

Санкт-Петербургский государственный университет

БОКАРЕВА Екатерина Дмитриевна

Выпускная квалификационная работа

**Фотографии и рисунки Л. Н. Андреева как эго-документы и визуальные
источники образов и мотивов прозы 1900-1910-х гг.**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614. «Филологические основы
редактирования и критики»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра истории
русской литературы,

Титаренко Светлана Дмитриевна

Рецензент:

доцент, ФГБОУ ВО

«Санкт-Петербургский

государственный

университет

промышленных

технологий и дизайна»,

Боева Галина Николаевна

Санкт-Петербург

2024

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОЧНИКИ И ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ Л. Н. АНДРЕЕВА.....	12
1.1. Фотографии и рисунки Л. Н. Андреева как эго-документы.....	12
1.2. Западноевропейская и русская живопись как основа творческой лаборатории писателя	23
1.3. Приемы создания визуального образа в произведениях Л. Н. Андреева	33
ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л. Н. АНДРЕЕВА... 43	
2.1. Визуальные претексты в ранней прозе Л. Андреева	43
2.2. Импрессионистические и экспрессионистические принципы в рассказах «Бездна», «Молчание»	52
2.3. Принципы создания портрета в фотографиях, рисунках и малой прозе Л. Н. Андреева	66
ГЛАВА 3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В РОМАНЕ «ДНЕВНИК САТАНЫ»	80
3.1 Визуальный образ Сатаны в романе «Дневник Сатаны»	80
3.2 Образ тени и светотеневые мотивы в романе «Дневник Сатаны».....	91
3.3. Образ Рима и Римской Кампаньи в «Дневнике Сатаны»: приемы фотографии и кинематографа.....	107
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	124
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	127
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	140

ВВЕДЕНИЕ

Писатель Леонид Николаевич Андреев (1871-1919) — одна из важнейших фигур русского Серебряного века и культуры модерна.

Входя в ряд наиболее знаменитых, влиятельных и наиболее значимых литераторов своего времени, он, тем не менее, не примкнул ни к одному из современных ему течений искусства.

Ранний период творческого пути Андреева был связан с реалистическим направлением, что выразилось в сотрудничестве с М. Горьким и издательством «Знание», вокруг которого собирались писатели-реалисты. Также Андреев открыто симпатизировал символистам (А. А. Блоку, Ф. К. Сологубу), желая сотрудничества, но, однако, не принимая открыто их философских воззрений. Творческая непосредственность и особые навыки открыли писателю широкие возможности выражения с использованием принципов экспрессионизма и импрессионизма.

Современникам писателя не удавалось в полной мере понять творческий метод Л. Н. Андреева. Характер творчества писателя рассматривали Ю. И. Айхенвальд, А. А. Блок, Волошин, В. В. Воровский, А. Н. Воронский, Н. Н. Евреинов, А. А. Измайлов, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, Н. К. Михайловский, Р. В. Иванов-Разумник, К. И. Чуковский и другие.

Создавшаяся временная дистанция и развившаяся научная методология позволили современным исследователям охарактеризовать андреевский метод как синтетический, представляющий органичное сочетание принципов нескольких направлений. К этому выводу пришли наиболее авторитетные

исследователи творчества Андреева, такие, как С. А. Демидова¹, Г. Н. Боева², Л. А. Иезуитова³, В. А. Келдыш⁴, И. Я. Московкина⁵.

Синтетичность творческого метода явилась прямым отражением личности писателя, для которого был характерен особый тип мышления и мироощущения. Г. Н. Боева в диссертационной работе, анализируя фигуру Андреева как феномен эпохи модерна, указывает на «неклассический» тип художественного сознания писателя⁶. Такой тип сознания сформировался у него под влиянием двух возможных факторов: наличия у него природного таланта художника и усвоения им эстетических устремлений эпохи модерна⁷.

