

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Філологічний факультет
Кафедра слов'янської філології

Завідувач кафедри

Людмила ПЕДЧЕНКО
(підпис) (ініціали, прізвище)
“ ____ ” _____ 2023 р.

ПОЕТИКА «ЄВАНГЕЛЬСКОГО» ЦИКЛУ Л. АНДРЕЄВА

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.034 Слов'янські мови та
літератури (переклад включно),
перша – російська
освітньо-професійної програми
«Слов'янська філологія, створення
текстового контенту та креативне
письмо»
Залозної Ксенії Андріївни

Керівник
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філол. наук,
професор закладу вищої освіти
кафедри слов'янської філології

Оцінка
за національною шкалою _____

Кількість балів: _____

Голова комісії

Ігор ЧОРНИЙ
(підпис) (прізвище та ініціали)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ «ЕВАНГЕЛЬСКОГО» ЦИКЛА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА	6
1.1. История изучения «евангельского» цикла.....	6
1.2. Теоретическая основа и методики исследования.....	16
РАЗДЕЛ II. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ «ИУДЫ ИСКАРИОТА» И «БЕН- ТОВИТА»	23
2.1. Нарративно-мотивная организация повести «Иуда Искарот».....	24
2.2. Композиционно-нарративная структура рассказа «Бен-Товит».....	44
РАЗДЕЛ III. ПОЭТИКА РАССКАЗА «ЕЛЕАЗАР».....	53
ВЫВОДЫ.....	72
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	78

ВВЕДЕНИЕ

В литературном процессе «серебряного века» особое место занимает творчество Леонида Николаевича Андреева. Не вписываясь в рамки ни одного из существовавших тогда направлений и течений, оно, в то же время, демонстрирует важнейшие тенденции развития и новации искусства рубежа XIX и XX столетий и продолжает оставаться объектом научных дискуссий. Поэтому изучение особенностей поэтики и круга проблем, поставленных в произведениях «Ивана Карамазова русской литературы» [Львов-Рогачевский, 1925, с. 214] и сегодня остается **актуальным**. Так, важным оказывается вопрос о специфике мифопоэтики и выраженной с ее помощью религиозно-философской и этико-эстетической концепции Л. Андреева. Ведь по признанию такого авторитетного создателя неомифологии «серебряного века» как Д. С. Мережковский, Л. Андреев одним из первых русских писателей рубежа веков интуитивно почувствовал необходимость после десятилетий, прошедших под знаком атеизма и позитивизма, постановки проблем Бога, Богочеловека и Богочеловечества [Мережковский, 1991].

Наиболее рельефно подобная проблематика и формы ее художественного осмысления представлены в «евангельском» цикле Л. Андреева. Этим и обусловлен выбор объекта и предмета исследования.

Объект анализа – произведения, составившие «евангельский» цикл Л. Андреева.

Предмет исследования – поэтика каждого из входящего в цикл произведений и циклообразующие факторы.

Цель – уяснить особенности поэтики и авторской концепции Л. Андреева в «евангельском» цикле. Достижение этой цели предполагало решение следующих **задач**:

– обобщить научную литературу, посвященную изучению «Иуды Искарота», «Бен-Товита» и «Елеазара»;

- выбрать продуктивные методики анализа данных произведений;
- проанализировать особенности нарративной организации, мотивной структуры, хронотопа во всех произведениях цикла;
- проследить функции интертекстуальных элементов и мифопоэтики в данных произведениях;
- выявить циклообразующие факторы;
- уяснить авторскую концепцию «евангельского» цикла Л. Андреева.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что в нем впервые:

- подробно рассмотрены мотивные комплексы в цикле, выявлены их особенности в каждом из произведений;
- предложен новый взгляд на притчевость повести «Иуда Искарот» с учетом коммуникативных структур;
- охарактеризованы формы наррации в цикле;
- установлены новые интертекстуальные связи, расширен интертекстуальный фон цикла.

Теоретико-методологическую основу работы составили труды ученых, посвященные изучению поэтики литературного произведения как художественной целостности [Лихачев, 1968; Палиевский, 1979; Лотман, 1970; Гиршман, 2011], нарратологии [Шмид, 2003], хронотопа [Лихачев, 1968; Бахтин, 1975], мотивов [Гаспаров, 1993; Силантьев, 2004], мифопоэтики [Минц, 1979; Мелетинский, 2000; Нямцу, 2007], интертекстуальности [Фатеева, 2000; Пьеге-Гро, 2008], стилизации [Поэтика русской литературы..., 2009], жанровой природы произведения и проблем циклообразования [Поэтика русской литературы..., 2009; Чудаков, 2009; Егорова, 2004; Ляпина, 1992]. Использовались **методы** целостного, мотивного, нарративного, интертекстуального анализа, а также описательно-аналитический подход к исследованию художественных текстов.

Структура и объем работы. Работа включает в себя введение, три главы, выводы и список литературы. Общий объем работы составляет 84 страниц. В списке использованной литературы 61 позиция.

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ «ЕВАНГЕЛЬСКОГО» ЦИКЛА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

1.1. История изучения «евангельского» цикла

В наше время Л. Андреев признан одним из ведущих писателей-новаторов «серебряного века», оказавших серьезное влияние на дальнейшее развитие литературы в XX столетии.

Современные писателю критики, а затем литературоведы пытались определить его место в литературной системе [Татаринов, 2001, с. 286]. Однако особенности творческой манеры Л. Андреева не позволили ввести его в традиционные рамки течений. Из-за социальной проблематики произведения писателя связывали с реалистической традицией, но в манере письма отмечали черты, характерные для импрессионизма, экспрессионизма, символизма, и экзистенциализма [Венгеров, 1905, с. 115; Татаринов, 2001, с. 287], обнаруживали связь с массовым искусством, проявляющуюся в ассимиляции низкохудожественного и неэстетического материала и стратегия избыточного определения смысла образов [Hutchings, 1990, с. 115]. Так, Е. Михеичева полагает, что Л. Андрееву, как и экспрессионистам, присуще следование теории «вчувствования» (согласно которой внутреннее движение художника должно передаваться через произведение), экзальтированная манера, с помощью гротеска переданное внутреннее состояние героя, использование натуралистических приемов [Михеичева, 2008, с. 56].

Экзистенциальные мотивы отчуждения, ужаса, страха-тревоги, смерти, молчания в произведениях Л. Андреева связывают с идеями А. Шопенгауэра, с. Кьеркегора и Ф. Ницше [Шестакова, 2016, с. 92]. Как и Ницше, Л. Андреев исследует человека, взбунтовавшегося против Бога, пытающегося прожить без Него и Его взыскующего. Для писателя также характерно неприятие

окружающей действительности, попытки противостоять ей через своего героя, выражающего гневный протест против нивелирования человеческой личности [Михеичева, 2008, с. 48].

Обращение к исследованию этих проблем привело Л. Андреева к истокам их зарождения и, в том числе, к евангельскому материалу, на основе которого писатель создавал свой собственный миф. К итогам этой работы относится и «евангельский» цикл Л. Андреева, который составляют «Бен Товит» (1905), «Елеазар» (1906) и «Иуда Искарот» (1907).

По мнению исследователей, в повести «Иуда Искарот» ярко проявлены экспрессионистические черты. М. Шестакова так пишет об этом: «Через сочетание “высокого” библейского сюжета и “низового”, телесного экспрессионистического взгляда на действительность писатель демонстрирует антиномичность мира, тесное взаимодействие противоположностей в нём» [Шестакова, 2016, с. 92]. И. Московкина отмечает, что экспрессионистический заряд несет не только портрет, пейзаж и повествовательный аспект произведения, но и сюжет, натуралистические детали, синестезия, резкая смена точек зрения в финальной сцене [Московкина, 2005, с. 148].

Проявление экспрессионистической поэтики, по мнению М. Шестаковой, усиливается тем, что мир часто показан глазами героя [Шестакова, 2016, с. 92]. Проблему точки зрения затрагивают и другие исследователи. О фигуре повествователя сказано, что он не отрицает реальности евангельского события, но предстает в роли нового информатора, ранее утерянного традицией [Татаринов, 2001, с. 304]. Некоторые исследователи считают, что повествователь субъективен, проявляет сочувствие к Иуде [Гомон, 2019, с. 179]. И. Московкина обратила внимание на то, что повесть строится как «поток сознания» Иуды [Московкина, 2005, с. 145]. Так выясняется, что в повести одновременно присутствуют несколько точек зрения.

И. Московкина считает, что отсутствие в повести изображения дальнейших евангельских событий и, прежде всего, воскрешения Христа,

свидетельствует об отсутствии победителя в философском споре о человеке. Спор мировоззрений Христа и Иуды остается неразрешенным [Московкина, 2005, с. 147]. Другого мнения придерживается Л. Западова, считающая, что читателю известно о воскрешении Христа и дальнейшей судьбе апостолов, поэтому неправдивость мнения Иуды Искарота об учении Христа и поведении его учеников оказывается очевидной [Западова, 1997, с. 93].

Еще один дискуссионный вопрос – характеристика учеников Иисуса. А. Каун считает, что ученики Иисуса – догматики, чья жизнь подчинена «двойной бухгалтерии», в которой нет места спонтанной истине. Иуда в понимании литературоведа, в повести значительно выше, убедительнее и самостоятельнее апостолов [Kaun, 1969, с. 268–269, 276]. Л. Западова придерживается традиционно положительной оценки их ума и характера [Западова, 1997, с. 88 – 89]. Н. Голованова отмечает, что образы учеников в повести Л. Андреева выступают как символы [Голованова, 2015, с. 179].

Большинство исследователей интересуются противоречивым образом Иуды Искарота. Одни видят в Иуде змеиный ум лжепророка [Западова, 1997, с. 92–93], другие настаивают на том, что Л. Андреев изобразил в нем человека, опровергнув возможность воплотить мечту о «сверхчеловеке», «человекобоге» [Московкина, 2005, с. 150], третьи исследуют его аналитический, полный скептицизма ум, обращают внимание парадоксальность героя, двойственность мотиваций, поступков, внешности [Kaun, 1969, с. 276].

Анализ образа Иисуса осуществляется гораздо реже. По мнению И. Сенько [Сенько, 2015, с. 62] в рассказе он не имеет ничего общего с евангельским Иисусом, представлен «инфантильным молодым человеком, любящим родную Галилею». Чаще об Иисусе, как правило, вспоминают в связи с образом главного героя. Исследователей интересует соотношение этих двух фигур, которое они определяют по-разному: от жертв толпы – высокой и низкой [Татаринев, 2001, с. 306], до бинарной оппозиции [Иезуитова, 2010, с. 420]. С. Замлелова считает, что повесть Л. Андреева –

мифологема с апологетическим характером, ведь писатель объясняет предательство Иуды особой любовью к Христу [Замлелова, 2014, с. 150].

По-разному определяется и степень вины Иуды, и трагизм его судьбы, и согласие с его теорией. Наиболее лояльна к Иуде Н. Голованова. Она считает его самым отзывчивым, способным чувствовать и сострадать, жертвовать собой. В момент смерти он предстает устремленным к небесам [Голованова, 2015, с. 179]. М. Шестакова, говоря о несхематичности героя, вспоминает спасение Иудой Иисуса и учеников [Шестакова, 2016, с. 89], тогда как Л. Западова отмечает только его аморальные поступки [Западова, 1997]. Е. Михеичева относит Иуду к героям-«двойственникам», видя а раздвоении его лица раздвоение души. Суть же Иуды в его одиноком правдоискании и самообмане [Михеичева, 1994, с. 177].

Наиболее обобщающий характер имеет истолкование образа Иуды Л. Иезуитовой, которая считает этого героя «полным и противоречивым воплощением человеческих достоинств и недостатков» [Иезуитова, 2010, с. 441]. Исследовательница считает, что в образе Искарота Л. Андреев воплотил уникальную трактовку вечной нераздельности, вечного единства противоположностей, борьбы двух начал – Христа и Антихриста. Для нее предательство от любви – трагедия обезбоженной эпохи [Иезуитова, 2010, с. 430].

Для А. Татаринова единый образ «Иуды-Христа», который он видит и в других произведениях Л. Андреева, предстает как вариант нового спасения [Татаринов, 2001, с. 306]. Однако, несмотря на некоторое сочувствие, которое может вызывать образ андреевского Иуды, большинство исследователей солидарны в одном: Л. Андреев убедительно доказывает, что игры с чужой жизнью этически непозволительны [Московкина, 2005, с. 150], а человеконенавистнический путь к Христу не мог привести к иному финалу [Бродский, 2001, с. 29].

В настоящее время исследованы практически все основные источники повести Л. Андреева. Это книги Ветхого и Нового Завета, посвященная им

справочная и исследовательская литература, художественные произведения на евангельские и околоевангельские темы и жизнеописания Иисуса (Фаррар «Жизнь Иисуса Христа») [Западова, 1997], пособия для учебных заведений, тексты для народного чтения, в которых шла речь о преступлении Иуды и трактовка его образа [Иезуитова, 2010, с. 441].

Отмечены интертекстуальные связи повести Л. Андреева с произведениями Ф. Достоевского («Легенда о Великом Инквизиторе», сочиненная Иваном Карамазовым) и Ф. Сологуба («Когда я в бурном море плавал...»), интермедийные связи с «Демоном» М. Врубеля [Московкина, 2005, с. 144, с. 146].

Среди претекстов рассказа «Елеазар» называют поэму Дьеркса «Lazare» [Волошин, 1988, с. 3], стихотворение «Он не был виноват» Виктора Гюго, в котором тот рассматривает фактическое не-воскресение как следствие социального зла [Иезуитова, 1996, с. 54-55], и поэму Николая Минского «Гефсиманская ночь», в которой противопоставляется правда Неба и Земли [Иезуитова, 1996, с. 55]. В «Елеазаре» замечают и интертекстуальные тютчевские образы [Московкина, 2005, с. 144].

По мнению ученых, среди множества мотивов в произведениях Л. Андреева особенное значение приобретают танатологические. Так, Р. Красильников исследовал их нарративно-композиционные возможности [Красильников, 2006, с. 92] и пришёл к следующим выводам. В рассказе «Елеазар» смерть выполняет функцию начального размыкания структуры сюжета и нарратива, способствует приращению новых нарративных элементов [Красильников, 2006, с. 101]. Смерть Иисуса в повести «Иуда Искарот» – ключевой узел нарратива произведения, формирующий фундамент его структуры [Там же].

Не менее важен и такой постоянный мотив Л. Андреева, как молчание. В «Елеазаре» оно становится эквивалентно небытию, смерти. По мнению М. Шестаковой, в «Бен-Товите» молчание, восполняя речь, расширяет ее выразительные возможности [Шестакова, 2016, с. 54].

Исследователи «евангельского» цикла Л. Андреева обратили внимание на важную роль в художественной структуре произведений контраста. По мнению Е. Михеичевой, именно он использовался при создании образа Елеазара, называемого женихом смерти [Михеичева, 2017, с. 75–76]. И. Московкина называет образ Елеазара-жениха гротесковым, то есть сочетающим несочетаемое [Московкина, 2005, с. 141]. Для Л. Иезуитовой Елеазар и евангельский «жених», обрученный с христианской церковью, и «жених»-освободитель, обрученный с «женой» революцией, родиной, жизнью. Слово-символ «жених», повторяясь, становится одним из постоянных, но ложных атрибутов Елеазара [Иезуитова, 1996, с. 52].

Учеными отмечено наличие в «Елеазаре» таких символических образов, как «там» и «ничто». Они объединяют значения устойчивых мифологем Л. Андреева: Бездна, Тьма, Ночь [Московкина, 2005, с. 142]. Рассказ «Елеазар» наполнен устойчивыми образами-символами, выступающими по отношению к друг другу то как антонимы, то как синонимы: тьма, бездна, мгла, туман, дом, стена, молчание, праздник [Михеичева, 2008, с. 69–73].

Основной структурообразующей коллизией рассказа «Елеазар» является столкновение человека с тайной [Московкина, 2005, с. 141]. Художественное воплощение этой коллизии составляет последовательную цепь сюжетных ситуаций, причем на основе некоторых из них возникли относительно самостоятельные притчи. Это притчи о скульптуре Аврелии, о влюбленных, о мудреце и об императоре Августе [Московкина, 2005, с. 143]. Претекстом для большинства этих сюжетных ситуаций послужили «Книги Екклесиаста» [Иезуитова, 1996, с. 42].

Учитывая композицию произведения, ее движущие мотивы (например, мотив жениха как синоним воскрешения) и притчевый характер, Л. Иезуитова делает вывод, о том, что «Елеазар», как и «Иуда Искарот», написан в форме философской притчи или параболы, содержащей неразрешимые, «проклятые» вопросы человеческого духа [Иезуитова, 1996,

с. 52]. Несмотря на это, большинство исследователей определяют жанр «Елеазара» как рассказ.

В «Елеазаре» контрастными становятся не только мотивы, но и художественное пространство. Жизненный центр – в древнем городе, тогда как пространство пещеры и пустыни связано с Елеазаром и, соответственно, с небытием. При этом образ пустыни в рассказе имеет оригинальное, а не традиционное христианское истолкование: это не аскеза, которая приводит к очищению, а вечно существующая пустота. Там, где отметилась вечность, пространство бесконечно расширяется под ее давлением. Непрерывающееся время создает такое же непрерывное пространство, которое вынуждено продолжаться [Михеичева, 2017, с. 74–75].

Сложность анализа рассказа состоит в том, что в нем слиты три плана изображения: условно-обобщающий (библейский) и стоящие за ним бытийный и конкретно-исторический, обозначенный в узнаваемых симптомах и намеках [Иезуитова, 1996, с. 58]. Библейский план чаще всего называют кощунственным. В нём писатель аллегорически изобразил историю христианства, в которой Елеазар – аллегория Христа [Татаринов, 2001, с. 305]. Библейский план можно рассматривать и как переосмысление «Книги Екклесиаста». В таком случае, Елеазар – двойник Екклесиаста [Иезуитова, 1996, с. 43].

