальный ребенок — идиот Вася. Как бы вселившись в него, приняв живой облик Идиота, Безумие растет вместе с ребенком и постепенно завладевает жизненным пространством, самой жизнью и душами всех окружающих людей.

В «Жизни Василия Фивейского», как и во всех других повестях Л. Андреева, центральный образ-символ развивается в постоянном взаимодействии с рядом таких же сложных по структуре «второстепенных» символов. Сопутствующими, контекстуальными символами являются здесь образы Смеха и Тьмы. Как и образ Безумия, эти образы сначала выступают как соответствующие состояния человека и природы, а затем приобретают черты олице-

творения гротеска и символа. Тьма уподобляется змееобразному фантастическому существу: «Безграничным кольцом она облегла дом, давила на него сверху, искала отверстия, куда бы пропустить свой серый коготь, и не находила» [1, с. 404—407], а Смех обретает вид застывшей смеющейся маски идиота. Наконец, эти образы приобретают символическое значение, становятся знаками таинственного инобытия.

В «Жизни Василия Фивейского» образы Безумия, Смеха и Тьмы достигают апогея своего развития и взаимодействия в финале повести, в изображении безуспешной попытки о. Василия воскресить Семена. В потрясенном сознании Фивейского образ Идиота сначала гротесково двоится («И снова неподвижный труп. И снова Идиот. И так в чудовищной игре безумно двоится гниющая масса и дышит ужасом» [2, с. 423]), а затем перерастает в образ-символ Безумного смеха: «раздирается до самых ушей неподвижная маска, и хохот, подобный грому, наполняет тихую церковь» [2, с. 423].

Дальнейшее развитие символа, и в частности символических образов Смеха и Безумия, осуществляется в повести «Красный смех». Заглавный символ является одним из самых содержательно емких, структурно сложных и эмоционально выразительных в прозе Андреева. Как и в «Жизни Василия Фивейского», образ Красного Смеха очень быстро минует стадию олицетворения и уже в конце второго отрывка предстает как гротесковый и символический. Таким он складывается в сознании старшего брата, ищущего связь между разнородными, на первый взгляд, явлениями военной действительности.

Как обычно, центральный символический образ озаглавливает произведение. В первой же фразе называются его основные признаки — «безумие и ужас» [2, с. 475], а затем они множатся, как ни в одном другом произведении Л. Андреева, и образ растет с быстротой снежного кома. Он складывается из всех доступных человеческому восприятию ощущений и впечатлений: из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных и т. д. ощущений старшего брата, находящегося в пекле военных действий, а после его смерти из впечатлений младшего брата от рассказов погибшего, от прочитанного им в газетах, увиденного на митингах шовинистически настроенной толпы и т. д. [5, с. 37; 7].

Изошренное выписывание все новых и новых черт, свойств и ипостасей Красного Смеха отражает развитие безумия сначала у одного, а затем у другого брата. Фрагментарность повествования, оформленного в виде отрывков из записей младшего брата, и безумие обоих повествователей максимально усиливает иллюзию хаотичности логически неупорядоченного потока сознания. Поэтому и по отношению к «Красному смеху» следует отнести упрек в отражении Л. Андреевым своей априорно заданной мысли и говорить о дальнейшем углублении психологизма в его прозе. Но эта повесть показывает и то, что Л. Андреев дошел в ней до того предела разрушения эстетики, переход которого был чреват уничтожением произведения как факта искусства. Л. Андреев не

перешагнул через него ни в «Красном смехе», ни в последующих прозаических произведениях.

Символические образы Мысли (в том числе и безумной), Смеха, Тьмы и т. п. продолжали развиваться в последующих произведениях Л. Андреева. Но если в ранних произведениях символы в основном принадлежали предметному и пространственно-временному плану композиции (ангелочек, карты, стена, тьма, бездна и т. п.), то постепенно образы этого ряда начинают проявлять черты образов-персонажей. Не случайно большинство символических гротесково-персонифицированных образов писатель обозначает словами, пишущимися с большой буквы, как имена персонажей (Мысль, Красный смех и т. п.). В то же время образы его героев обретают все большее символическое значение (Идиот и т. п.). Все это в конце концов привело к появлению в прозе Л. Андреева жанра легенды («Бен-Товит», «Так было», «Елеазар», «Иуда Искарот», «Дневник Сатаны»), действующими лицами которых стали Христос, Елеазар, Сатана и другие легендарные личности. В этих произведениях принцип символического обобщения стал основным на всех уровнях их жанровой композиции.

Таким образом, художественная система Л. Андреева отличается устойчивым набором символов, возникших в ранний период творчества и развивающихся в контексте каждого последующего произведения, а также в контексте всей его прозы. Этот процесс, видимо, включает в себя и развитие символов в драматургии писателя, что требует специального исследования.

С возрастанием смысловой наполненности символических образов Л. Андреева усложнялась их художественная структура и принципы взаимодействия в композиции произведений. Символическими становились сначала олицетворения, а затем гротесковые образы, поэтому отличительной чертой структуры символов в прозе Л. Андреева является их «многоликость». Другими словами, писатель стремился не только указать на суть интересующего явления, имеющего бесконечное количество форм проявления и выражения в жизни, но и художественно представить максимально возможное количество его ипостасей. Эволюция структуры символов Л. Андреева шла по пути увеличения числа их «ликков». В конце концов символизация охватывала все больше уровней композиции произведений, что чрезвычайно усиливало экспрессивность их идейно-художественной ткани и привело к трансформации его художественного метода, синтезировавшего принципы реализма, экспрессионизма и символизма.

Охарактеризованные процессы «синтезирования» в прозе Л. Андреева никогда не были для него самоцелью, неким формообразованием, характерным для модернистов. На наш взгляд, оно объясняется стремлением писателя в предельно лаконичной и экспрессивной форме максимально выявить и сделать зримой суть новых чрезвычайно сложных явлений социальной, психологической и интеллектуальной жизни человека начала XX в.

1. *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971.
2. *Андреев Л. Н.* Повести и рассказы. В 2 т. М., 1971.
3. *Андреев Л. Н.* Полное собрание сочинений. В 13 т., 1913.
4. *Беззубов В. И., Карлик Л. С.* Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1896—1904 годов // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1979. Вып. 491.
5. *Гальцева Л. А.* Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева «Красный смех» // Науч. тр. Курск. пед. ин-та, 1975.
6. *Генералова Н. П.* Проблема точности в литературоведении и понятие символического образа // Методологические вопросы науки о литературе. Л., 1934.
7. *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976.
8. Литературное наследство. М., 1965.
9. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
10. *Николаев Д. П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.
11. *Храпченко М. Б.* Историческая поэтика: Основные направления исследований // Контекст, 1983. М., 1984.

Статья поступила в редколлегию 20. 03. 85

---