В детстве Андреев обнаружил способности к изобразительному искусству, которые не получили систематического развития, но обусловили одно из его увлечений. Позднее писатель увлекся фотографией, сделав за два десятилетия несколько сотен монохромных и цветных снимков.

Вместе с этим рубеж XIX и XX веков был отождествлен с предчувствием слома устоявшегося порядка, что способствовало тотальному сдвигу в философии искусства, взаимопроникновению и смешению разных видов искусства, открытию новых форм выражения. Способность к тонкому восприятию и творчеству, которыми был наделен Андреев, помогли ему

¹ Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Вестник культурологии. М, 2011. №1. С. 199-217; Демидова С. А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: автореферат дисс. ... канд. фил. наук. М., 2008. 16 с.

² Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: Поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филол. наук. СПб, 2016. 726 с.

³ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб: Петрополис, 2010. 737 с.; Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 240 с.

⁴ Келдыш В. А. Между реализмом и модернизмом: Русская литература на рубеже XIX и XX веков // История всемирной литературы: в 9 тт. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 73-78. URL: <https://feb-web.ru/feb/ivl/v18/v18-0732.htm?cmd=p> (Дата обращения: 17.11.23).

⁵ Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: Координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 288 с.

⁶ Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна.... С. 37.

⁷ Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: О вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды СПбГИК. Т. 215: Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения». СПб, 2017. С. 29.

интуитивно угадывать веяния обновляющейся эстетики и развиваться сообразно ее изменениям.

К. И. Чуковский вспоминал: «Вы сидите на диване и слушаете. Внезапно он прищуривает глаз, отступает назад, окидывает вас взглядом живописца, потом зовет жену и говорит: — “Аня, посмотри, какая светотень!”»¹. Мы полагаем, что замечания такого рода, известные по мемуарам современников, исчерпывающе иллюстрируют особый тип сознания Л. Н. Андреева. Заметим, что символические образы «свет» и «тьнь» в творчестве писателя, сформированные на основе экзистенциальных воззрений писателя, выступали основополагающими в его литературных произведениях. При этом светотень является одной из базовых характеристик визуального образа в изобразительном искусстве; эта характеристика определяет видимость объекта или субъекта в пространстве. «Взор живописца» — вот выражение, наиболее точно определяющее тип видения Андреева.

Интерес Андреева к изобразительному искусству (классическим мастерам — А. Дюреру, Ф. Гойе, Д. Веласкесу и его современникам — А. Бёклину, В. А. Серову, А. Н. Бенуа, М. А. Врубелю) повлиял на обогащение его творческой лаборатории. Этот опыт взаимодействия был неотъемлемой частью его мыслительного и созидательного процессов. В письме к другу В. В. Вересаеву он размышлял:

«И что это значит: ...пойти в галерею? Для меня — это затратить душевный труд, всего себя подтянуть, войти в область ответственного. Например, я ни за что не могу пойти в музей с помятым от бессонницы лицом, или неостриженный, или с дурной головой. Самое же здесь нелепое то, что этот “душевный труд” в конце концов оказывается наилучшим отдыхом, стимулом к жизни, как и моя работа...»².

Восприятие образов искусства служило Андрееву одновременно и средством к восполнению внутреннего созидательного ресурса, и деятельностью, для которой нужно было совершать усилия. Однако оба эти

¹ Чуковский К. И. Современники // Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. М.: ФТМ, 2012. С. 109.

² Цит. по: Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 188-189.

аспекта позволяют понимать взаимодействие с визуальными образами как одно из неотъемлемых элементов творческого процесса Андреева.

Две приведенные нами характеристики — «взор живописца» и «душевный труд» открывают возможности для феноменологического понимания визуального образа в творчестве писателя. Основанием для такого подхода могут служить прецедентные исследования. Особенно важно для нас исследование Е. В. Халаевой, проанализировавшей визуальный аспект прозы Андреева с точки зрения феноменологии¹. Исследовательница замечает, что «события и образы произведений творились по принципу “чистого наблюдения”»², однако для писателя было характерно сжатие или кристаллизация реалистического образа реальности до статуса символа³.