Отдельного объяснения требует конкретно-исторический план изображения. Л. Иезуитова утверждает, что Л. Андреев написал рассказ на языке революционного подполья, для подполья и в первую очередь подпольем был понят [Иезуитова, 1996, с. 49]. Она приходит к выводу, что на конкретно-историческом уровне – это притча о тщете духовного воскресения устроителей всеобщего счастья («женихов»), если для осуществления революционной идеи («невесты») они готовы пожертвовать собственной и чужой жизнью [Иезуитова, 1996, с. 60].

На бытийном уровне произведение отражает коллизию трагической несовместимости конечного и вечного [Иезуитова, 1996, с. 44]. В центре

бытийного уровня – философская тайна смерти [Татаринов, 2001, с. 305]. М. Волошин думал, что Л. Андреев, прежде всего, попытался предвидеть и показать возможности познания загробного небытия [Волошин, 1988, с. 3]. Писатель создал не безысходно-пессимистический реквием о бессмысленности жизни, а философско-героическое повествование о силе человеческого духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности [Московкина, 2005, с. 144]. Таким образом, Л. Андреев затрагивал не только проблему смерти, но и проблему воскрешения, вечной жизни. При этом он вступал в спор с Н. Федоровым и Ф. Достоевским, которому были близки идеи философа, а также с Вл. Соловьевым и с самим собою [Михеичева, 2017, с. 70].

Вокруг образа Елеазара накапливаются апокалиптические значения, а в произведении в целом противопоставляется социальный пессимизм и стоицизм [Иезуитова, 1996, с. 52]. Л. Андреев обходится без метафизической мистики. Изображая человека божественного и сатанистского, писатель создает гимн божественному человеку [Иезуитова, 1996, с. 53].

Источники рассказа «Елеазар» исследованы довольно тщательно. Л. Иезуитова отмечает, что Л. Андреев использовал не только притчу о Лазаре, но и евангельскую легенду о Лазаре, пять притч из «Книги Екклесиаста» [Иезуитова, 1996, с. 41]. Фабульный ряд рассказа представляет собой пересоздание композиции «Книги Екклесиаста» с добавлением к ним притч собственного сочинения о скульпторе Аврелии и императоре Августе [Иезуитова, 1996, с. 42 – 43].

По сравнению с «Елеазаром», об источниках «Бен-Товита» известно намного меньше. Это связано как с менее пристальным вниманием к рассказу, так и с тем, что в «Бен-Товите» писатель воссоздает атмосферу «страшного дня», когда «на Голгофе среди разбойников был распят Иисус Христос», без какого бы то ни было отношения к Библии [Урюпин, 2014, с. 218]. Однако, несмотря на то, что в Евангелии нет такой истории, в нём есть фразы, характеризующие равнодушие народа к судьбе Иисуса

[Московкина, 2005, с. 144]. Л. Иезуитова считает, что идея взгляда «маленького человека» на масштабные исторические события взята из произведения А. Франса «Прокуратор Иудеи» [Иезуитова, 2010, с. 354].

В основе жанровой структуры «Бен-Товита» лежит контрастное сопоставление эпизода из частной жизни мелкого торговца с эпохальным событием – распятием Иисуса [Московкина, 2005, с. 140]. Частная жизнь маленького, несчастно-ничтожного человека, эгоистически сосредоточенного на своей зубной боли, противопоставлена Л. Андреевым невыразимой муке Спасителя, смиренно несущего на Голгофу свой крест за все человечество [Урюпин, 2014, с. 220].

Советские литературоведы интерпретировали «Бен-Товита» как сатиру на обывателя, предавшего революцию. Поэты и художники соотносили его с проблемой интеллигенции и народа, придавая ему злободневное социально-политическое и нравственное звучание [Московкина, 2005, с. 139].

«Бен-Товит» имеет и нравственно-философский уровень осмысления изображенной коллизии [Московкина, 2005, с. 139–140]. Писатель стремился показать, что маленький человек не смог понять смысл совершившихся в Иерусалиме событий, вселенский масштаб которых не доступен ограниченному сознанию обывателя [Урюпин, 2014, с. 220]. В рассказе присутствует мысль о слабости человеческой натуры, неспособности человека подняться над «естеством» даже в минуты трагедии [Гомон, 2019, с. 32]. Автор ставит проблему ограниченности человеческого познания и предостерегает каждого человека и человечество перед лицом возможных новых катастроф [Московкина, 2005, 141]. Вместе с тем в контексте цикла «Бен-Товит» приобретает «смеховое», ироническое, звучание [Там же].

Интертекстуальность «Бен-Товита» связана с традицией изображения и понимания образа Иисуса в русской литературе у Ф. Достоевского, Л. Толстого, Д. Мережковского, А. Блока и др.). Иисус – символ высокой духовности и высокоразвитой личности. И. Московкина выявляет связь «Бен-

Товита» с такими произведениями Ф. Достоевского, как «Записки из подполья», «Братья Карамазовы» [Московкина, 2005, с. 140].

По мнению А. Рубан, стилизация в цикле связана с игрой библейскими сюжетами, использованием образов-символов, мифологических образов и мотивов. Исследовательница считает, что роль стилизации у Л. Андреева в том, чтобы воскресить и имитировать удаленные от современности художественные миры и традиции. Благодаря стилизации, на первый план выдвигаются условность, подражание, игровое начало искусства. За ней скрывается проявленный в подтексте философский план осмысления библейских сюжетов и коллизий [Рубан, 2009, с. 196].

При создании «Елезара» и «Иуды Искарота» Л. Андреев прибегал к стилю «Притчей Соломоновых». Но если Соломон знал, что их разгадки принадлежат лишь одному Богу, то Л. Андреев предлагал отыскать их самим читателям [Иезуитова, 1996, с. 41]. Андреевскому циклу присуща и апокрифическая стилизация – уподобление своеобразному апокрифу как конфликтному жанру с подменной реальностью [Татаринов, 2001, с. 304].

В цикл произведения Л. Андреева объединяет и особый библейский хронотоп с «евангельским» пейзажем, в котором присутствуют мифосуггестивные образы ночи, неба, земли. Конкретно-фактические образы сочетаются с эмблематической условностью, зримо-пластическая импрессионистичность – с идейностью и философичностью. В итоге создается метафизическая картина мира. «Иная реальность» текста – результат преодоления канона, догмы, расширения духовно-культурного горизонта, ограниченного рамками евангельского текста [Урюпин, 2014, с. 221].

Некоторые литературоведы не без основания предполагают, что евангельский цикл объединен одним повествователем. Это связано с тем, что в 1904 году Л. Андреев задумал цикл, который должен был называться «Сказки дьявола» или «Сказки бессмертного». В него под другими названиями входили и исследуемые произведения. Само возможное название

цикла и лежащие в основе его повествовательной структуры ирония и парадокс прямо указывают на их первоисточник – повествователя-дьявола. В каждой из историй inferнального рассказчика повествуется об испытании человека. В их основе лежат общеизвестные евангельские сказания, канонический смысл которых «сказочник» сталкивает со своим парадоксальным истолкованием, манипулируя евангельскими фабулами и мистифицируя читателей [Голованова, 2015, с. 181].

Таким образом, произведения, составляющие «евангельский» цикл Л. Андреева, достаточно всесторонне исследованы. Однако многие особенности их поэтики и заключенной в них авторской концепции продолжают оставаться дискуссионными и требуют обстоятельного осмысления с опорой на современные теоретические подходы и методики анализа.

1.2. Теоретическая основа и методики исследования

В основе нашего исследования поэтики произведений Л. Андреева лежит методика целостного анализа литературного произведения. Она была разработана Д. Лихачевым («Внутренний мир художественного произведения») [Лихачев, 1968], П. Палиевским («Художественное произведение» [Палиевский, 1979]), Ю. Лотманом («Структура художественного текста» [Лотман, 1970]), М. Гиршманом («Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение» [Гиршман, 2011] и др.). По мнению исследователей, текст нужно анализировать как некую художественную целостность, структуру, состоящую из взаимосвязанных элементов или уровней, таких как сюжет, хронотоп, система персонажей и т. д. Отдельность всех этих элементов относительна, ее нельзя назвать абсолютной, так как механическая сумма элементов текста не равна целостной системе. Важным моментом является

понимание иерархичности текста, а также понятие «минус-приема», так как мы рассматриваем текст повести «Иуда Искариот» в связи с отсутствием описания последующего воскрешения Иисуса и судьбы апостолов. История Иуды Искариота в повести воспринимается и как результат верного отображения, и как активного преобразования действительности.

При анализе «евангельского» цикла Л. Андреева невозможно обойти проблему жанра изучаемых произведений и исследования их стилевых особенностей. При определении жанра произведений «евангельского» цикла часто возникают сложности: «Бен-Товит» и «Елеазар» называют то рассказом, то новеллой, а «Иуду Искариота» – то рассказом, то повестью, то романом.

В нашей работе определение этих понятий опирается на концепции, изложенные в коллективном труде «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» [Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века, 2009]. Под жанром понимается устойчивый тип художественной структуры литературного произведения. Для анализа произведений двадцатого века используется подход, в центре которого не столько нормативность жанра, сколько его своеобразие. Учитывается взаимодействие жанров, их самоопределение во взаимодействии с другими произведениями.

А. Чудаков полагает, что определить четкие жанровые черты рассказа нового типа невозможно, так как в «ароморфозном» рассказе размыты старые границы и сняты все прежние ограничения. Литературовед считает рассказ синкретическим жанром [Чудаков, 2009].

Учитывая композицию произведения, ее движущие мотивы и соотнесенность с книгой Екклесиаста, Л. Иезуитова делает вывод, о том, что «Елеазар», как и «Иуда Искариот», написан в форме философской притчи или параболы [Иезуитова, 1996, с. 52]. Парабола – образ, «тяготеющий к символу, многозначному иносказанию» [Приходько, 1987, с. 267].

По нашему мнению, поэтика рассказа «Елеазар» и повести «Иуда Искарот» включает притчевые и параболические формы. Существенными для нас признаками притчевой формы является то, что в ней может отсутствовать сюжет и она может быть сокращена до простого сравнения; в ней остаются символические значения; остается религиозная или моралистическая премудрость [Аверинцев, 1987, с. 305].

Притче соответствует особая стратегия нарративного дискурса, которую описал В. Тюпа. Согласно концепции исследователя, коммуникативная компетенция адресата притчи регулятивная, требует рецептивной позиции адресата, связанной с истолкованием, личностного отношения к смысловой составляющей. Иносказательность притчи служит для активизации адресата, но не предполагает свободной трактовки. Действующие в ней лица предстают как «субъекты этического выбора». Притчевая риторика по своему характеру императивна, содержит поучение и монологизированность. Между адресатом и адресантом устанавливаются иерархические отношения [Тюпа, 1997].

При изучении нарративной структуры цикла и каждого произведения в отдельности, целесообразно обратиться к теории нарратологии В. Шмида. Наиболее значимыми для данного исследования представляются понятия фиктивного нарратора, повествуемого мира и фиктивного читателя. Фиктивный нарратор – адресант фиктивной нарраторской коммуникации [Шмид, 2003, с. 63]. Фиктивный читатель – инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ.

Фиктивный нарратор проявляет себя через подбор элементов и их конкретизации, композицию текста, языковую презентацию и оценку элементов (эксплицитную и имплицитную), выводы. К интересующим нас характеристикам нарратора относятся его выявленность, диегентичность и недиегентичность, нарративная компетентность, личностность, антропоморфность, проявленность. Существует пять планов, в которых может быть выявлена точка зрения: перцептивный, идеологический,

пространственный, временной, языковой. Точка зрения может быть натториальная или персональная. При анализе текста используется понятие текстовой интерференции: это передача речи персонажа через нарратора благодаря использованию различных языковых уровней (грамматики, лексики, синтаксиса и т.д.) [Шмид, 2003].

Не менее важен для модернизма вопрос стилизации. В статье М. Козьменко и Д. Магомедовой «Стилизация как фактор динамики жанровой системы» дается несколько определений понятию стилизация [Поэтика русской литературы..., 2009]. В нашей квалификационной работе стилизацией считается намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики) полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей. Следует отметить, что Л. Андреев использует стилизацию, ориентированную на библейский стиль, стилизует диалогическую и монологическую речь персонажей. Он использует некоторые фиксированные стилевые формы, ставшие элементом узнаваемой культуры.

С вопросом стиля тесно связано исследование интертекста и мифопоэтики. Методика исследования интертекста предложена в работе Н. Фатеевой «Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов» [Фатеева, 2000]. Исследовательница понимает под интертекстом установку на моделирование адресата как носителя общей с адресатом памяти. Для описания интертекста в работе используется классификация Н. Фатеевой на основе типологии П. Торопа и Ж. Женетта: собственно интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность [Фатеева, 2000].

В статье З. Минц «О некоторых «неомифилогических» текстах в творчестве русских символистов» [Минц, 1979] демонстрируется особый взгляд на значение элементов модернистского текста, заимствованных из мифов. Опираясь на ее теорию, повесть «Иуда Искарот» можно причислить к текстам-мифам, так как она обладает рядом признаков неомифологического произведения. По этой причине мифологическое в повести Л. Андреева

оценивается не только как стилизация под евангельский текст, а как связь с претекстом, который становится кодом для прочтения анализируемого произведения.

Основы теории и методики мотивного анализа были заложены Б. Гаспаровым в его статье «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»» [Гаспаров, 1993]. Б. Гаспаров считает, что мотивом может выступать любое смысловое пятно – событие, черта характера, элемент ландшафта, цвет и т.д. Принимается во внимание неравноценность мотивов, так как одни связи многократно подтверждаются в различных точках повествования, а другие оказываются более слабыми и проблематичными. Не получая в тексте многократного подтверждения, они могут иметь вторичный характер, только вызывая отдельные ассоциации. Лейтмотивы образуют центральную и периферийную часть, границы между которыми подвижны. Все лейтмотивы в совокупности образуют незамкнутое поле, что придает тексту черты открытости и бесконечности. Это особенность мифологической структуры [Гаспаров, 1993].

При анализе художественного времени и пространства привлекаются работы М. Бахтина [Бахтин, 1975] и Д. Лихачева [Лихачев, 1979]. Для исследования хронотопа имеет значение то, как художественное пространство и время организуют ткань произведения и создают те или иные смыслы.

Принимая точку зрения большинства ученых на рассказы «Бен-Говит», «Елеазар» и повесть «Иуда Искарот» как на взаимосвязанные, складывающиеся в «евангельский» цикл, мы относим его к так называемому неавторскому циклу [Семенова, 2001, стб. 1189]. Писатель изначально задумывал цикл, но в первоначальном виде не осуществил его. Рассматриваемые в нашей работе произведения не публиковались Л. Андреевым вместе, как цикл под определенным названием. Тем не менее, несомненные тематические и структурные циклообразующие элементы

позволяют все названные произведения разиссматривать в едином контексте и взаимосвязи.

Таким образом, в основу исследования поэтики произведений Л. Андреева, составляющие «евангельский» цикл Л. Андреева, в нашей работе положена методика целостного анализа, которая дополняется методиками анализа интертекста, мифопоэтики, нарратива, стилизации, мотивов, неавторских циклов.

Выводы к Разделу I

Анализ научной литературы позволяет сделать выводы о перспективных направлениях анализа евангельского цикла. Недостаточно исследованной оказалась фигура нарратора в цикле, не доказано его единство или различия нарраторов, поэтому планируется выяснить особенности функционирования повествовательных инстанций с опорой на концепцию В. Шмида. Представляет интерес соотношение героев цикла по признаку монологичности-диалогичности, их коммуникативные стратегии. Также необходимо обратить внимание на особенности «библейского стиля» и его функционирования в цикле. В рамках исследования коммуникативных стратегий, привлекает внимание вопрос о притчевости цикла – она убедительно доказана Л. Иезуитовой в отношении «Елеазара», но не проанализирована в «Иуде Искарите».

Использование мифологической основы для создания собственного мифа была отмечена исследователями, однако представляется целесообразным более детальное изучение особенностей создания авторского мифа в цикле.

Количество проанализированных литературоведами мотивов приводит к мысли о необходимости выделения мотивных комплексов, поиска циклообразующих мотивов и более подробный анализ отдельных, малоисследованных мотивов.

Анализ хронотопа в цикле представляет интерес в связи со статьей И. Урюпина про «библейский пейзаж» в Бен-Товите, так как он объединяет

все произведения цикла, а также с замечаниями Е. Михеичевой о символическом значении пустыни, которое может быть дополнено замечаниями о синтезе каменного и пустынного в хронотопе.

Успешное нахождение интертекста (в том числе автоинтертекстуальности), интермедиальности свидетельствует о возможности дальнейшего изучения цикла в этом ключе с учетом значения интертекста в модернистских текстах.

С учетом выделенных направлений исследования представляется возможным проанализировать весь цикл, опираясь на методику целостного анализа.

РАЗДЕЛ II. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ «ИУДЫ ИСКАРИОТА» И «БЕН-ТОВИТА»

История замысла, создания и публикации прижизненных, которые должны были войти в цикл под названием «Сказки Дьявола», хорошо изучена. Сегодня понятно, что задуманный цикл так и не состоялся, но создававшиеся в его контексте «Бен Товит» (1905), «Елеазар» (1906) и «Иуда Искарот» (1907) объективно составляют циклическое единство, именуемое учеными «евангельским» циклом Л. Андреева. Единство замысла, относящегося к одному времени, сходство поэтики и проблемно-тематическая взаимосвязь всех этих трех произведений не вызывает сомнений. Особенно она заметна между повестью «Иуда Искарот» и рассказом «Бен-Товит», поскольку одним из центральных событий в обоих произведениях становится казнь Христа и реакция на нее окружающих. Но если в повести рассмотрен большой круг проблем, связанных с казнью, то рассказ отвечает на один из поднимающихся в «Иуде Искароте» вопросов – о равнодушии толпы и причинах такого отношения к мучениям Иисуса. В «Бен-Товите» художественно исследуется психология одного из представителей непримечательного большинства, а рассказ оказывается неким важным дополнением к повести.

В обоих произведениях смерть становится одним из центральных, хотя и имеющих разное значение событий, но сама смерть и концепция посмертия в них не рассматривается. Этому посвящен рассказ «Елеазар». Если в «Иуде Искароте» и «Бен-Товите» эти темы остаются за скобками, а воскресение Христа не показано, то в «Елеазаре» писатель договаривает невысказанное и демонстрирует непоказанное. Он обращается к проблеме возможности воскресения для обычного человека, увидевшего смерть, описывает свои представления о таком воскресении, о небытийственности и преодолении негативного опыта ради возможности продолжить жить.

Таким образом, представляется целесообразным рассматривать произведения Л. Андреева не в хронологическом порядке, а в их зависимости от охарактеризованной проблемно-тематической и событийной взаимосвязи в «евангельском» цикле. Анализ начинается с «Иуды Искарота», а рассказ «Бен-Товит» рассматривается вторым, как дополняющий повесть. Анализ же «Елезара» осуществляется в отдельной главе чуть более обособленно от этих произведений.

2.1. Нарративно-мотивная организация повести «Иуда Искарот»

Текст «Иуды Искарота» разделен на девять нумерованных глав, некоторые из которых в тексте разделяются на фрагменты, отличающиеся хронологически (в академическом издании это отмечено горизонтальной чертой). Так, первая глава состоит из двух частей: до появления Иуды и после него. Первый фрагмент можно считать зачином ко всему тексту, поскольку он отличается нарратологически.

Недидеетический нарратор в зачине создает ложное ожидание, что он будет библейским протоколистом, документирующим точки зрения и призывающим к однозначной оценке личности Иуды. Это ожидание основывается на использовании библейского стиля (написание местоимений, относящихся к Иисусу, с большой буквы, инверсия, полисиндетон), библейского пейзажа. Л. Иезуитова считает, что Л. Андреев выработал свой особый библейский стиль и произведениях «евангельского» цикла использовал размеренный ритмический речевой лад с анафорическими и эпифорическими повторами, обилием развернутых сравнений, присоединительно-глагольными периодами [Иезуитова, 1996, с. 40]. Оценка Иуды, исходя из первой главы, дается вне зависимости от моральных качеств тех, кто оценивает. Введение оценок обосновывается попыткой учеников дистанцировать Иисуса от Иуды, исходя из слышанного о нем. Речь оценивающих передается прямо и косвенно, и отмечается законченностью

суждений об Иуде, изначально постулируемых как истинные. Нарратор передает общую оценку «добрых людей», «злых людей» и – явно более личную – апостольскую, отмечая пребывание Иуды в одном из двойственных состояний видимости/невидимости. В дихотомии «благочестивых» и «грешных» людей, Иуда однозначно попадает во вторую группу, но оказывается отчужденным даже от неё: «нет, не наш он, этот рыжий Иуда из Кариота» [V, с. 24] (Здесь и далее произведения Андреева цитируются по изданию: [Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Москва: Наука, 2007] с указанием тома и страницы). Статус изгоя у Иуды подкрепляется цветом его волос, ведь рыжий – коррелят красного, который является inferнальным цветом [Ferber, 1999, с. 169], что отсылает к ставшему традиционным с IX века его иконографическому изображению [Душенко, 2013, с. 153]. Мнение молвы не обязательно достоверно, так как в одном из последующих фрагментов толпа несправедлива к Иисусу. С их точки зрения – он вор, укравший козленка, притом отношение к нему не меняется даже тогда, когда козленка находят.

В тексте толпа показана с перцептивной точки зрения Иуды, находящегося среди следующих за Иисусом, которого ведут на казнь. Это одно из напряженных мест в структуре текста, где оценки по большей части принадлежат Иуде. В описаниях заметна неточность наблюдений. Крайнее волнение Иуды приводит к ощущению разрастания толпы. В аудиальных характеристиках доминируют дисгармоничные звуки, которые в тексте обычно тесно связаны с образом Иуды: «громкие и иступленные крики», «народ кричит, вопит, требует тысячью звериных и человеческих голосов» [V, с. 66]. Комплекс животных мотивов, варьирующийся на протяжении всего произведения и служащий маркером негативной оценки, отчетливо связан с Иудой: он либо указывает на использование нарратором его персональной точки зрения, либо характеризует Иуду. По отношению к толпе это проявляется в словах о ее «звериных голосах» и в сравнении со «стаей голодных собак» [V, с. 66]. В иконографии Страстей скалящиеся, гавкающие

и агрессивные собаки ассоциировались, прежде всего, с врагами Христа, в том числе с иудеями, ведущими его на смерть [Майзульс, 2020, с. 185]. Падение, сопутствующая в повести исключительно Иуде характеристика, распространяется на толпу, про которую говорится, что она точно желала «испытать всю беспредельность падения, безумия и позора» [V, с. 66]. Образ толпы во время крестной казни предельно сближается с образом Иуды: предательство ширится и распространяется.

Зачин находится в сильной позиции, поскольку в нем отображена точка зрения нарратора на Иуду, и это важно для уточнения существенных деталей его образа и вводит значимые мотивы, связанные с Иудой.

Первая информация, которая о нем дается, указывает на его бесполезное, беспокойное хождение, незакрепленность за домом, поиск: «доходил до одного моря и до другого моря, которое еще дальше» [V, с. 24]. Образуется рамка: впоследствии весть о его смерти долетит «до одного моря и другого, которое ещё дальше» [V, с. 77]. Эта рамка указывает на существование двух нарратологически отличных представлений о времени в повести. Весть о смерти шла «ни быстрее, ни тише, но вместе с временем <...>, и как нет конца у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды и страшной смерти его» [V, с. 77]. Предательство Иуды оказывается проявлением вечного предательства человеком и человечеством своего Бога и проповедуемых им истин, итог которого вписан в линейное, христианское, объективное время: то, что было для Иуды жизнью, его личной историей, стало рассказом, вписанным в историю человечества и мифологизировавшимся. Таково время для нарратора, в противовес тому, как оно воспринимается Иудой: с ускорением и замедлением, с невозможностью управлять им, но с желанием взять под свой контроль: «бешено толкает неподатливое время, бьет его кулаками, проклиная, как раба». Момент смерти Ииуса для Иуды обозначает приобретение им – Иудой – божественной сущности, подтверждение царского статуса, что проявляется в овладении временем и выражается в соразмерности с ним: «И не идет время

ни спереди, ни сзади; покорное, вместе с ним движется оно всею своей незримою громадой» [V, с. 70].

Образ Иуды сопровождается мотивами гнили и яда, которые эксплицируются нарратором через специфический подбор характеристик и событий. Заявляется, что поместье Иуды – «три камня», из которых его жена напрасно пытается выжать себе хлеб на пропитание, потому что Иуда – гнилой плод, от которого ничего не может родиться. Также о нем говорят, что «он и в дом влезает тихо, как скорпион, а выходит из него с шумом» [V, с. 24]. Словарь символов Фербера указывает, что скорпион является символом обмана и плутовства [Ferber, 1999, с. 178]. Эти слова отражают все дальнейшее поведение Иуды: он тихо входит в «дом» к Иисусу и его ученикам, предает их, а затем выходит из этого дома с упреками в сторону учеников. Это сопоставление разворачивается в дальнейшем: Иуда смотрит в глаза скорпиону в овраге, и читатель может догадаться, что мысли его заняты планом будущего предательства. Ядовитость скорпиона становится основой для связи мотива яда с Иудой. Он утверждает, что готов принести Иисусу ядовитую змею [V, с. 40], его шепот, обращенный к Пилату, называется ядовитым [V, с. 67]. В Ветхом Завете скорпион олицетворял врагов, осаждающих человека: «А ты, сын человеческий, не бойся их и не бойся речей их, если они волчцами и тернами будут для тебя, и ты будешь жить у скорпионов; не бойся речей их и не страшись лица их, ибо они мятежный дом» (Иез. 2:6). [Майзульс, 2020, с. 121]. Когда Иуда в разговоре с первосвященником, после смерти Иисуса, упоминает скорпиона, спрашивающего, «где же человек?» [V, с. 72], это демонстрирует отзывчивость Иуды к дьявольским речам. Лжепророчествуя, он говорит не от лица Бога, а от лица дьявола, скрывающегося под зооморфной маской, сеющего сомнения в существовании человека.

В зачине Иуда дважды сравнивается с «одноглазым бесом» [V, с. 24]. В дальнейшем его инферность многократно подчеркивается в тексте: Фома называет его сатаной, апостолы говорят, что в «в него вселился сатана» [V, с.

73], он сравнивается с дьяволом: «похож на опрокинутого дьявола» [V, с. 67]. Часто такие характеристики служат маркером особой нарраторской стратегии – предупреждения для фиктивного читателя: то, что говорил или будет говорить Иуда – противоречит христианскому мировоззрению, звучит как искушение.

Также в зачине упоминается «воровской глаз» Иуды. Далее в портретных описаниях много внимания уделяется его глазам, а мотив глаза (зрения, взгляда, видения/невидения) играет структурообразующую и концептуальную роль. Подчеркивается диалогичность отношений между глазами: один глаз Иуды «покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму, но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту» [V, с. 26]. В Евангелии от Матфея есть такое выражение Иисуса: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё будет чисто, то всё тело будет светло. Если же око твоё будет худо, то всё тело твоё будет темно» (Мф. 6:22). Физический недостаток воспринимается как неправильность, искривленность, причастность к потустороннему миру.

В тексте далее многократно подчеркивается особенность Иуды: молчание «мертвого» глаза и веселость «живого». К глазу применяются аудиальные признаки «застывший, широко открытый глаз и молчаливо смотрел» [V, с. 30]. Поскольку глаза концептуализируются в категориях диалога, слепота метафорически отождествляется с невосприимчивостью Иуды к диалогической речи: он слышит «входящую» речь, но остаётся внутренне монологичен. Примечательно, что этот внутренний монолог нарушается, когда Иуда «слышит» от скорпиона вопрос «что такое человек?» [V, с. 72]. Если принимать во внимание inferнальную семантику скорпиона, можно предполагать, что единственный субъект, к которому Иуда диалогически открыт – это дьявол. Иуда сопоставляет тайну своих глаз с тайной прекрасных глаз Иисуса, выделяя себя и его в отдельную категорию, в отличие от апостолов. Так, изучая Фому, Иуда отмечает, что у того «прямые

прозрачно-светлые глаза», «прозрачные и ясные, как финикийское стекло» [V, с. 33] – и это воспринимается Иудой как недостаток, потому что человек с такой оптикой воспринимает входящую информацию некритически и не способен творчески ее осмыслять. После смерти Иисуса взгляд Иуды меняется – глаза не бегают в безумной торопливости. Его взгляд становится прост, прям, страшен в своей голой правдивости – поиски Иуды заканчиваются.

Значимое изменение в описании глаз происходит в овраге, во время обдумывания предательства: «неподвижно остановились на чем-то его глаза, оба неподвижные, оба покрытые белесою странною мутью, оба точно слепые и страшно зрячие» [V, с. 35]. Полная духовная слепота и одновременно – зрячесть – сродни поэтической слепоте в литературной традиции. Иуда создает и собирается проверить свою теорию, для которой ему необходимо неостановленное убийство Иисуса, которое вскрыло бы общую нелюбовь и непонимание Богочеловека, чем бы доказало правоту Иуды и выявило бы его божественную сущность. Иуда вписывается в ряд героев-идеологов, становясь в один ряд с Раскольниковым Достоевского и мечтающим взорвать землю Антоном Керженцевым из рассказа Л. Андреева «Мысли».

После раздумий в овраге Иуда знает больше, чем остальные, так как собирается своими действиями замкнуть на себя библейскую историю, повернуть ее ход. Когда происходит самоубийство, его красные глаза становятся «одинаковые, как братья» [V, с. 77]. Совершается приемлемое, заранее определенное самим Иудой для себя разрешение внутренних противоречий, заключающихся в одновременном умерщвлении Иисуса и невозможности жить, когда мертв Иисус. Но взгляд этих глаз, направленных вверх, на презируемое небо – выглядит как посмертная ирония судьбы над Иудой.

В начале произведения показательным является момент, когда Иуде кажется, что его голова «глубоко и непроницаемо скрыта от глаз какой-то невидимой, но густою и хитрою пеленою» [V, с. 28], а он может эту пелену

снять и показаться таким, каков он есть. Убеждение, что на глаза других людей накинута пленка, которая может быть разорвана, уничтожена, высказывается Иудой в конце произведения. Так он рассуждает по поводу толпы: «Что может удержать от разрыва тоненькую пленку, застилающую глаза людей, такую тоненькую, что ее как будто нет совсем?» [V, с. 68]. После смерти Иисуса он приходит к первосвященнику с такими мыслями: «Одним словом он прорвет сейчас ту тонкую пленку, что застилает их глаза, – и вся земля дрогнет под тяжестью беспощадной истины!» [V, с. 71]. Иуда не одинок в мнении о слепоте людей. Петр, после воровства Иуды говорит: «Все мы тут глупые, все слепые, Иуда. Один он видит, один он умный» [V, с. 41]. Однако, если у Иуды слепота проверяется тем, будет ли предан Иисус казни, заметна ли его невиновность, то для Петра слепота проявляется в отсутствии чуткости, правильной трактовки событий.

Зрение (видение) в повести часто связано с искажением реальности. Так, Иуда становился привычен и нормален, «обманывая утомленное зрение», тогда как в обычном состоянии он «вдруг бросался в глаза» [V, с. 24]. Фома, пытаясь разгадать Иуду, добился лишь того, что, когда шурил глаза, «у Иуды как будто и вправду появлялись восемь беспокойно шевелящихся ног» [V, с. 27]. Изначально это образное сопоставление исходит из речи Петра, говорящего, что Иуда «похож на осьминога – только одною половиною» [V, с. 27]. Он же обращается к нему как к «другу-осьминогу» [V, с. 31]. Нарратор использует это сравнение, рассказывая о встрече Иуды и Пилата: губы Иуды присасываются к руке Пилата «как щупальца» [V, с. 67]. Во всех этих случаях для сопоставления осьминога и Иуды используется внешнее, пластическое, поведенческое сходство. После предательства Христа для Иуды также используется пластический образ осьминога: «протягивая к огню длинные шевелящиеся руки, весь бесформенный в путанице рук и ног» [V, с. 62] и, далее, происходит сравнение с чудовищем дьявольской природы «из темной глубины моря вылезает нечто» [Там же]. Создается неомифологический образ осьминога, основанный, по всей видимости, на его

«многорукости», позволяющей сопоставлять его с пауком или скорпионом, традиционно обладающими негативной оценкой. Образ осьминога приравнивается к числу хтонических морских тварей. Добавляется важная деталь – ни Иуда, ни вылезающее из глубины моря *нечто* не может согреться возле костра. Это позволяет сопоставить его образ с образом Елеазара, спокойно сидящего под палящим солнцем, выделив их общий признак – холод как признак мертвенности и трупности, потусторонности. Холод и смерть – характеристики, сопутствующие Иуде в связи с предательством. После поцелуя он стал «безмолвным и строгим, как смерть в своем гордом величии», в той же главе – стоял «безмолвный и холодный, как смерть» [V, с. 60].

Нарратор, не всевидящий и не всезнающий, отмечает невозможность своего проникновения в сознание Иисуса: «Он тихо сидел, лицом к заходящему солнцу, и слушал задумчиво, может быть, их, а может быть, и что-нибудь другое» [V, с. 25] Закрытость его сознания будет видна и далее. Используется библейский пейзаж, функционально схожий с тем, который далее будет описан в Бен-Товите. Красный свет заходящего солнца придает тексту тревожно-экспрессионистские коннотации и позволяет сравнивать образ солнца с таковым в «Красном смехе»: «Солнце было так огромно, так огненно и страшно, как будто земля приблизилась к нему и скоро сгорит в этом беспощадном огне» [IV, с. 32]. Превращение белого «невинного» города в «красный» символизирует тревогу и предвещает приход Иуды.

После общего плана города и взгляда на Иисуса со стороны как на некую неприступную, не поддающуюся разбору инстанцию, значимость прихода Иуды подчеркивается словами: «И вот пришел Иуда». Это становится событием одинаковой важности с появлением Иисуса. Постепенно происходит интерференция речи Иуды и нарратора и вместе с тем – переход от первоначального «библейского» протоколирования к передаче точки зрения Иуды через несобственно-прямую речь. Проникновение персональной точки зрения Иуды в повествование то увеличивается, то уменьшается –

вплоть до его смерти. К идеологическим маркерам относятся: 1) мотив обмана, прочно связанный с Иудой и проникающий из речи Иуды в речь нарратора: «обманимая птиц», «обманутый скорпион» [V, с. 35], «был обманут рот Иуды» [V, с. 67]; 2) сравнение Иисуса с цветком: «И для всех Он был нежным и прекрасным цветком, благоухающей розою ливанскою»; 3) положительная оценка Иуды и его действий: «Произошел некоторое время спустя и еще один случай, в котором опять-таки правым оказался Иуда [V, с. 33].

Речь нарратора и Иуды порой сближаются до неразличения, поскольку Иуда обращается к себе в третьем лице и воспринимает себя отстраненно, проверяя свою идеологическую правоту и нарративизируя свои действия. В повести есть три части, в которых не может быть оценки Иуды: первая и последняя глава (рамка произведения), и частично седьма глава (оставленный им сад перед совершаемым предательством) – и они оказываются наиболее близки к библейскому стилю. Только в седьмой главе звучит прямая речь Иисуса. Сначала она обращена к апостолам, далее – к Иуде, чем выделяется центральное событие текста – предательство.