Исследователи, привлекающие принципы феноменологии восприятия в качестве методологии для интермедиального исследования, используют определение этого понятия, данное У. Дж. Т. Митчеллом. Образ — это «то, что возникает в изображении (материальном) и переживает его разрушение — в памяти, нарративе, копиях и следах на других носителях»⁴. Это определение способствует пониманию того, как образы реальности трансформировались в художественном сознании Л. Андреева, чтобы затем находить выражение. В этом контексте репрезентативны его замечания о собственном творческом методе: «Моим идеалом является богатейшее разнообразие форм в естественной зависимости от разнообразия сюжетов. Сам сюжет должен облечься в свойственную ему форму»⁵. Под понятием «сюжет» в словах Андреева здесь стоит иметь в виду именно понятие «образ». Понять связь

¹ Халаева Е. А. Транспозиция как форма интермедиальности в ранних рассказах Л. Н. Андреева // Литература и проблема интеграции искусств: Сб. статей. Вып. 4. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. С. 131-140;

² Там же. С. 132.

³ Там же.

⁴ Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М.; Екб: Кабинетный ученый, 2017. С. 10.

⁵ Цит. по: Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Вестник культурологии. М., 2011. №1. С. 200.

образа и символа, введенного в контекст Е. А. Халаевой, помогает замечание Митчелла: «образ — это в высшей степени абстрактная и минимальная сущность, которую можно вызвать с помощью одного слова»¹. Картины реальности представляли в сознании Андреева в виде символических образов, емкость которых обуславливала их интермедальность и возможность «перевода», воплощения в произведениях разной знаковой природы.

Ранее предметом исследований становилось сближение вербального и визуального в литературных произведениях Андреева². Важными являются исследования, посвященные параллелям и сближениям принципов и методов создания визуального образа у Андреева и художников, классиков и современников писателя. Возможности для анализа этого аспекта открыла работа Ю. В. Бабичевой³. Ряд работ Л. А. Иезуитовой чрезвычайно ценен для понимания состава творческой лаборатории Андреева⁴.

Внимание исследователей было уделено анализу разных форм визуального в прозе Андреева. Среди таких исследований можно назвать работы Л. А. Иезуитовой⁵, Д. О. Котовской⁶.

Приемы создания визуальных образов в художественной прозе Андреева были осмыслены в контексте художественных течений его эпохи. Диссертация

¹ Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М.; Екб: Кабинетный ученый, 2017. С. 11.

² См.: Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: О вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды СПбГИК. Т. 215: Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения». СПб, 2017. С. 25-31; Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Вестник культурологии. М., 2011. №1. С. 199-217.

³ См.: Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68-78;

⁴ См.: Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX — начала XX века) // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб: Петрополис, 2010. С. 282-305.

⁵ Иезуитова Л. А. Андреев и лубок // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб: Петрополис, 2010. С. 332-346;

⁶ Котовская Д. О. Живописный экфрасис как способ трансформации библейского образа в повести Л. Н. Андреева «Елеазар» // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство: Сб. стат. с международным уч. Вып. XII. Уфа: Башкирский государственный университет, 2021. С. 41-45;

Н. А. Бондаревой посвящена творческим сближениям Андреева и немецких экспрессионистов периода 1910-х гг.¹. В диссертации В. Т. Захаровой анализируются принципы импрессионизма в составе творческого метода писателя². Использование принципов импрессионизма в прозе прозы Андреева было рассмотрено в работах М. А. Телятник³. Были проанализированы приемы создания импрессионистского образа, дана аналогия с аналогичными приемами русских живописцев-модернистов. Значение цветовых и светотеневых категорий для выразительности прозы Андреева исследованы Э. Н. Ширвановой⁴, Л. Н. Кен⁵.