Первая коммуникативная стратегия Иуды, часто им применяемая, в вербальном плане основана на постоянном кривлянии, выдумывании пугающих историй. В невербальном плане Иуде присуща активная жестикуляция, громкий и неприятный голос, гримасничанье, быстрое переключение из одного состояния в другое, самоунижение. Это поведение становится основной для сравнений с животными: Иуда говорит про себя «А кто был мой отец? <...> может быть, и дьявол, и козел, и петух» [V, с. 30]. Нарратор отмечает, что его смех был похож «на смех гиены». Начиная со Средневековья, гиена олицетворяет людей двуличных и переменчивых в своих взглядах. Предполагалось, что гиены могут менять пол с мужского на женский [Майзульс, 2020, с. 54]. Двойственность Иуды, соединение в нем мужского и женского, подчеркивается особенностью его голоса: «голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой

женщины» [V, с. 25]. Подходя к Иоанну, Иуда чувствует себя так, «будто он волочится по земле, подобно наказанной собаке» [V, с. 28]. Сопоставление с собакой воспринимается Иудой как одно из наиболее серьезных оскорблений, что, по всей видимости, основывается на ее негативном символическом значении в древнееврейской литературе [Ferber, 1999, с. 59]. Эту номинацию в тексте он трижды применяет к ученикам в наиболее критичные моменты суждений о них, выражая мнение о их трусости, низости. Основа такой оценки – отсутствие должной защиты Христа. Последний раз он дает им такую характеристику перед самоубийством, в монологе, обращенному к Христу, что в свете сопоставления себя с апостолами по праву быть рядом с Иисусом, может восприниматься в контексте слов Христа из нагорной проповеди: «Не давайте святыни псам» (Мф. 7:6).

Постепенно намечается вторая, достаточно важная стратегия. Если ранее Иуда принимал роль шута-паяца и находился в роли униженного, то переключение на следующую коммуникативную стратегию характеризуется использованием в речи обличительно-учительских интонаций, притчевых форм, библейских образов, в том числе в собственной обработке. Эта стратегия в большей степени подходит для диалогов, направлена вовне, на ее основе выстраивается коммуникация Иуды с Фомой. В повести этот апостол максимально отличен от Иуды. Фома, с точки зрения Иуды, удивительно прост. Его придирчивость к рассказам Иуды кажется тому отсутствием образного мышления. О шаблонности восприятия Фомы говорит то, что он смотрел на Иуду, как «добросовестный портной, снимающий мерку» [V, с. 28]. Иуда определяет его как «ум, поеденный молью» [V, с. 43]. Именно Фоме интереснее всего проверить с помощью Иуды свои суждения, услышать его мнение. Интерес к Иуде связан еще и с тем, что Фома в себе находит часть той тьмы, которую видит в Иуде.

В рамках этой стратегии Иуда берет на себя родительскую роль по отношению к Иисусу, учительско-наставительную роль – к Фоме, а после

смерти Иисуса использует обличительно-убеждающие, полупроповеднические формы при общении с первосвященником Анной и апостолами. Доминирующая эмоциональная составляющая – самовозвышение, «праведный гнев». Показательный пример – диалог после воровства Иуды. Иуда воспринимает поцелуи учеников как шаблонное повторение за Иисусом, как отсутствие у них воли к собственному мышлению, и ни во что не ставит это проявление, так как не принимает роль ученика и считает ее низкой. Заметим, что когда нарратор использует номинацию «ученики», Иуда чаще всего не входит в эту группу.

В общении с Фомой Иуда использует притчевые формы. Первая притча, об учителе и учениках, имеет традиционную двухчастную структуру: в первой части – аллегория на случившуюся ситуацию, во второй – истолкование поведения Фомы в контексте этой аллегории. Реплика закрывается вопросом, требующим реакции от слушающего: «Сегодня утром ты назвал меня: вор. Сегодня вечером ты зовешь меня: брат. А как ты назовешь меня завтра?» [V, с. 42].

Следом за этим Иуда использует параболу, толкования которой не дает. Скорее всего, в ней имеется в виду, что Иисус – ветер, а ученики – сор. Иисус ассоциируется с ветром, видимо, потому, что он находится в постоянной динамике. Символически ветер обозначает дух, нечто неосязаемое, бестелесное, неуловимое, указывающее на присутствие божества. В этой «притче» Иуды сор неспособен пройти через стену: «встретил он стену и тихо лег у подножия ее», тогда как «ветер летит дальше» [V, с. 43]. Другими словами, только Иисус способен преодолеть стену, при этом Иуду веселит невозможность учеников преодолеть этот барьер. С другой стороны, сам Иуда на себя примеряет «божественность» и желает ее заполучить, к тому же он сравнивается в тексте с ветром: он «настойчивый, как ветер, который и днем и ночью стучится в запертую дверь и дышит в скважины ее» [V, с. 48]. Это сравнение можно соотнести с фразой из Откровения Иоанна Богослова, которая относится к Христу: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит

голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр., 3:20). Таким образом, ветер может быть аллегорическим обозначением как Иисуса (таково интенционально предполагаемое истолкование притчи реципиентом – Фомой), так и Иуды (во внутреннем истолковании самого Иуды). Это двойное истолкование может указывать на то, что для Иуды его образ уравнивается в степени универсальности с образом Иисуса.

Во время встречи с первосвященником Иуда сбрасывает маску и правдиво излагает свой взгляд на произошедшее, используя обличительные и обвинительные интенции. Первосвященник Анна отличается от Иуды узостью мировоззрения, но их связывает нехристианская логика суждений. Оба они – не последователи Христа, поэтому первосвященник Анна думает, что последователи «защитятся, если любят его (Иисуса), поднимут восстание» [V, с. 47]. Иуда частично берет на себя роль пророка, предсказывающего грядущую кару, но говорит от своего имени, а не от имени Бога. Он перенимает формальные особенности построения высказывания у Иисуса (синтаксический параллелизм, СПП с условными придаточными, вопрошание). Это насмешливо отмечает человек с птичьим лицом: «Не хочет ли Иуда стать пророком?» [V, с. 72]. До этого роль пророка в произведении однозначно приписывается исключительно Иисусу – эта номинация дается ему трижды.

Отдельно можно выделить значимую стратегию – перенятие чужих речевых типов коммуникаций в период подготовки предательства, когда Иуда подделывается под одобряемое Иисусом поведение. Он перенимает коммуникативное поведение у Матфея, говорящего цитатами из Библии. В устах Иуды это действие окрашивается корыстными мотивами и подражательством, тогда как у Матфея – это признак эрудиции. Частично Иуда подражает и Иоанну, которому свойственны тихость, молчаливость и редкость словесной похвалы. Контролируется громкость голоса, мимика и жестикуляция, но желаемый эффект не достигается: «только Иисус все так

же чуждо смотрел на него, хотя прямо ничем не выражал Своего нерасположения» [V, с. 44].

Коммуникация Иуды и Иисуса выстраивается на основе отсутствия прямого обращения друг к другу: «почему-то было так, что Иуда никогда не говорил прямо с Иисусом, и Тот никогда прямо не обращался к нему» [V, с. 33]. Нарушения этого правила становятся сильными местами в тексте. Изначально общение происходит через невербальные средства: смех Иисуса, его взгляды на Иуду. Со стороны Иуды перед предательством – через проявление заботы, подарки (цветы). На основе этих проявлений выстраивается сопоставление Иуда Искарот – женщины (в частности, Иуда Искарот – Мария Магдалина). Мария отображает характер любви, которую Искарот питал к Иисусу. Про Марию Магдалину сказано, что она очарована жизнью «как сказкою, как сном» [V, с. 55]. Иуда же в своих рассказах превращает жизнь в смешную, страшную сказку. Сама эта характеристика – смешной и страшный, нехарактерна для женщин, окружающих Иисуса, и вскрывает глубинное противоречие между мечтательно-идеализированным, стыдливым взглядом на жизнь Марии Магдалины и творческим, богоборческо-агрессивным характером и отношением к жизни Иуды. Мария жизнью околдована, а значит, готова пассивно воспринимать окружающую действительность. Иуда же уподобляет суть жизни самому себе сначала с помощью слов, а дальше – с помощью действий, делая ее одновременно смешной и страшной.

Единственное прямое обращение Иисуса к Иуде в рамках диалога происходит после поцелуя. Ответ на реплику Иисуса Иуда дает мысленно, подменяя «я» или свое привычное отчужденное «Иуда» на «мы». Форма ответа приобретает декларативность, строится как ряд усиливающихся обобщений верификационного характера. Предательство в сознании Иуды приобретает символическое значение и пространственные характеристики: низшие, темные силы (палачи из темных нор) скликаются народом, любящим

Христа, но предающим его. Толпа ставит крест: «высоко над теменем земли мы поднимаем на кресте любовью распятую любовь» [V, с. 60].

В шестой главе пять диалогических реплик Иуды, обращенных к Иисусу, разделены молчанием вместо ответных реплик. Первая реплика информационного характера; последняя – подтверждение решения на основе отсутствия ответа. Остальные реплики состоят из вопросов и побуждений. Из текста неизвестно, слышит ли эти обращения Иисус, нарратор не дает этого понять. Исходя из пресуппозиции читателя, опирающегося на библейское изложение событий, предполагается, что фактически диалог был обращен в пустоту.

В последней главе Иуда обращается к Иисусу после смерти. Обращение оформляется в виде четырех диалогических реплик, фактически являющихся продолжением монологизированной речи, направленной на общение не с настоящим Иисусом, а с его вымышленным, предполагаемым образом. Иуда думает о том, будет ли он принят Иисусом в качестве равного и предполагает возможность отправления в ад, вместо ожидаемого совместного воскрешения и возвращения на землю в качестве братьев. Иуда не готов смириться с таким решением и, оставаясь приверженцем своей идеологии, собирается доказывать правоту даже после смерти. Невозможность быть рядом с Иисусом означает для него необходимость уничтожить оппозицию «верха – низа». Уничтожение этой основной оппозиции нивелирует остальные (динамика – статика, жизнь – смерть, красота – уродство; музыка – визг, свет – тьма) и позволяет говорить о равенстве фигур Иуды и Иисуса в том числе после смерти.

Неомифологизация в «Иуде Искарите» происходит и за счет того, что христианские символы и стратегии поведения с очевидно положительной оценкой преломляются за счет оппозиционных противопоставлений. По отношению к положительным с христианской точки зрения героям они легко трактуются через традиционное христианское прочтение, а по отношению к Иуде преломляются либо в искривленном, либо негативном ключе.

Молчание – яркий пример. По отношению к ученикам благоразумное молчание Иисуса имеет регулятивные функции, оказывается значительным и осмысленным. Когда апостолы дают оценку людям в селении, они примыкают ко мнению Иуды, Петр и вовсе предлагает разобраться с ними. Иисус одним только молчанием выражает свое несогласие. Сцена, в которой выясняется, что Иуда – вор, отсылает в том числе к этой ситуации. Ученики уже должны были усвоить урок неосуждения и в дальнейшем решать подобные ситуации самостоятельно, не опираясь на учителя как на авторитет. Этого не случается, поэтому Иисус переходит к разъяснениям, но слова его даются не прямой речью, они переданы через Иоанна. Показана сила воздействия на ученика, ведь слова Иисуса проникают в него так, что убеждения учителя становятся убеждениями учеников. Это воспринимается Иудой как бездумное повторение и отсутствие собственного мнения. Другое дело – молчание Иуды. Вид его, находящегося в глубоком размышлении, с неподвижными глазами, вызывало острое желание, чтобы: «он поскорее начал говорить, шевелиться, даже лгать» [V, с. 45].

С мотивом камня происходит тоже самое, что и с мотивом молчания. По отношению к Петру использование образа камня подчеркивает его силу, избранность, сакральность, положительность. Его громкий голос, физическая сила, образ в целом – трактуются в положительном ключе, пространство благоволит к нему. Основой сопоставления становятся не острые камни и не громады, а скорее круглые булыжники. Возможность сопоставления персонажей базируется на некотором сходстве – силе эмоциональных проявлений, воинственность: именно Петр берет в руки принесенный Иудой меч и в момент эмоционального напряжения собирается последовать за Искаротом. Радуюсь тому, как Иисуса принимает народ, Петр становится «как сумасшедший, как одержимый бесом веселия и гордости» [V, с. 55] – единственный случай в тексте, когда infernalная характеристика касается кого-то из апостолов. Главное их отличие в том, что Петра можно сравнить с кругом, шаром. Мотив камня в его случае не связан со смертью и холодом,

основа сравнения – крепкость, избранность. Если Петр не выходит за определенные пределы, его можно удержать, остановить и ограничить, то с Иудой происходит иначе. Камень в его случае – нечто пугающее, острое, неправильной формы, тяжелое, мешающее, нагроможденное: «Какие-то каменные мысли лежали в затылке у Иуды, и к ним он был привязан крепко» [V, с. 64].

Мотив камня по-разному проявляется в игре апостолов с камнями. Сам факт выбранного занятия символичен и отсылает к фразе: «время разбрасывать камни, и время собирать камни» (Еккл. 3:5). Иуда, связанный с хаосом и разрушением, побеждает в игре. Он бросает камни, как бы стремясь упасть вместе с ними в бездну: «наклонялся вперед, выгибался и простирал длинные шевелящиеся руки, точно сам хотел улететь за камнем» [V, с. 37]. Петр (метафорически – камень, на котором в будущем будет построена церковь) в данный момент беспомощен против разрушительной силы Иуды. Он не получает желаемой помощи от Иисуса и в словах: «А кто поможет Искарйоту?» [V, с. 27] может прочитываться трагическая определенность совершающихся событий.

Иуде принадлежат низовые, каменные, темные, грязные места. Часто ему нужно место, выполняющее функцию убежища, отличающееся замкнутостью. Слушая Иисуса, он «тихо усаживался в углу» [V, с. 43]. Так как Иуда часто воспринимает спор как необходимость увидеть бегство оппонента, он проецирует свои ожидания на поведение других. Это видно во взаимодействии с Петром: заставший врасплох Иуду вопрос Петра о любви к Иисусу приводит к тому, что тот пытается «ускользнуть от него куда-нибудь в темный угол» [V, с. 31], в привычное и безопасное пространство. Для обдумывания предательства Иуда спускается в овраг. После получения 30 сребреников, идет плакать «в место, куда ходили по нужде» [V, с. 51]. Выбор этого места сближает его страдание с нечистотой, грязью, нивелирует разницу между физическими и душевными страданиями. Иуда перед казнью Христа видит Фому и настигает его «в узенькой, грязной улочке, между двух

стен» [V, с. 65]. В этом привычном для Иуды пространстве Фоме становится сложно ему противостоять. Изначально пытаюсь отойти от Иуды и, называя его «сатаной», он останавливается и вступает в диалог с ним. Когда образ Иуды сближается со зверем, то его возможным пространством становится логовище [V, с. 50]. Дом Иисуса оказывается чуждым для Иуды, для него, как для зверя, более подходящей была бы «темная нора», которой у него нет. В начале произведения, когда Иуда показывается ученикам, он «точно вылезает из ямы», «скрывается в темной глубине открытой двери» [V, с. 28]. Многообразие варьирования замкнутого, тесного пространства ощущается как его клаустрофобичность. При перенесении на внутреннее самоощущение Иуды это становится наиболее заметно. Так, в обращении к Иисусу: «Сними тяжесть, она тяжелее гор и свинца. Разве ты не слышишь, как трещит под нею грудь Иуды из Кариота?» [V, с. 57] и при описании «каменных» мыслей «точно свод каменной пещеры медленно и страшно опускался на его голову» [V, с. 64] эксплицируется представление Иуды о пространстве как о предельно сужающемся, уменьшающемся, давящем своей тяжестью.

Иуда сливается с пространством: «прилипает к стене караульни», «присасывается к окну», его прижимают к колонне тяжелые спины солдат [V, с. 62, 64], он становится неподвижный и серый, как сам серый камень [V, с. 35]. Это слияние делает его незаметным, Фома натывается «в темноте на какую-то серую грудку, из которой вдруг высывались руки и ноги Иуды» [V, с. 45]. Что имеется в виду под «грудой», неясно, но, когда Иисус обратился к Иуде, то он «осветил ту чудовищную грудку насторожившихся теней» [V, с. 60].

Слияние с пространством может быть связано с теневой природой героя, а теневая природа объясняется связью с тьмой. Не случайно время Иуды – ночь. В темноте происходят наиболее значимые для него события и размышления, что отличает его от Иисуса, которому принадлежит свет: «Светлел Иисус с Своею поднятой рукою» [V, с. 39].

Наблюдение Иуды за движущимися фигурами апостолов похоже на наблюдение узника, описанного в платоновском мифе о пещере, что подчеркивает иллюзорность представлений героя о человеческой сущности: «В лунном свете каждая белая фигура казалась легкой и неторопливою и не шла, а точно скользила впереди своей черной тени» [V, с. 28]. Ближе к предательству в Гефсиманском саду мотив теней актуализируется за счет многочисленных упоминаний и создает специфическое теневое пространство, вскрывающее наиболее неприглядную сторону людей, предметов, что провоцирует нарастание напряжения перед одним из кульминационных моментов.

Принадлежность Иуды к низовому, дьявольскому пространству подчеркивается его нелюбовью к горам. Голгофа, одна из высших точек в произведении, на «адамической» карте Иерусалима обозначающая череп космического тела Адама и того идеала, к которому должно стремиться человечество – остается в тексте неописанной – внимание с жертвы, которая совершается на ней, переключается на другие пространственно относящиеся к верху точки. Иуда дважды называет горы «проклятыми», потому что «высокое» ему чуждо: впервые, когда думает о предательстве Иисуса в овраге, второй раз – когда идет на гору, чтобы совершить самоубийство. Он плохо себя чувствует, взбираясь на гору. Когда он идет за Иисусом, и когда собирается совершать самоубийство, в его ноги впиваются маленькие острые камешки. Для него нехарактерно восхождение, его нормальное состояние – спуск вниз, падение. Думая, что он может оказаться не прав и Иисуса все-таки спасет толпа, он чувствует «ослепительную радость падения с бесконечно высокой горы в голубую сияющую бездну» [V, с. 66]. В оценке Иуды высокое пространство проигрывает бездне, хаос манит его к бесконечному падению. Даже вешаясь на суку, он предполагает, что тот может оборваться – и тогда смерть его настигнет в столкновении с камнями.

Переломный момент – решение вступить в идеологическое противостояние с последователями Иисуса и проверить свою теорию на

практике, – наступает в овраге. Позже он болезненно переживает, что проиграет в этом противостоянии: «Фома! А что, если он прав? Если камни у него под ногами, а у меня под ногою – песок только? Тогда что?» [V, с. 56]. Если для Иуды разница между песком и камнем принципиальна, то под ногами Елеазара в одноименном рассказе «твердый мрамор полов <...> становился подобным зыбучему песку пустыни» [V, с. 20]. То есть, Иуда до смерти Христа продолжает мыслить иерархично. После смерти Иисуса Иуда начинает считать, что мир перевернулся: его низовое пространство заняло главенствующее положение, а он стал властелином правды, приобрел царский, божественный статус. Изменяются масштабы: то, что относится к Христу, резко мельчает. Пространство сужается: если Иисус – открытое, широкое пространство, то Иуда – узкое, маленькое. Поэтому мир сужается, а величина Иуды увеличивается: «осматривает новую, маленькую землю», видит «маленькие горы, тихо краснеющие в последних лучах солнца» [V, с. 70]. Небо и солнце, знаки Иисуса, – у него под ногами. Этой победе соответствует одиночество и отчуждение, сопровождающие Иуду на протяжении всего произведения.

Иуда выбирает свой одинокий путь, спускается в низовое, инфернальное пространство оврага. Овраг – типичное, закрепленное за Иудой пространство. Оно замкнуто, окружено со всех сторон «стенами» без дверей, эти стены «острой линией обрезают края синего неба» [V, с. 35]. Так как Иуда проводит там много времени, то в овраге начинает темнеть. К пейзажной детали: «Вот из земли, из камней, из расселин стала подниматься спокойная ночная тьма» [V, с. 35] напрашивается сопоставление с концовкой Бен-Товита, в которой после распятия Христа: «из глубоких ущелий, с далеких обожженных равнин поднималась черная ночь» [IV, с. 97]. В рамках цикла это можно трактовать как то, что предательство, еще о смерти Христа, совершилось – временные границы расшатываются и обычная смена дня и ночи оказывается знаком инфернального вторжения.

Как череп Иуды и его мысли – вместилище его представлений о мире, так в описании оврага прослеживается его функциональное сужение: оставаясь местностью, овраг становится похож «на опрокинутый, обрубленный череп» [V, с. 35]. В овраге до этого словно прошел каменный дождь, и каждый камень «был как застывшая мысль, и их было много, и все они думали – тяжело, безгранично, упорно» [V, с. 35]. Происходит стагнация мысли, тогда как Иисусу привычно думать в пути, что подчеркивается в начале произведения: герои противопоставлены по признаку динамичности и статичности. Так как в этом отрывке присутствует текстовая интерференция, логично предположить, что перцептивная точка зрения принадлежит Иуде, а такой взгляд на овраг соответствует его эгоцентричному восприятию мира и истории.

«Бугроватый» череп Иуды имеет «странную и необыкновенную» форму: «разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части» [V, с. 25]. Крестообразность воспринимается как судьбоносная отметина, бугроватость же придает ему рельефность, сходство с каменистым пейзажем. Нарратор подчеркивает, что «за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв» [V, с. 25–26]. Он, как фрактал, при ближайшем рассмотрении оказывается вместилищем создаваемого из хаотически-каменно-хтонического материала мира Иуды.

Иуда примеряет на себя роль богочеловека, что отображается в присваиваемых им ролях учителя, родителя, проповедника, пророка. Один из наиболее ярких примеров – его попытка взять на себя роль создателя. Если Иисусу мила «Галилея, с ее тихой водой и зелеными берегами» [V, с. 52], то Иуде она чужда, его характеристика – «иудей, рожденный среди камней» [V, с. 52]. Его пространство – безжизненное, сухое, на котором не восходит семя учения. Свой душевный материал в «необъятном мраке» Иуда пытается использовать для построения собственного мира. Процесс подобен созданию земной тверди Богом, но оборачивается бессмысленным, молчаливым

подниманием громад, расширяющим свои границы. Молчание Иуды здесь – пугающее, противопоставленное «нежной мелодии далеких и призрачных снов» [V, с. 39] Иисуса, которые обрамляют творческий процесс Иуды. Строительство завершается так: «вот куполом почувствовал он голову свою, и в непроглядном мраке его продолжало расти огромное, и кто-то молча работал: поднимал громады, подобные горам, накладывал одну на другую и снова поднимал...» [V, с. 39]. То, что Иуда чувствует свою голову куполом, приводит к уподоблению человеческого тела храму души. Отстранение Иуды от внутреннего процесса: «кто-то молча работал», перекликается с постоянным взглядом на себя со стороны, указывающим на самоотчуждение.

Итак, центральным событием в повести становится попытка волевого вторжения Иуды в жизнь, влияющая на библейскую историю. Сложность мотиваций и поведения героя показаны через интерференцию речи нарратора и персонажа, коммуникативные стратегии, многослойность характеристик, создающих ряд мотивных комплексов, наиболее отчетливо связанных с Иудой. Монологичность, отчужденность, пугающая статичность этого персонажа (вплоть до слияния с тенью, темными углами, «окаменением» в овраге) вместе с общей двойственностью, отображенной в мотиве глаз, вливаясь в нарраторскую речь становится основой для многочисленных оппозиций, вариаций мотивов, системы сравнений и сопоставлений, позволяющих осветить проблему догматичного восприятия учениками найденной самостоятельно Иисусом истины и непрекращающимся поиском, созданием и проверкой идеологии Иуды, якобы должной привести его к божественности.

2.2. Композиционно-нарративная структура рассказа «Бен-Товит»

Несмотря на то, что «Бен-Товит» был написан первым в «евангельском» цикле, в тематическом и смысловом плане он примыкает к «Иуде Искарриоту». Л. Иезуитова отмечает, что, в отличие от «Елеазара» и «Иуды

Искарриота», «Бен-Товит» прозрачен по содержанию [Иезуитова, 1996, с. 41]. Кажущаяся незатейливость рассказа при его изолированном восприятии и прозрачный метакомментарий Л. Андреева: «У меня есть рассказ про некоего еврейчика, который проморгал распятие Христа, так как в этот день у него нестерпимо болели зубы...» [Литературное наследство, 1965, с. 256] имеют объяснительную силу только в отрыве от цикла.

В «Бен-Товите», как и в «Иуде Искарриоте», нарратор недиегетический. В большей части текста происходит интерференция речи нарратора и речи главного персонажа. А. Гомон, приводя аргументацию скорее текстологического, чем нарратологического характера, считает, что в «евангельском цикле» природа нарратора inferнальна [Гомон, 2019, с. 30–31]. Остановимся на этом подробнее, поскольку текст и сам по себе дает основания так думать. Во-первых, выбор освещаемых фактов в рассказе не соответствует тому, что привлекло бы внимание условного евангелиста или божественной инстанции. Центральное в христианстве событие распятия становится фоном для рассказывания о мелких событиях из жизни торговца. Воскрешение и вовсе отсутствует. Нарратора от библейского также отличает отсутствие всезнания, позволяющего объяснять значение событий с указанием на причинно-следственную связь между ними. Принципиальное различие между библейским нарратором и нарратором «Бен-Товита» – невозможность принятия первым перспективы персонажей через несобственно-прямую речь. В «Бен-Товите» нарратором передается пространственная, перцептивная, идеологическая точка зрения героя. В пользу его inferнальности также говорит смеховая составляющая рассказа. Один из примеров – ироничное употребление характеристики «добрый» по отношению к Бен-Товиту (в переводе с иврита – доброму сыну), опровергаемой действиями и словами.

С библейским нарратив сближает обращение к теме распятия, идеологическая оценка собственно библейских событий, (содержащаяся преимущественно в рамке рассказа: «Солнце, осужденное светить миру в

этот страшный день, закатилось уже за отдаленные холмы» [IV, с. 97]), традиционный библейский пейзаж, использование стилистических особенностей библейского повествования, включение в текст традиционных библейских символов.

То, что нарратив рассматривается в рамках «библейского» дискурса, позволяет воспринимать искажение собственно библейской наррации как вторжение неких инфернальных сил в сознание нарратора. Оно происходит почти в самом начале рассказа и нивелируется только в последнем предложении.

Фиктивный читатель, который воспринимается нарратором как пассивный слушатель, должен воспринимать историю, руководствуясь христианской пресуппозицией, в которой распятие Христа – центральное событие. Предполагается, что это поможет ему заметить гетероперсональную эквивалентность ситуаций распятия Иисуса и зубной боли Бен-Товита. Гетероперсональная эквивалентность выстраивается благодаря соположению историй, общей тематической болевой составляющей и временной соотнесенностью. Одновременность некоторых из них выражена эксплицитно, например: «В тот страшный день, когда совершилась мировая несправедливость и на Голгофе среди разбойников был распят Иисус Христос – в тот день с самого раннего утра у иерусалимского торговца Бен-Товита нестерпимо разболелись зубы» [IV, с. 94]. Других – предполагается исходя из пресуппозиции фиктивного читателя. Так, зная временную последовательность событий перед распятием Иисуса, читатель может заметить, что боль сильнее тревожит Бен-Товита во время поцелуя Иуды. В тексте есть и прямые временные соотнесения: когда Христос падает от камня, брошенного под ноги, Бен-Товит также чувствует внезапное усиление боли. Боль может объясняться через взаимосвязь Бен-Товита и Иисуса, но эта связь представлена полунамеками, выражена в сравнительном обороте «как будто»: зубы Бен-Товита болели так, как, «так будто кто-то звал его по какому-то очень важному делу» [IV, с. 94]. Отсюда – восприятие событий как

взаимосвязанных, хотя их совпадение может быть случайным, а это «как будто кто-то звал» может указывать на простое раздражение от зубной боли.

Основа сопоставления – боль. Зубная боль – болезненное состояние, которое не связано с душевными муками, замкнуто внутри одного лица и не касается остальных. Если учесть, что интертекстуальный мотив зубной боли, восходящий к «Запискам из подполья» Ф. Достоевского, обозначает высшую степень эгоизма, то в контексте рассказа он обретает максимальный, общечеловеческий масштаб.

Боль Христа сопряжена с его божественной миссией. Бен-Товит этого не понимает, иронически откликаясь на слова Сары о том, что Иисус исцелял слепых, желанием, чтобы идущий на казнь исцелил его зубную боль. Когда боль отступает, Бен-Товит общается с Самуилом, имя которого переводится как «Бог услышал». Выбор имени персонажа, который появляется в тексте после исчезновения зубной боли может указывать на незамеченное Бен-Товитом исцеление.

На основе прессупозиции фиктивного читателя нарратор выстраивает пародийное соотношение истории Бен-Товита и молодого осла с его символической многозначностью в Библии. Факт мены старого осла на молодого для торговца важен и приятен в сугубо материальном плане. Это контрастирует с символической интерпретацией евангельского «молодого осла» (Мф. 21:2–11), согласно которой, благодаря омонимической игре в семитских языках и лексическом противопоставлении молодого осла старому, Иисус при въезде в Иерусалим метафорически уподобляется «Солнцу, жениху, <...> жертвенному ослу, смерть которого служит гарантией мира и благополучия граждан» [Емельянов, 2018, с. 27–28].

В рамках пародийного соотношения упоминаются принесенные женой три лекарства, вызывающие ассоциации с тремя дарами волхвов. Отождествление происходит на основе принесения «даров» извне, троичности, возможности парного сопоставления: ладан – осколок скрижали, смирна – настойка скорпиона, золото – крысиный помет. Но лекарства для

Бен-Товита имеют исключительно практическую значимость и символической трактовке слабо поддаются, что приводит к актуализации оппозиции «временного-вечного» при сопоставлении двух центральных героев рассказа.

В «Иуде Искарите» толпа, показанная с точки зрения Иуды, демонстрирует звериное единство, отправляя Иисуса на Голгофу. В «Бен-Товите» шествие на гору показано с пространственной, перцептивной, идеологической точки зрения главного героя, интерпретирующего интерес толпы к шествию как внимание к себе, вызванное повязанным на щеку платком. Характеристика толпы у Бен-Товита совпадает с таковой у Иуды Искариота в повести: акцентируется внимание на звериной составляющей: «Как они пылят! Совсем как стадо!» [IV, с. 97]. Эти персонажи обладают функциональным сходством в рамках цикла: в образах обоих присутствуют inferнальные и звериные черты. Как Иуда без стеснения называет себя «сыном козла», так Бен-Товит сравнивает себя с «шакалом», которого оставили одного выть и корчиться от мучений. В анализе повести «Иуда Искариот» раскрывалось символическое значение одноглазости. Здесь оно проявлено ситуативно: Бен-Товит смотрит на толпу одним глазом. Физически и эмоционально отделенный от толпы и Иисуса, в числе прочих случайных наблюдателей, он смотрит на происходящее сверху вниз, с крыши своего дома, по которой он ходит из угла в угол [IV, с. 96]. Улица, по которой идёт Иисус – узка, представляет собой тесное, запыленное пространство, заполненное огромной толпой, похожей на разноцветную морскую воду. Иисус выделяется из этой толпы. Он с трудом идет вверх, на Голгофу – высшую точку в произведении как в пространственном, так и в мифологическом смысле. Шествие Сары, Самуила и Бен-Товита – пародийно. Они также втроем поднимаются на Голгофу, но не доходят до ее высшей точки, смотрят на кресты издалека, видят их смутно. Меняется направление пространственной точки зрения – присоединившийся к остальным Бен-Товит смотрит на Христа снизу вверх, но делает это мельком.

Их путь приобретает замкнутость – от дома к Голгофе и обратно – чем противопоставляется пути Христа. Наррация выстроена так, что в тексте присутствует ожидание «прозрения» Бен-Товита, но оно оказывается ложным и каждый раз не оправдывается, в том числе и в последнем отрывке.

Во время пути Бен-Товит чувствует прилив красноречия. Его подробный рассказ о зубной боли имплицитно противопоставляется молчанию Христа, который никому не рассказывает о своих страданиях. Молчание оказывается полновеснее и ценнее, чем бесполезный поток речи. Бен-Товит, рассказывая о зубной боли, превращается в актера: он искусно стонет и делает страдальческое лицо, укоренившись в болезненном состоянии.

Ощущение стыда, желание скрыться отсылает к мифу об Адаме и Еве. Бен-Товит и Сара становятся обобщенным образом обывателей. В произведении равнодушие и отсутствие чуткости проявляет не только Бен-Товит, но и его жена. У нее для этого меньше оправданий – она больше знает об Иисусе и не чувствует боли в зубе. В каком-то смысле, она не только направляет, но и искушает мужа, сразу задавая направления его восприятию: она говорит, что идут три разбойника, и призывает мужа *развлечься*. Он и смотрит на них, как на преступников и воспринимает все происходящее, как увеселительное представление, которое может принести ему пользу – отвлечь его от боли в зубе. В этом сопоставлении главным становится то, что супружеская чета не ощущает общности вины, свалившейся на них, и этот стыд на себя берет безликая черная ночь. Измененному состоянию мира (в христианской картине мира – до воскресения, которое в тексте и не показано) ближе мрак и хаос, отсутствие света: «из глубоких ущелий, с далеких обожженных равнин поднималась черная ночь. Как будто хотела она сокрыть от взоров неба великое злодеяние земли» [IV, с. 97]. Низовые пространства, ночное время ассоциируются с inferнальными силами, которые входят в свои владения.

В нарраториальной перспективе не только толпа, но каждый ее участник по отдельности не понимает происходящего вне зависимости от того, чувствует ли в этот момент зубную боль.

Таким образом, все произведение строится на контрастном, ироническом сопоставлении страданий двух личностей. Смерть и страдания Христа в произведении становятся поводом для исследования психологии толпы и человека.

Выводы к Разделу II

В повести «Иуда Искарот» недиегетический нарратор большую часть времени пересказывает библейские события с точки зрения Иуды, обладающего инфернальными чертами. Его инферальность подтверждается комплексом животных мотивов (скорпион, собака, гиена, неомифологический образ осьминога, зверь, животное), собственно инфернальными мотивами, связью с мотивами холода, тени, тьмы, ночи, смерти, яда и гнили, своеобразным преломлением в отношении к нему мотивов глаза, камня, молчания. Присущее Иуде дьявольское пространство, замкнутое, грязное, низовое, тесное, безжизненное, действует давяще и угнетающе как на других, так и на него самого. Он часто вступает в тесный контакт с подобным пространством, в том числе благодаря своей теневой природе, вплоть до слияния и уподобления. Наиболее полно возможность сопоставления Иуды и пространства проявляется в уподоблении оврага, одного из типичных пространств Иуды, его черепу. Эта «фрактальность» позволяет отобразить мысленный процесс через пейзажные характеристики.

Нарратор оказывается в ситуации искушения: выбор Иуды в качестве того, за кем он следует, способность отобразить сложность внутренних переживаний, передать теоретическое обоснование идеологии, предполагают диалогическое отношение нарратора к архетипическому образу предателя, формирующемуся на основе Иуды, в отличие от его монологической замкнутости. Идеология героя предполагает разрушение оппозиции верха и

низа, осуществляемого за счет смерти Иисуса. За смертью следует разрушение отличий между Иудой и Иисусом, их уравнивание, а также приобретение Иудой особого божественно-царского статуса на основании способности к творческому осмыслению. Этот статус позволяет владеть объективным временем, а не застревать в своем субъективном, менять масштабы мира, чувствовать его перевернутость и, в конечном счете, становится причиной вписывания Иуды в библейскую историю, чье предательство распространяется на толпу, в том числе через сходство аудиальных характеристик и общей системы животных мотивов.