Наиболее репрезентативны комплексные исследования, в которых фигура и творческий метод Леонида Андреева рассматриваются в контексте его эпохи. Среди них работы Г. Н. Боевой⁶, Шишкиной⁷, И. И. Московкиной⁸, В. И. Юдиной⁹.

¹ См.: *Бондарева Н. А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2005. 24 с.;

² *Захарова В. Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1995. 49 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/impressionisticheskie-tendentsii-v-russkoi-proze-nachala-khkh-veka> (Дата обращения: 14.11.23);

³ См.: *Телятник М. А.* Фельетоны Леонида Андреева о поездках по Волге и Каме: поэтика импрессионизма // *Филология и человек.* 2016. № 4. С. 17-28; *Телятник М. А.* Импрессионистические черты в фельетонах Леонида Андреева («Курьер», 1900–1903) // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* Т. 15. 2018. Вып. 1. С. 124-135; *Телятник М. А.* Фельетоны Л. Н. Андреева в газете «Курьер» (1900-1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: автореф. дис. ... кандидата филол. наук. СПб, 2012. 23 с.

⁴ См.: *Ширванова Э. Н.* «Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки.* Пенза, 2012. № 4(24). С. 98-102.

⁵ См.: *Кен Л. Н.* Красный цвет в творчестве Леонида Андреева / Л. Н. Кен // *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Художественная антропология Серебряного века. Литературные чтения.* Т. 215. СПб, 2017. С. 17-24.

⁶ См.: *Боева Г. Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: Поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филол. наук. СПб, 2016. 726 с.

⁷ См.: *Шишкина Л. И.* Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб: Издательство СЗАГС, 2009. 219 с.;

⁸ См.: *Московкина И. И.* Между «pro» и «contra»: Координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 288 с.

⁹ См.: *Юдина В. И.* Леонид Андреев. Грани художественного опыта // *Интеграция искусств в современном художественном образовании.* Орел, 2022. С. 9-14;

Настоящее изучение визуальных образов в творчестве Андреева впервые проводится на основе мотивно-образного анализа визуальных текстов разной знаковой природы. Понимание фотографий и рисунков, сделанных Л. Н. Андреевым, как эго-документов позволяет изучить способы воплощения и трансформации визуальных образов в литературных произведениях Андреева, что обуславливает **новизну** исследования.

Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, возможностью приблизиться к более точному пониманию уникального творческого метода Л. Н. Андреева, с другой стороны, устойчивым интересом к интермедийным и междисциплинарным исследованиям в современном литературоведении.

Целью исследования является анализ визуальных образов и мотивов, проявившихся в изобразительных и литературных произведениях Л. Н. Андреева.

Были определены следующие **задачи** исследования:

- 1) Аргументировать понимание фотографий и рисунков Л. Н. Андреева как эго-документов;
- 2) Рассмотреть основные приемы создания визуальных образов в произведениях Л. Н. Андреева;
- 3) Изучить проявление принципов разных явлений и стилей искусства в рисунках, фотографиях и художественной прозе Л. Н. Андреева;
- 4) Проанализировать способы создания интермедийного синтеза в художественной прозе Л. Н. Андреева.

Предметом исследования является система созданных Андреевым визуальных образов и мотивов в фотографиях, рисунках и художественной прозе.

В качестве **объекта** исследования выступают фотографии, рисунки и литературные художественные произведения Л. Н. Андреева 1900-1910 гг.

Материалом исследования послужили фотографии, сделанные Л. Н. Андреевым в 1900-1910 гг. из собрания Орловского объединенного государственного литературного музея им. И. С. Тургенева; опубликованные репродукции шаржей, графических и живописных работ Андреева; рассказы, повести и роман «Дневник Сатаны» Л. Н. Андреева, а также эпистолярные и мемуарные тексты, написанные в 1900-1910-е гг.