Как только Иуда перестает быть доступным нарратору в тексте, возвращается традиционная библейская оценка, и в целом он становится близок к евангелисту за счет отсутствия интерференции речи нарратора и персонажа, использования библейского стиля и библейского пейзажа. Введенные нарратором в зачин мотивы получают дальнейшее развитие и часто преломляются в характеристиках Иуды с изменением символического значения. Отношения между нарратором и Иудой, таким образом, оказываются подобными тем, которые выстраиваются между Фомой и Иудой. В тексте Иуда применяет три коммуникативные стратегии: 1) использование смехового-низового начала; 2) обличение и проповедование (в рамках этой стратегии Иуда использует и видоизменяет притчевые формы, параболы, проповеди, пророчества); 3) подражание. Первая коммуникативная стратегия подразумевает принятие роли паяца; вторая – идеолога, старшего, учителя, пророка и даже творца; третья – имитирование роли ученика, добропорядочного последователя Христа. Монологическая замкнутость Иуды, его самоотчуждение и невосприимчивость, мешает эффективному применению стратегий для налаживания отношений с Иисусом, вступление в равноправный прямой диалог с которым в рамках текста – невозможно.

Рассказ «Бен-Товит» характеризуется двухчастной композицией, в которой главным событием становится отсутствие реакции главного героя на

смерть Иисуса Христа. Это позволяет, как и в Иуде Искарите, оставлять на суд читателя, происходит ли воскрешение, по-мнению нарратора, или нет. Рассказ по своему сюжету и центральному библейскому событию распятия примыкает к «Иуде Искариту». В рассказе и повести схожий образ толпы. В «Бен-Товите» постоянно ощущается возможность присутствия Иуды Искарита рядом с другими героями, а поведение Бен-Товита и толпы – безучастное наблюдение за совершающимся злодеянием – становится сродни предательству. В рамках цикла инфернальное начало, вмешивающееся в нарраторское повествование «Бен-Товита», сходно с интерференцией речи нарратора и Иуды Искарита в одноименной повести. Пространство повести и рассказа объединяется наличием оппозиции верха и низа, библейским пейзажем. Последний в обоих случаях находится в зачине произведения и выполняет функцию предупреждения. Общие мотивы – свет и тьма, красноречие и молчание, боль.

РАЗДЕЛ III. ПОЭТИКА РАССКАЗА «ЕЛЕАЗАР»

Вопрос возможности воскрешения и его конкретного воплощения, оставленный за скобками в двух предыдущих рассматриваемых произведениях цикла, оказывается центральным в «Елеазаре» Л. Андреева. Что такое смерть (одно из центральных событий как «Иуды Искарота», так и «Бен-Товита»), становится ясно благодаря отображенной в рассказе неомифологической концепции посмертия.

В первой главе недиегетический нарратор проявляет себя как пересказывающий известную ему от других историю Елеазара с позиции передачи слуха, предания. Так как она известна ему от начала до конца, он может сравнивать характер, внешность Елеазара до и после воскрешения так, как его близкие и гости смогут это сделать, только наблюдая за ним во время праздника. Владение этой информацией позволяет нарратору во второй главе создавать ощущение тревоги, негативно оценивать вопросы «кого-то неосторожного», отмечая, что он не может «удержать свой болтливый язык» [V, с.10].

Подробности внешних событий и реакций часто остаются для него закрытыми. Маркеры неопределенности подчеркивают неуверенность нарратора («кто-то», «быть может», «вероятно», «видимо», «как будто»). Для введения описания внутренних переживаний, связанных с общением с Елеазаром, то и дело вводится мотивировка пересказывания слов очевидцев.

Как и в других произведениях цикла, нарратор вводит элементы библейского пейзажа с особым акцентированием на жгучем солнце, используется библейский стиль (полисиндетон, синтаксический параллелизм, инверсии, библейские символы), единожды упомянутый Иисус номинируется как «Учитель».

Вместе с тем, с заглавной буквы пишутся многие символические образы с негативными коннотациями и отсутствием конкретного содержания

(непостижимое Там, Бесконечное, Ничто), что было бы недопустимо для библейского нарратора. Сознание Елеазара от начала до конца остается неприступным, чем обуславливается его монологичность. Замкнутость героя отмечена с. Хатчингсом, который считает, что это не индивидуальная особенность Елеазара, а черта многих героев рассказов Л. Андреева. Они закрыты для внешнего мира, не могут быть перенесены в другие условия, в другое время, не могут выйти за свои границы (то есть, не способны к семантическим сдвигам) [Hutchings, 1990, с. 108].

Однако нарратор, который всё произведение избегает перенимать персональные точки зрения, в какой-то момент начинает пренебрегать этим правилом, явно передавая перцептивный план влюбленных, подробно описывая их ощущения, и, далее, Августа – без какой-либо мотивировки, максимально подробно, в том числе с передачей внутренней речи язычника Августа, который вводится как положительный персонаж. Это не позволяет воспринимать его как еще одного евангелиста, заставляет усомниться в его мотивации и предположить, что сила, подтолкнувшая его на написание, была инфернальной природы.

Картина видимого благополучия создается через тактильность: «друзья и близкие ласкали его непрестанно», действие: «в заботах о пище и питье и о новой одежде утоляли жадное внимание свое», цвета: «одели его пышно в яркие цвета надежды и смеха», общность: «приходили соседи и радовались умиленно; приходили незнакомые люди из дальних городов и селений», звук: «в бурных восклицаниях выражали свое поклонение чуду» [V, с. 7].

Аудиальные характеристики служат созданию образа многоголосой гармоничной музыкальной составляющей. Гости «точно пчелы гудели над домом Марии и Марфы» [V, с. 7]. Ликование ходило вокруг Елеазара «широкими волнами, то нежными, то бурливо-звонкими» [V, с. 7]. Человеческие голоса сравниваются с пчелиным гудением, трещанием цикад, пением птиц. В сравнительном ряду птицы символизируют свободу, бегство от нижнего мира, божественность, связь с небом [Фербер, с. 25], цикады –

приятный звук [Фербер, с. 43], а образ пчел – красноречие или поэтический дар [Фербер, с. 21-22]. Речь толпы приобретает аудиальные характеристики – то же самое происходит в «Иуде Искарите». Во время обращенной к ученикам речи Иисуса Иуда слышит «нежную мелодию далеких и призрачных Слов» [V, с. 39].

Выделенный из коллектива кто-то трижды задает вопрос Елеазару о жизни после смерти. Его реплики выделены диалогически и предполагают ответ, но, как это происходит и в «Иуде Искарите» – диалог с монологически замкнутым Елеазаром либо невозможен вовсе, либо оказывается бесполезен и неинформативен для вопрошающего. Елеазар, с одной стороны, невосприимчив и равнодушен к репликам других, с другой стороны, сам не задается вопросами. Поэтому коммуникация с ним происходит невербально. После троекратного бессмысленного вопрошания происходит слом. Эта трехчастная структура, видоизменяясь, проходит через все произведение.

Слом сопровождается оппозиционным изменением, находящихся в рамках двух основных оппозиционных мотивных комплексов «жизни» и «смерти». Динамика сменяется статикой: «не могли преодолеть вязкой и ленивой скуки, обессиливавшей мышцы, и продолжали сидеть» [V, с. 10], тактильности на физическую оставленность: «на столе, словно позабытая Елеазаром, лежала сине-багровая рука его», цвета на бесцветность: «и все лица покрыла, как пыль, та же мертвая серая скука!», общности на разъединенность «все оторванные друг от друга» [V, с. 10], радость «уста, улыбаясь, спросили» [V, с. 9] – тоской: «с тоской тоскою ожидали они слов Елеазара», разрушением символической связи между музыкой, речью и космической гармонией. Эта связь отображена в том числе в отрывке из книги Иова: «утренние звезды пели вместе, и все сыны Божии восклицали от радости» (Иов. 38:7). До слома инструменты называются попарно, соединяясь союзом «и»: «И музыка играла. Призвали музыкантов, и они весело играли: тимпан и свирель, цитра и гусли» [V, с. 8]. То, как празднуется воскрешение Елеазара, напоминает отрывок: «Давид и все

израильтяне что было сил старались угодить Господу: плясали, пели, играли на лирах и цитрах, били в бубны и цимбалы, гремели погремушками» (2Ц. 6:5). Воскрешение – становится мотивацией для прославления. Работает отмеченное Жерздевым соответствие между «инструментальной симфонией» и библейской гармонией мира [Жерздев, 2014, с. 16].

К музыке оппозиционно молчание: «как вода заливают разбросанный уголь, так и оно погасило веселые звуки» [V, с. 9]. Молчание связывается с холодом, музыка и гармония – с теплом – это будет противопоставляться в дальнейшем тексте. В молчании скрывается тайна, невыразимое и непередаваемое словами, одновременно несказанное и сказанное. Оно кругами распространяется от Елеазара на гостей, переставших говорить, становится знаком мертвенности и пустоты: как будто молчащий – в вакууме, в котором говорение физически невозможно.

Далее инструменты называются не попарно, а один за другим, разъединенно. Каждый инструмент обладает своим голосом и их парность, многоголосость за счет разделения превращается в монологичность: «умолкла свирель; умолкли и звонкий тимпан, и журчащие гусли; и точно струна оборвалась, точно сама песнь умерла – дрожащим, оборванным звуком откликнулась цитра» [V, с. 9]. В «евангельском» цикле слово «струна» упоминается трижды. В повести «Иуда Искарот», когда Иуда целует Христа, он вытягивается «в сотню громко звенящих, рыдающих струн» [V, с. 60]. В статье Жерздева упоминается идея о «струнах» души, которая находится в тесной взаимосвязи с христианским вероучением. [Жерздев, с. 19-20] По всей видимости, струны в цикле используются в этом же значении – и ее оборванность говорит о потере музыкантами способности через земное передавать божественное.

Возобновление музыки характеризуется оторванностью от состояния гостей, подчеркивается искусственность тональности инструментального голоса: «попились и запрыгали заученно-веселые, заученно-печальные звуки» [V, с. 10]. Не происходит исчезновения гармонии как музыкальной

составляющей, но отчуждение, связанное с изменением представлений гостей о жизни и смерти, сказывается в разрушении причинно-следственных связей и измененном восприятии. Игра музыкальных инструментов, сначала описываемая как обособленная от музыкантов, как бы самостоятельная, теперь воспринимается как бессмысленные, телесные действия людей, происходящие отдельно друг от друга: «люди дергают за струны, надувая щеки, свистят в тонкие дудки и производят странный, разноголосый шум» [V, с.10].

Музыка в рассказе – это не только пение или игра инструментов, но и совокупность всех приятных, живых звуков. Смех, речь, топот копыт, журчание фонтанов – всё это названо в рассказе песней. Музыка, как часть осмысленной жизни, противопоставлена хаосу, источник которого – знание о смерти. Это знание зачастую сильнее гармонии, поэтому для Елеазара «музыка утонченной жизни – было лишь отзвуком ветра в пустыне, отблеском мертвых, зыбучих песков» [V, с. 17]. Веселье и смех, составляющие часть мотивного комплекса жизни, окружают Елеазара, выделяющегося среди других «холодным пятном безмолвия» [V, с. 18]. Имея ввиду эту созидательную составляющую мироздания, Август спрашивает у Елеазара, слышит ли он «дивную гармонию жизни» и «воинственный клич, который бросают люди в лицо грядущему, зовя его на бой?» [V, с. 21]. Встреча с Августом происходит в дневное время и выраженное во время разговора представление императора о борьбе человека с грядущим получает отображение после процесса столкновения со знанием о смерти: «тусклый блеск заменял яркое сияние его орлиных глаз – то ужас ледяной волною пробегал у ног его» [V, с. 23].

Мотив глаза в рассказе не менее значим, чем в повести «Иуда Искарот». Описанный слом открывает возможность «видеть» мир как бы через два фильтра: фильтр жизни, в которой нет места смерти и фильтр смерти, в которой нет места жизни. Переключение во второе состояние болезненно, потому что обозначает неестественное, небывалое вмешательство

единственного носителя знания о смерти в мир живых. Знание, живущее в нем, приобретает символическую, персонифицированную форму и называется «Там», оно, существуя внутри Елеазара, как бы потерявшего свою индивидуальную личность после смерти, смотрит «сквозь черные кружки его зрачков, как сквозь темные стекла» [V, с. 10]. Его «зрачки» становятся одновременно и тем самым фильтром, и источником знания для других. Взор Елеазара описывается как прямой, холодный (постоянная температурная характеристика персонажа), тяжелый (сравнимо с тучностью Елеазара), губительный. Последствие взгляда для других – передача мертвенности, обескрашивание: с глаз вопрошающего тупо смотрела «мертвая, серая скука» [V, с. 10]. Связь с темнотой, мраком, ночью выражается в том числе через «мрак его очей» [V, с. 11]. Смена «фильтра», через который гости видят мир, связана, в первую очередь, с обесмысливанием, потерей причинно-следственных связей. Но одиночество здесь еще не достигает своего апогея. Людей объединяет место и общность ощущений. После того, как гости выходят из дома (некого защитного, объединяющего локуса), в хаос ночи, каждый из них самостоятельно переживает испытание, получая примерно одинаковый итог.

Люди сравниваются с огоньками во тьме ночи. В пьесе Л. Андреева «Жизнь человека» ярко проявлен подобный мотив: «Смотрите, как ярко пылает свеча!», «как тускло и странно мерцает свеча», «и гаснет тихо» [V, с. 202]. Постепенное угасание жизненной энергии в драме не вызывает ужас. Несмотря на быстротечность жизни, она не выглядит бессмысленной, идет своим чередом. В пьесе отображен должный порядок. Не нарушается главный принцип: человек живет, а не смотрит на свою или чужую жизнь со стороны. Когда в рассказе люди становятся зрителями человеческой драмы, их жизненная энергия либо начинает тускло и странно мерцать, либо тихо гаснуть раньше времени. По сравнению с этим, Август теряет энергию, стареет моментально: «минутами застывала в воздухе поднятая рука, и тусклый блеск заменял яркое сияние его орлиных глаз» [V, с. 22]. Вместо

развернутой истории жизни людей остается такое видение: «еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи» [V, с. 13]. Центральным событием становится не жизнь, а смерть, существование после нее, символом этого существования – погребальная свеча.

Перед каждым стало видение Елеазара, скука сменилась ужасом. Описывая переживания, нарратор дает обобщающую аналитическую картину, абстрагированную от конкретных проявлений в сознании отдельных людей – общий срез пугающих нарушений базовых законов существования: 1) потеря материальной оболочки: «все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и прозрачны - подобны светлым теням во мраке ночи становились они» [V, с. 12]; 2) абсолютное отсутствие света, существование только тьмы: ибо та великая тьма, что объемлет все мироздание <...> безграничным черным покровом одевала землю, как мать, обнимала ее» [Там же]; 3) разъединенность связей, отсутствие системных отношений внутри единых сущностей, «одинокими становились частицы тела, потерявшие связь» [Там же]; 4) разрушение времени: «не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее» [V, с. 13]; 5) пустота: «в пустоте двигался беспокойно человек» [V, с. 12]; 6) ужас Бесконечного: «человек перед ужасом Бесконечного» [V, с. 13]. Это описание близко к попытке философского описания представления о смерти, обозначающей поглощение хаосом. Когда же рассказывается о встрече Августа с Елеазаром, то познание смерти пересказывается процессуально, вместо абстрактного познания – сменяющие друг друга чувства, конкретные художественные и, по всей видимости, индивидуализированные формы. Август познает разрушение времени через лично его касающиеся видения: «Только что воздвигнутый, уже разрушился трон Августа, и пустота уже была на месте трона и Августа» [V, с. 22] или, шире, города, на которого распространяется его власть: «Бесшумно разрушился Рим, и новый город стал на месте его и был поглощен пустотою» [Там же].

При этом знание, кажущееся понимание человеком бесконечности, одиночества, бесформенности и т.д. – не равно реальному переживанию. Читатель не испытывает того же ужаса и не сходит с ума, потому что не смотрит Елеазару в глаза: «почувствовал мудрец, что знание ужасного не есть еще ужасное и что видение смерти не есть еще смерть» [V, с. 19].

Последней Елеазара покинула Марфа – она сделала это «в одну ночь, когда ветер носился в пустыне и со свистом сгибались кипарисы над кровлей» [V, с. 10–11]. (символ. ветер дух святой-бездушные) Марфу как будто само время и пространство подтолкнуло на это решение: ночной хаос, акцентирующий внимание на пустоте, ветер. Этот ветер, носящийся в пустыне-пустоте напоминает первые стихи Книги Бытия: «Земля была безлика и пуста, тьма была над бездной, и Дух Божий парил над водами» (БТ.1:2), но ветер здесь лишен связи со Святым Духом (в отличие от ветра в «Иуде Искарите»). Ощутимое сходство только подчеркивает различие: вместо созидания в рассказе доминирует разрушение, эрозия. Сгибающиеся над кровлей, как будто над могилой покойника, кипарисы символически связаны с похоронами, могилой, вечной жизнью [Ferber, 1999, с. 49]. Такое символическое значение подтверждается дальнейшим текстом: «надмогильные кипарисы, что корни свои питают тлением гробниц и остротой черных вершин своих тщетно ищут неба в тихий вечерний час» [V, с. 18].

Дом Елеазара уподобляется могиле и гробу. Соседи кормят его, боясь чего-то. Более подробной причины такой заботы не сообщается, из-за чего непонятно, что движет соседями. Можно предположить, что они считают его умершим и этим следуют традиции приношения еды на могилы (ср. [Пропп, 1995, с. 31]). Приносят еду дети, которые не боятся Елеазара. Отношение героев к детям в цикле – некое мерило личности. Дети в цикле принадлежат жизни, свету. Очевидна их связь с Иисусом, который радуется, когда в «Иуде Искарите» к нему «вдруг всползло на колени что-то маленькое, черненькое, с курчавыми волосами и грязным носиком и требовательно

искало ласки» [V, с. 51]. Дети как бы невидимы для смерти, неинтересны как объект распространения знания о ней, это объясняет, почему у Елеазара «: не было <...> желания приласкать черную головку и заглянуть в наивные, сияющие глазки» [V, с. 11], Иуда, который принужденно целует их, чтобы они не плакали, невосприимчив к ним из-за своей inferнальной природы. Представление о детях как о проводниках света очевидно из рассказа «Бен-Товит», где они «несколько раз к нему прибегали <...> и что-то рассказывали торопливыми голосами о Иисусе Назорее». И нечувствительность Бен-Товита к диалогу с детьми в этот момент – эта та глухота и эгоцентричность, закрытость сознания, которая характеризует и Иуду, и Елеазара: «он был добрый человек и любил детей, но теперь он сердился, что они пристают к нему со всякими пустяками» [IV, 2017, с. 96].

Разрушительная сила, заразительность смерти, исходящей от Елеазара, разительно меняет пространство не только дома, но и корабля, на котором он плывет в Рим. В тексте он назван «гробницей» [V, с. 17]. Более того, сопутствующая ему пустота, молчание, переносится не только на корабль, но и на море: оно «пустынно» [Там же], его бездна «нема и пустынна» [Там же].

Внутреннее одиночество, разъединенность и невозможность равноправной коммуникации нашли свое отражение во внешнем мире. Соответственно, свои качества меняет его жилище. В него вторгается пустыня, в произведении ассоциирующаяся с пустотой, со смертью, отсутствием опоры, быстротечностью времени. Дверь, выполняющая защитную функцию и разделяющая два разнокачественных пространства, перестает справляться и впускает «в жилище холодную, жадно рыскающую пустыню» [V, с. 11]. Жадное рыскание – это та захватническая функция пустыни, ее овладение, обесмысливающее существование, функция, которой обладает и Елеазар, чем объясняется его тучность. Не зря художник Аврелий отмечает: «В темноте ты кажешься еще больше, Елеазар, ты точно растолстел за эти минуты». Рационализируя эту мысль, он предполагает: «Уже не кормишься ли ты тьмою?» [V, с. 15]. Учитывая, что силы самого

Аврелия при этом гаснут, есть ощущение, что это «толстение» связано с распространением тьмы на других, а сама тьма получает вес, тяжесть: «тяжелой чернотой налился воздух» [Там же]. Тучность, приношение соседями пищи, кормление тьмой, подготавливают к фразе Августа: «ты, как гусеница на полях, обедаешь тучный колос радости и извергаешь слизь отчаяния и скорби» [V, с. 21]. Гусеница встречается в Ветхом Завете как вредитель, пожирающий посевы, и ассоциируется с саранчой как одна из язв Египта (Песн. 78:46; 2 Пар. 6:28) [Ferber, с. 38].

Когда пустыня окончательно лишает Елеазара не только прибежища, но и огня, тем самым убирая последний источник света и тепла, она утверждает полноценную невозможность не только зарождения жизни в нем, но и существования рядом с ним. Часто холод и тьма – взаимосвязаны. С заходом солнца, потерей внешнего источника тепла и света, на Аврелия одновременно начинает давить как объективный холод и тьма («И мне холодно немного, у вас такие варварски холодные ночи...» [V, с. 15]), так и принятые Елеазаром свойства смерти: «силен был холод трехдневной могилы, так глубока тьма ее» [V, с. 11]. Тень, как пугающее, бесформенное нечто, во фрагменте встречи со скульптором противопоставляется свету солнца: «Уже скрылось солнце, черная гигантская тень побежала с востока», принимающая в сравнении персонифицированную форму и также связанная с холодом: «точно босые, огромные ноги зашуршали по песку, и дуновение быстрого бега обвеяло холодом спину» [V, с. 15]. Мотив тени получает свои негативные коннотации в тексте как темная сторона вещи. Она – бледное, меняющее форму отражение объекта – остается, тогда как объекты истончаются, становятся бледными, пустыми: «в пустоте двигался беспокойно человек, и сам был пуст и легок как тень» [V, с. 12]. Подобное «тенивое» видение мира описывается и в повести «Иуда Искарот», но в «Елеазаре» этот разрыв между вещью и тенью становится абсолютным и окончательным, как будто мрак – не отсутствие света, а отдельная,

первостепенной важности, имеющая самостоятельность сущность, а тень, как одно из проявлений мрака, способна существовать отдельно от объекта.

Елеазар связан не только с пустыней, но и со статичным, неизменным камнем – также неплодородной почвой. При описании влияния Елеазара на других говорится, что люди умирали долгими годами, как «дерево, молчаливо засыхающее на каменистой почве» [V, с. 9]. Елеазар же – скорее человек, превратившийся в камень. Оппозиция рассыпчатого песка и твердого камня, подвижности и статичности, твердости и мягкости, разрушена для Елеазара: «твердый мрамор полов под его ногами становился подобным зыбучему песку пустыни» [V, с. 20]. для Елеазара твердый мрамор становится подобным песку, потому что Елеазар находится в безвременье и понимает, что мрамор в конце концов станет песком, разрушится. По этой же причине он не видит разницы «между новым и старым, между рваным и крепким» [V, с. 11]. Камень и пустыня вступают в синтез, создают пространство Елеазара.

Другие уверены в стойкости, незыблемости материального мира. Опору видят в мраморе и других материалах, разрушение которых неприметно для глаза. Теряя убеждение в их незыблемости, разубеждая себя в том, что могут оставить после себя вечное и значимое, люди теряют интерес к вещному. Так, скульптор стал равнодушен к бронзе и мрамору после встречи с Елеазаром.

В Библии сказано, что Мария, Марфа и Лазарь жили в городе Вифания. В рассказе не уточняется, где происходит действие, но город явно мал, рядом находится пустыня. От Рима, Вечного города, он отделен морем, в нём недавно побывал Христос, который далее направлялся в Иерусалим. Города противопоставлены друг другу, как малое и большое, святое и языческое, временное, легко разрушаемое и вечное. Приезд Елеазара в Рим становится проверкой выросшей захватнической силы смерти на наиболее твердом, не поддающемся материале. Города создают два культурных кода, позволяющие по-разному прочитывать многие символы в произведении.

Гости, вышедшие из дома Елеазара, «точно превращенные в камень, стояли в разных концах» [V, с. 10]. В этот момент подключается античная мифология, пока что неявно выраженная. Елеазар уподобляется Медузе, от каменного взора которой застывал любой, кто смотрел на нее. Античный код подчеркивается при приближении к Риму: «не мелькнет ли в волнах розовым плечом наяда, не промчится ль, взбивая копытами брызги, безумно-веселый и пьяный кентавр» [V, с. 17]. Позже встречаются и наяды, и пьяные кентавры в Риме – пьяные женщины и веселый пьяница.

Когда в гости к Елеазару приезжает Аврелий, называемый римлянином, происходит первое вербальное взаимодействие Рима (пока что его сила проверяется на чуждой территории) с поселением. Взаимодействие раскрывается в диалогических репликах, среди которых есть три вопроса скульптора о том, есть ли у него ложе, вино, огонь. У Елеазара есть дом, в который он позже и приглашает своего гостя, но ложе в доме не дает успокоения и как будто не принадлежит герою, занято пустыней: близость кошмарного сна к смерти уничтожает разницу между бодрствованием и сном, как это происходит с пьяницей: «Страшные сны и днем и ночью держали его в чаду своих чудовищных созданий» [V, с. 18]. Отсутствие огня – элемента согревания и жизни – также прозрачно в связи с рассматриваемыми мотивами. На вопрос о том, есть у него вино, Елеазар отвечает, что его у него тоже нет. Согласно античному коду, в нём истина. Основная христианская еда – вино и хлеб, в христианстве – символ крови Христа [Ferber, 1999, с. 237–238]. В значении эмблемы крови Христа Елеазар тем более его не принимает. Побывав по ту сторону смерти, он не признает себя христианином: воскресение Христа как свершившийся факт в произведении не упоминается. Но вино символически обладает как положительными, так и негативными коннотациями. Елеазар превращает веселое, легкое пьянство в горькое: «уходила жизнь из его слов, и становились они бледные и пустые, – будто шатались они на нетвердых

ногах, будто скользили и падали они, упившись вином тоски и отчаяния» [V, с. 14].

Скульптор постепенно становится двойником воскрешенного. До встречи с Елеазаром он находится преимущественно под знаком луны, частично – под знаком солнца: «светилась луна в его глазах, и солнце сверкало в них». Его глаза сравниваются с корзинами, собирающими лунный свет. Солнце и луна и в римской, и в христианской мифологии носят положительные характеристики. Церковь изображается в виде луны, благосклонно освещаемой отраженным светом Христа – солнца [Ferber, с. 127–129]. Это, а также кожа, кажущуюся бронзовой: «красноватые лучи придавали голове и лицу сходство с тускло блистающей бронзой», придает ему божественное подобие. Его отношение к жизни и смерти отличается однозначной разделенностью, оппозиционностью: По эту сторону – прекрасная жизнь, по ту сторону – загадочная смерть [V, с. 13-14], поэтому когда он попадает в обстановку, связанную в произведении со смертью (тени кипарисов, ночь), это не вызывает тех мотивных ассоциаций, которые функционируют в рассказе относительно смерти.

Но произошедшие в нем изменения меняют его одежду, из-под лунного знака – он переходит под солнечный, одевается «пышно в яркие праздничные одежды, сверкавшие желтым золотом, красневшие пурпуром виссона» [V, с. 16] вместо светлых одежд, белого хитона. Интересно сочетание этих цветов: пурпур – смерть, пурпуром покрывали гроб высокопоставленного лица, в насмешку над Христом солдаты одели его в пурпурные одеяния [Ferber, 1999, с. 161–163]. Золото – божественный статус, бессмертие, что-то наиболее ценное [Ferber, 67–68]. Выбор в качестве ткани виссона, одной из наиболее дорогих тканей, связанных в том числе с христианских традиций, в которой он «праведность святых» (Откр. 19:7–9). Казалось бы, такое изменение одежды должно было бы означать возвышение, приобретение царского статуса, а фактически материал ткани и ее цветовые характеристики контрастируют с обезличенным и бесполезным существованием героев.

Произведение, созданное художником, соединяет смерть (хаос, развороченный вокруг бабочки) и жизнь, выраженную в бабочке. Бабочка – символ души. На греческих вазах иногда изображают бабочку, вылетающую из рта умирающего. После смерти душа претерпевает метаморфозу, оставляя земное личиночное состояние, чтобы взлететь на крыльях в прекрасном облике. Эта идея была принята в христианской иконографии как символ воскресения [Ferber, 1999, с. 37–38]. Человеческая душа оказывается внутри этого хаоса после смерти – и это основная, непримиримая трагедия для художника.

Встреча скульптора и Елеазара противопоставлена общению последнего с Августом. Скульптор сам изъявил желание увидеть Елеазара и становится его гостем. Август же заставляет привезти Елеазара к себе. Скульптор признает себя гостем, а Елеазар – хозяином. Отношения Елеазара и Августа нарушены: один не принимает роли гостя, а агрессивное поведение второго не соотносится с ролью хозяина. Скульптор, как гость, получает значимый итог от посещения Елеазара: море, которое он пересекает, делит его жизнь на «до» и «после», он становится двойником Елеазара: «бледное отражение того, кто <...> у самых врат каменной пустыни, так же неподвижно сидел под огненным солнцем» [V, с. 17].

Основное изменение: стирание оппозиции, так как до встречи смерть и жизнь были для него по две разные стороны. Путешествие Елеазара не меняет его внутреннего состояния, образ статичен, а на императора их встреча влияет значительно.

Последняя глава противопоставлена первой. Во дворце гостя встречают сразу же недоброжелательно, отчужденно. Намеченное в начале книги сопоставление Елеазара и Медузы (от взгляда гости становятся «превращенные в камень» [V, с. 10]) эксплицитно выражено Августом: «голова твоя подобна голове Медузы и превращает в камень каждого, на кого ты взглянешь» [V, с. 20]. Август переживает обман в другом виде – для толпы внешнее не было сокрыто, но невнимательность к герою их ослепила.

Август заранее предупрежден о дурной славе героя. Тем не менее, его ожидает контраст – он видит перед собой добродушного старичка. Обманывает его мастерство людей, их искусство – то искусство, которое скульптор Аврелий называет ложью. Общение с Елеазаром происходит не за трапезой, а начинается с диалога.

Император переживает личный опыт познания, которое можно разделить на три этапа. На первом этапе ощущения обманчиво приятны, бесконечность кажется с сестрой – ее воздействие мягкое, женское. Следующие ощущения связаны с погружением в ад, по-разному описанное для разных людей. Этап заканчивается отчаянием и омертвением. Третий, самый важный – преодоление.

Нарратор, описывая Елеазара, сближает его внешний вид с изображением на живописном полотне: «то, что смерть уже успела сделать с лицом и телом Елеазара, было как неоконченный рисунок художника под тонким стеклом» [V, с. 7]. Смерть уподобляется художнику. Не зря это чутко отмечает скульптор: «смерть не была ленивой в тот день, когда ты так неосторожно попал в ее руки» [V, с. 14]. И если смерть оставила на нём свой след, то люди, обманом, хотят ее сокрыть. Его считают полотном, искусные художники работают над ним, как над картиной, примерно так же, как человечество работает над «разрисовыванием» смерти и, придумывая концепции посмертья, старается сделать ее менее мрачной и непривлекательной. Так, Елеазар становится как бы нарисованным и разрисованным. Это подсказывает возможность нахождения интермедиальных связей.

Натуралистичность описания и уточнение о трех, а не четырех днях, проведенных в гробу, а также замечание повествователя о том, что «на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста» [V, с. 23], не просто позволяет сопоставить Елеазара с Иисусом Христом, но и отсылает через роман Достоевского «Идиот» к картине Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу».

Гольбейн нарушил традицию изображения Христа как человека умершего, но нетронутого распадом. В романе Достоевский показал ряд интерпретаций картины. В книге Ипполита так упоминается воскресший Лазарь: «Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» [Достоевский, 2008, с. 362].

Рассказ «Елеазар», на первый взгляд, строится однополюсно, с усилением трактовки Ипполита, и всё же парадоксально становится проверкой для верующего сознания. Ведь воскресение Елеазара происходит до жертвы Христа. То, что видел герой, можно назвать интерпретацией ада, которому в тот момент не было альтернативы. Елеазар становится воплощением мира до жертвы.

Елеазар нечувствителен к солнцу, ему сопутствует закат. В таком случае, победа Августа – это единственно возможное сосуществование лучшего, наделенного божественной силой человека рядом со смертью и эта победа происходит за счет сохранения оппозиционности и принятия неизбежности смерти: гармония – свет – тепло – праздник остаются принадлежностью дня, тогда как хаос – тьма – холод – ужас – принадлежностью ночи и сна, как бы половинчатой смерти. Возможность победы Августа обусловлена его «божественностью», которая заявлена в тексте как эксплицитно: «и вот призвал к себе Елеазара сам великий, божественный Август», так и имплицитно через связь с орлом: «гордые мысли мои, как орлы, облетают пространство» [V, с. 21] или «тусклый блеск заменял яркое сияние его орлиных глаз» [V, с. 22]. Орел – царь птиц и птица царя богов Юпитера, зоркий, может видеть солнце. Он также обозначает Иоанна Евангелиста [Ferber, 1999, с. 65–67]. Если сопоставлять его с Иоанном, показанным в Иуде Искарите, то их будет объединять крайняя уверенность в своей правоте, в собственном превосходстве.

Возможность Елеазара сидеть под палящим солнцем, тогда как всё живое, даже злобный скорпион, прячется от него, заставляет вспомнить о

саламандре – она столь холодна, что может погасить сколь угодное жаркое пламя. В христианской традиции саламандра – посланница ада. Демонические черты позволяют сделать тот же вывод о Елеазаре. Такова его поза: «Снова сидел он на камне, подняв кверху лохматую, дикую бороду, и две черные ямы на месте выжженных глаз тупо и страшно смотрели на небо» [V, с. 23]. Он выглядит пародией на «Демона сидящего» М. Врубеля. Полемически противопоставляется сила человеческого духа, внутренней борьбы «Демона сидящего» сомнениям, равнодушию, ужасу и слабостью обычного человека перед смертью.

Можно заметить интермедийную связь с «Криком» Э. Мунка: «когда багрово-красный, расплющенный шар опускался к земле, Елеазар уходил в пустыню и шел прямо на солнце, как будто стремился настигнуть его. Видевшие его люди «запечатлели в памяти черный силуэт высокого, тучного человека на красном фоне огромного сжатого диска» [V, с. 11–12].

Этот фрагмент произведения Л. Андреева картину Э. Мунка напоминает цветовой гаммой, изображением заката, присутствием наблюдающего и наблюдаемого, ощущением отчужденности, ужаса, экспрессионистическими принципами изображения. И эта отсылка делает наглядным, практически зримым ужас и одиночество как самого героя, так жителей города.

В конце рассказа Елеазар становится слепцом. Учитывая, что он и до этого смотрел вокруг, как бы не видя перед собой никого, слепота для него означает не столько невозможность смотреть, сколько невозможность выказывать через глаза знание о смерти. Как итог: «загнанное каленым железом в глубину черепа, проклятое знание его таилось там точно в засаде; точно из засады впивалось оно тысячью невидимых глаз в человека» – образ страшного черепа, вместилища проклятых знаний, раздирающих изнутри и не дающих спокойно смотреть на человека, показан также в Иуде Искарите, но именно здесь страшное знание достигает апогея.

Выводы к Разделу III

Нарратор в рассказе «Елеазар» близок к нарратору, функционирующему в других произведениях цикла: он, имитирующий евангельского протоколиста и делающий это даже успешнее, чем в двух других рассматриваемых произведениях, также, по-видимому, связан с инфернальной силой.