Методологически важным для нашего исследования является комплексный подход, который вырабатывался нами на основе семиотического и интермедиального анализа с использованием принципов семантического и коммуникативного подходов и мотивного анализа. Использовались также методы психоанализа, а также некоторые понятия искусствоведения и теории фотографии.

Структура работы представлена тремя главами с введением и заключением. Во **введении** обуславливаются актуальность и новизна настоящего исследования, обозначаются его объект и предмет, а также цели и задачи работы.

В **первой главе** анализируются источники и приемы создания визуальных образов в прозе Л. Н. Андреева. Приводится обоснование понимания фотографий и рисунков писателя как эго-документов. Производится обзор произведений западноевропейских и русских художников, повлиявших на формирование творческих принципов Андреева. Рассматриваются основные приемы создания визуального образа в его произведениях.

Вторая глава посвящена анализу визуальных образов и мотивов в малой прозе Андреева. Проводится анализ визуальных претекстов, повлиявших на образность его ранней прозы. Рассматривается применение отдельных импрессионистических и экспрессионистических принципов в рассказах писателя. Изучаются принципы создания портрета в вербальных и в визуальных текстах Андреева.

В третьей главе роман Андреева «Дневник Сатаны» (1918) в центре внимания находится интермедиаальный синтез. Проводится анализ визуального образа Сатаны, созданного в романе. Рассматриваются образ тени и комплекс светотеневых мотивов. На примере образов Рима и Римской Кампаньи рассматривается использование приемов фотографии и кинематографа для достижения интермедиаального синтеза в романе.

В заключении работы анализируются достигнутые результаты и говорится о перспективности данной темы.

ГЛАВА 1. ИСТОЧНИКИ И ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ Л. Н. АНДРЕЕВА

1.1. Фотографии и рисунки Л. Н. Андреева как эго-документы

Для рассмотрения рисунков и фотографий Леонида Андреева как источников визуальных образов его малой прозы 1900-1910 г., большой интерес представляет проблема эго-документа как понятия. Это понятие используется при анализе произведений автодокументальной или мемуарно-биографической прозы в творчестве писателей начала XX вв. и русского зарубежья. Но включение фотографий и рисунков, сделанных самими писателями, которые отличает особая точка зрения или наличие особого типа художественного или автобиографического начала, требует уточнения этого понятия и определения его границ. Мы считаем, что в фотографиях подобного типа и в рисунках Леонида Андреева вырабатывается особый тип автодокументального дискурса, имеющего визуальную природу.

Термин «эго-документ» появился в 1950-х гг. благодаря нидерландскому историку Жаку Прессеру (1899-1970).

В 1951 году Прессер начал вести университетский курс «Эго-документы» в Амстердамском университете. Как отмечают исследователи наследия ученого, конспекты курса так и были озаглавлены, а сам Прессер признавался, что придумал этот термин, не найдя более подходящего¹. Этот курс предполагал усвоение главного его понятия через изучение текстов, подходивших под него, по мнению ученого. В качестве таких текстов он называл автобиографию, мемуары, дневник, письмо, путевой журнал, исповедь, завещание, беседу.

Первоначально Прессер определял свой термин следующим образом: эго-документы — это «те исторические ресурсы, в которых исследователь встречается с “Я”, или иногда (Цезарь, Генри Адамс) с “Он”, как с пишущим и

¹ *Baggerman A., Dekker R. Jacques Presser. Egodocuments and the Personal Turn in Historiography // THE EUROPEAN JOURNAL OF LIFE WRITING. Vol. VII. 2018. С. 94.*

как с субъектом описания, присутствующим в тексте»¹. Позднее ему пришлось дать иное определение: это «документы, в которых “эго” специально или непреднамеренно обнаруживает или скрывает себя»². Такое расширение исследователи связывают с тем, что Прессер развил концепцию эго-документов, исходя из своей исследовательской практики. Прессер столкнулся с проблемой объективности полученных сведений, так как некоторые интервьюируемые участники исследования замалчивали или искажали отдельные факты своего опыта.