В рассказе сосуществуют два оппозиционных комплекса мотивов, связанных с жизнью и смертью. В мотивный комплекс жизни входят следующие мотивы: гармония, музыка, диалогичность (красноречие), свет и тепло (день, огонь), радость (улыбка, смех). В мотивный комплекс смерти – хаос, молчание, монологичность, тьма (ночь, тень) и холод, тоска и равнодушие. Оба комплекса частично представлены во всем цикле. Смерть, чаще всего побеждающая, остается бессильна против божественного Августа.

Мотив искусства выражается через скульптора Аврелия, через «разрисовывание» Елеазара и музыку. Искусство в произведении синонимично искусственности и лжи, украшательству, с помощью которого люди прячутся от страха смерти. Использование мотива искусства порождает интермедийные связи.

Смерть выполняет захватническую функцию: пустыня, разрушающая дом Елеазара, преодолевает дверь, являющуюся защитным барьером. Смерть превращает всё в противоположность: динамику в статику, касание в оставленность, цвет в серость, общность в разделенность, музыку в тишину и т. д. Разрушение дома Елеазара сопровождается гудящим над домом ветром, который вызывает ассоциации с начальными строками книги Бытия, но в тоже время противопоставлен им по признаку созидания – разрушения. Оппозиционные характеристики предметов (песок и камень; крепкое и рваное) уничтожаются для Елеазара, что создает его особое, «гробовое» пространство, которое присуще ему вне зависимости от объективно существующего топоса, зависит от знания, исходящего из его глаз. Слепота порождает невыносимость его вида, исходящую от черепа – мотива, ярко

присутствующего как в «Иуде Искарите», так и частично в «Бен-Товите» (зуб тоже часть черепа).

Центральной проблемой становится исследование человека, побывавшего по ту сторону жизни, что позволяет считать рассказ «Елеазар» завершающим цикл произведением.

ВЫВОДЫ

Исследование поэтики и авторской концепции «Иуды Искарриота», «Бен-Товита» и «Елеазара» позволяет сделать следующие выводы. Замысел единого цикла оставил след на структуре вошедших в него произведений и обусловил их взаимосвязь. На это указывают заглавия всех трех произведений. Изначально повесть должна была называться «Иуда Искарриот и другие», но за произведением в конце концов закрепилось название «Иуда Искарриот». Окончательное именование повести подчеркивает центральное место в ней Иуды. Та же самая функция обнаруживается и у названий обоих рассказов. К циклообразующим факторам относятся сквозные темы, например, испытание человека в столкновении с божественным (Иуда испытывается свободой, Елеазар – воскрешением, Бен-Товит – болью); общность мотивных комплексов жизни и смерти, христианских образов; образ Иисуса, который в разной степени проявлен во всех трех произведениях и так или иначе соотносится с главными персонажами; фигура нарратора, подверженного инфернальным силам и использующего в своей речи частично измененный библейский стиль; схожие свойства хронотопа (в том числе библейского пейзажа), объясняющиеся единством места действия (Иудея).

Поскольку в процессе анализа образов центральных персонажей обнаружена высокая степень обобщения, то масштаб авторской концепции, заключенной в каждом из произведений и в цикле в целом оказывается значительным – общечеловеческим.

Так, в Бен-Товите отображается психология человека толпы, вскрываются причины равнодушия к несправедливости, духовной слепоты и глухоты. Елеазар становится образом человека в момент его встречи с неизбежностью смерти. Наиболее сложен и многослоен образ Иуды Искарриота. Тем не менее, исследование его мотивации выглядит не как обнаружение пружин,

руководящих необыкновенной и единственной в своем роде личностью, а как воплощение внутренних противоречий каждого человека в момент самостоятельного правдоискания.

Рядом с этими героями изображена толпа. Она объединена с Бен-Товитом равнодушием, с Елеазаром – слабостью перед познанием смерти, с Иудой – предательством. По сути, название каждого из произведений могло бы содержать словосочетание «и другие». Тем не менее, Л. Андреев указывает на возможность сопротивления смерти, предательству и равнодушию, так как в каждом из произведений присутствует человеческий идеал, антипод главного героя с божественными чертами, идущий по другому пути, несмотря на изначальное неравенство сил. В рассказе «Бен-Товит» и в повести «Иуда Искарот» – это Иисус, в «Елеазаре» – император Август, сближающийся с образом Иисуса в том числе и своим именем, обозначающим в переводе «божественный, священный», эксплицитными и имплицитными указаниями в тексте на божественность. Как Иисус, так и Август не могут полноценно противостоять толпе, тем не менее, невозможно сказать, что их идеология растоптана и не имеет смысла.

В мифопоэтическом пространстве «евангельского» цикла присутствуют ветхозаветные и евангельские мифы, мифы народного сознания, автоинтертекстуальные мифы. Цикл Л. Андреева, как это свойственно текстам-мифам, ориентирован на миф в узком значении слова (мифологическая топка и сюжетика, символизм, поэтика мифологем, лейтмотивные повторы) и на «мифы» в широком значении слова (в данном случае сюда относятся (авто-)интертекстуальные элементы). Л. Андреев при этом обращается к важнейшим евангельским мифам, трансформация которых порождает другой – авторский, оригинальный – «миф о мире».

По сравнению с Евангелием писатель то дополняет композицию, то вводит несуществующего героя, то контаминирует разные мифы в зависимости от своего замысла. При этом он вносит в поступки героев мотивировку, свойственную скорее современному человеку. В «Елеазаре»

герой рассматривается как объект наблюдений, читатель может только предполагать, что он чувствует и думает, если у него вообще есть мысли и чувства. В случае с этим героем приходится ограничиваться впечатлением других людей, взглянувших в его глаза. Бен-Товит описывается нарратором, однако в рассказе присутствует и его прямая речь. Наиболее сложно устроена повествовательная ткань в повести «Иуда Искарriot», где присутствуют элементы потока сознания Иуды. Чем сложнее устроен внутренний мир персонажа, чем многослойнее и символичнее его образ и сложнее повествовательная структура. В цикле главными персонажами становятся: Елеазар – герой-функция, Иуда Искарriot – герой-правдоискатель и экспериментатор, Бен-Товит – средний человек. Все три героя монологичны, замкнуты.

Смерть играет важную композиционную роль во всех трех произведениях, однако ее значимость наиболее велика для рассказа «Елеазар», так как здесь она становится еще и темой произведения.

«Иуда Искарriot» и «Бен-Товит» тесно связаны одним из главных событий – путем Иисуса на Голгофу. При прочтении обоих произведений появляется ощущение их взаимодополняемости: в «Бен-Товите» есть ответ Иуде Искарriotу на вопрос о том, почему люди равнодушны к казни Иисуса, почему они не видят его невиновности и избранности. В этих произведениях отсутствует мотив воскрешения, что ощущается как значимый минус-прием. Рассказ «Елеазар» становится дополнением к ним, усложняющим проблему смерти и раскрывающим авторскую концепцию посмертия. Тема смерти и боли в этих произведениях отличается амбивалентностью. К примеру, боль и смерть Иисуса в «Бен-Товите» и «Иуде Искарriote» исполнены трагизма и значимости, чего нельзя сказать о боли Бен-Товита или о страданиях и смерти Иуды Искарriота. Испытание смертью делает Елеазара куклой в руках неопределенного «Там», но усложняет мировоззрение императора Августа.

Евангельский цикл объединен особым стилем. Он приближен к притче метафоричностью языка, многозначностью слова, дающей простор

интерпретациям, значимыми повторами, особыми синтаксическими конструкциями. Во всех трех произведениях присутствует нарратор, который, рассказывая свои истории, фактически отказывает Библии в правдивости изложенных событий и предлагает свой взгляд на них, не зависящий ни от каких авторитетов. Нарратор, по всей видимости, общий для всех произведений, что доказывают стилистические особенности цикла, способ функционирования нарратора в тексте и представления персонажей. Нарратор обладает инфернальными чертами, колеблет догматическую условность, пассивность в восприятии мифов, провоцирует на самостоятельный поиск, критическое восприятие.

В цикле присутствуют характерные для многих произведений Л. Андреева мотивы, большая часть которых объединена в мотивные комплексы. В мотивный комплекс жизни входят следующие мотивы: гармония, диалогичность (красноречие), свет и тепло (день, огонь, солнце, свеча), радость (улыбка, смех). В мотивный комплекс смерти – хаос, молчание, монологичность, тьма (ночь, тень) и холод, тоска и равнодушие. Некоторые из мотивов неоднозначны: молчание Иисуса отлично от молчания Елеазара и Иуды; красноречие Бен-Товита не равно красноречию Августа. Солнце, несмотря на свою очевидную принадлежность к жизни, за счет экспрессионистического изображения воспринимается как нечто страшное, убивающее, к чему чувствительно живое и равнодушно не способное согреться мертвое (оно же нечувствительно к огню). Такая нечувствительность – указание на инфермальную природу героя. Смех – не обязательно проявление радости и жизненной энергии (каковым он является в Риме «Елеазара», на празднике), но и, например, одна из стратегий поведения Иуды, где смех, вопреки ожиданиям, не становится карнавальным. Тьма в контексте цикла приобретает значение самостоятельно существующей, соравной свету символической единицы, существующей вне зависимости от него и борющейся за владение миром. Частное выражение тьмы – тень. Оппозиции, как и существующие иерархические отношения в

произведениях, ставятся под сомнение, подвергаются попытке разрушения: так, в «Бен-Товите» стирается оппозиционная важность для главного героя между смертью Иисуса и его зубной болью; Иуда, пытаясь с помощью смерти Иисуса доказать свою правоту и перевернуть мир, желает уничтожить оппозицию верх – низ; в «Елеазаре», за счет оксюморонного воскрешения мертвого, колеблются границы между жизнью и смертью.

Пустыня и камень создают специфическое пространство пустоты. Камень – амбивалентный мотив цикла – приобретает как положительные и нейтральные коннотации (при его принадлежности к Петру в «Иуде...» или к пейзажу в «Бен-Товите»), так и негативные, означающие стагнацию, замершесть мысли, смерть, химерность, колючесть (при его принадлежности Елеазару и Иуде).

Хронотоп произведений характеризуется временным расслоением на субъективное время главных героев цикла с их личной судьбой, физическими ощущениями, пережитыми ими, и на христианское, библейское время, характеризующееся выделенностью отдельных событий, значимость которых подчеркивается нарратором (в этой системе есть время «до казни», «во время казни», «после казни» (в «Бен-Товите» и «Иуде Искарриоте»), «до воскрешения» и «после воскрешения» Елеазара (в «Елеазаре»), что отображает существование нарратора как повествующей инстанции, для которой значимость этих событий неоспорима, и внутреннее восприятие героев, непосредственно проживающих эти события. Оппозиция динамичности и статичности, пути и неподвижности, диалога и монолога как жизни и мертвенности функционирует во всем цикле (даже суетливость Иуды, его постоянная беготня, использующаяся в качестве одной из стратегий поведения, указывает на его большую принадлежность к жизни, чем его уединенная обездвиженность). Пространство, функционирующее во всех трех произведениях, – условно библейское, без подробного описания реалий, с доминированием пустынности, каменности, чуждой Иисусу и Петру (их зеленая Галилея становится аналогом рая в условиях жизни в

Иудее и противопоставляется ей примерно также, как Иудея Риму в «Елеазаре» – вариант качественно другого существования), но родной для большинства персонажей, в том числе для трех ключевых, с разделением на верх и низ в нарраторском сознании в «Бен-Товите» и «Иуде Искарите». В «Иуде Искарите» разделение проведено отчетливее за счет противопоставленности каменного оврага и горы и за счет самоубийства Иуды над бездной (которая становится одним из основных обобщающих образов в рассказе «Елеазар»).

Таким образом, в «евангельском» цикле создается авторский миф, помогающий проверить идеологию, образ жизни, поступки человека, не акцентируя внимание на конкретных исторических реалиях и увеличивая значимость малейшего поступка или слова до абсолюта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. С. 305.
2. Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Т.4.: Художественные произведения 1904–1905. Москва: Наука, 2017. 764 с.
3. Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Т.5: Художественные произведения 1906–1907. Москва: Наука, 2012. 796 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С.234–407.
5. Бродский М. А. Последний аргумент Иуды. Обсуждение повести Л. Андреева «Иуда Искарот» // Русская словесность. 2001. № 5. С. 23-30.
6. Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Приходько И. С., Тamarченко Д. Н. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76.
7. Венгеров С. А. Андреев Леонид Николаевич // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Доп. т. I (1): Аа – Вяхирь. Санкт-Петербург: АО «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1905. С. 115–118.
8. Волошин М. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева // «Лики творчества». Ленинград: Наука, 1988. С. 450–456.
9. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва: Наука, 1993. С. 28–75.

10. Гиршман М. М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение // Теория литературы. Том II: Произведение. Москва: ИМЛИ РАН, 2011. С. 20–58.
11. Голованова Н. Ю. Библейское и Л. Андреевское в произведениях Л. Н. Андреева (на примере рассказов «Иуда Искарот», «Елеазар») // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4. С. 176–182.
12. Гомон А. М. Инфернальный дискурс прозы Леонида Андреева // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія. 2019. Вип. 82. С. 28-35.
13. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: Идиот: Роман. 4.1–3 / Москва: Мир книги, Литература, 2008. 432 с.
14. Душенко К. В. М. Пастуро. Рыжий: средневековая иконография Иуды // Вестник культурологии. 2013. №4 (67). С. 153-156.
15. Егорова О. Е. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Волгоград, 2004. 40 с.
16. Емельянов В. В. Символика осла в клинописных текстах («Въезд в Иерусалим на осле» глазами ассириолога) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. №3-1 (36). С. 16-29.
17. Жерздев А. В. Струнно-щипковые инструменты в Библии: Ветхий Завет и Новый Завет. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. № 4. С. 14-20.
18. Замлелова С. Г. Приблизился предающий...: Трансгрессия мифа об Иуде Искароте в XX–XXI вв.: монография. Москва: Буки Веди, 2014. 272 с.
19. Западова Л. А. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искарот» // Русская литература. 1997. № 3. С. 83–99.

20. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. Санкт-Петербург: Петрополис. 2010. 738 с.
21. Иезуитова Л. А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева // Блоковский сборник XIII (Памяти В. И. Беззубова): Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 39–62.
22. Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77–148.
23. Красильников Р. Л. Нарративно-композиционные функции танатологических мотивов (на материале прозы Л. Н. Андреева) // Критика и семиотика. Вып. 9. 2006. С. 92–102.
24. Литературное наследство. Том 72: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Москва: Изд-во АН СССР, 1965. 630 с.
25. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. № 8. 1968. С. 74–87.
26. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979. С. 209–351.
27. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
28. Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. Москва–Ленинград: Изд-во «Френкель», 1925. 388 с.
29. Ляпина Л. Пути литературной циклизации XIX века // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Донецк, 1992. С. 145–146.
30. Майзульс М. Р. Иноверцы и еретики в западноевропейской иконографии XII–XV вв.: конструирование образа врага: дис. ... кандидат истор. наук: спец... 24.00.01 – Теория и история культуры. Москва, 2020. 385 с.

31. Мелетинский Б. М. Поэтика мифа. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
32. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. Москва: Сов. писатель, 1991. С. 12–40.
33. Минц З. Г. О некоторых «неомифилогических» текстах в творчестве русских символистов / Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 7–121.
34. Михеичева Е. А. Жанр философского рассказа в русской литературе рубежа XIX–XX веков. Орел: ГОУ ВПО «Орловский государственный университет», 2008. 188 с.
35. Михеичева Е. А. Мотив воскрешения в творчестве Леонида Андреева // Проблемы исторической поэтики. № 1. 2017. С. 68–79.
36. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева. Москва: МПУ, 1994. 188 с.
37. Московкина И. И. Евангельские истории Л. Андреева и «Иисус Неизвестный» Д. Мережковского // Вісн. Харк. нац. ун-ту. 2007. № 765: Філологія. Вип. 50. С. 130–132.
38. Московкина И. И. Мифопоэтика Леонида Андреева и Пера Лагерквиста // Вісн. Харк. нац. ун-ту. 2007. № 787: Філологія. Вип. 52. С. 310–313.
39. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
40. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Рута, 2007. 520 с.
41. Палиевский П. В. Художественное произведение // Литература и теория. Москва: Сов. Россия, 1979. С. 5–34.

42. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва: ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.
43. Приходько Т. Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. С. 267.
44. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Вст. ст. С. Б. Адоньевой, подг. текста Е. А. Мигуновой. Санкт-Петербург: Азбука, Терра, 1995. 176 с.
45. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
46. Рубан А. А. Интертекстуальность прозы Л. Н. Андреева // Питання літературознавства: наук. зб. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 78. С. 191–199.
47. Рубан А. А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреева: дис. ... канд. філол. н.: спец. 10.01.02 – Російська література. Харків, 2002. 198 с.
48. Семенова Е. А. Циклизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва: Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам, 2001. С. 1189–1190.
49. Сенько И. Своеобразие осмысления библейского образа Иуды в произведениях Л. Андреева и Леси Украинки // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Вип. 2 (34). 2015. С. 60–65.
50. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
51. Татаринов А. В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. Москва: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 286–340.
52. Теория литературы. Том II. Произведение. Москва: ИМЛИ РАН, 2011. 376 с.
53. Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. №3–4. С. 106–108.

54. Урюпин И. С. Внеевангельские сюжеты евангельской истории в русской литературе начала XX века (на материале рассказов Л. Н. Андреева и Ю. Л. Слезкина) // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина: в 2-х кн. Кн. 2. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. С. 211–219
55. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
56. Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва: ИМЛИ РАН, 2009. С. 365–396.
57. Шестакова М. А. Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900–1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Самара: Самарский нац. исслед. университет им. академика С. П. Королева, 2016. 216 с.
58. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
59. Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1999. 263 с.
60. Hutchings S. Mythic Consciousness, Cultural Shifts, and the Prose of Leonid Andreev // The Modern Language Review. Vol. 85. № 1. 1990. С. 107–123.
61. Kaun A. Leonid Andreyev: a critical study. Books of Library Press, 1969. 361 с.