Некоторая размытость определения, предложенного самим автором, термина породила дискуссию. В течении долгого времени в науке использовался термин «автобиография», появившийся на рубеже XVIII-XIX веков путем прибавления приставки *авто-* к известному термину «биография»³ и означающий в переводе с греческого «собственное жизнеописание». К 1970-1980 годам возникла потребность определить жанровые рамки автобиографии, и новую волну дискуссий спровоцировала монография французского историка литературы Ф. Лежёна «Автобиографическое соглашение» (1975). Согласно его определению, автобиография представляет собой «ретроспективное повествование в прозе, которое ведет какой-нибудь реальный человек о своем собственном бытии, с особым акцентом на своей индивидуальной жизни, в частности, на истории своей личности»⁴. Категоричный и негибкий характер определения Лежёна был подвергнут критике.

В последующие годы возник ряд терминов, синонимичных понятию «эго-документ», которые возникали в поле гуманитарных исследований: «свидетельства о себе» (Б. Крузенштрэн), «сочинение частного характера»

¹ *Baggerman A., Dekker R.* Jacques Presser. Egodocuments and the Personal Turn in Historiography. С. 93.

² Там же.

³ *Зарецкий Ю.* Эго-документы Советского времени // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2021. № 3(133). С. 187.

⁴ Цит. по: *Зарецкий Ю.* Эго-документы Советского времени // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2021. № 3(133). С. 187.

(М. Фуазиль). В английском научном дискурсе применяются термины *life-writing, ego-document, self-testimony, first-person writing, self-narrative*, семантика которых отличается друг от друга в зависимости от аспекта научной работы, в которой они фигурируют. В связи с этим можно предположить, что основным преимуществом термина «эго-документ» является его гибкость и адаптированность для новейших научных исследований.

Из-за своей субъективной, личностной составляющей источники, названные Прессером эго-документами, на протяжении долгого времени не могли быть рассмотрены как источники исследований, в первую очередь исторических. Вплоть до XX века такие жанры как автобиография, мемуары, дневники и прочие игнорировались как объект научного изучения.

Лишь во второй половине XX века в гуманитаристике развился интерес к микроистории, к изучению отдельных ее эпизодов, текстов, личностей. За этим переходом стоял значительный сдвиг в социальных науках, вызванный травматическим опытом Второй мировой войны. Интерес к «частной» истории породил интерес к документам частного порядка, именно таким, в которых отражается личность его автора.

Наконец, к концу XX века эго-документы стали рассматриваться «средство социального общения и самопознания»¹. В поле зрения ученых вошли дискурсивные практики и история чтения. Пересмотру подверглись и сами принципы изучения эго-документов. Среди наиболее выверенных методологий называют концепцию историка Габриэлы Янке, изложенную ей в монографии «Автобиография как социальная практика» (2002). Исследовательница предлагает при изучении того или иного эго-документа рассматривать его в трех аспектах: а) социальный статус его создателя; б) обстоятельства создания эго-документа; в) проблемная область и методология в рамках которых этот документ рассматривается.

¹ Цит по: Дунаева Ю. В. Эго-документы в исторической науке XX – XXI веков: сводный реферат // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 5: История. 2017. С. 18.

Необходимо также упомянуть, что с понятием эго-документов соотносится концепция «мест памяти» французского историка Пьера Нора. Идея Нора появилась из осмысления национальной истории, он констатирует «конец истории-памяти», носителями которой являлись архаические общества и социальные группы, которые под влиянием коренных социальных преобразований исчезли. Ученый разграничивает два ключевых для вопроса понятия: под историей он понимает «проблематичную и неполную реконструкцию того, чего больше нет», память же — это «актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим»¹. Стремление индивида восстановить утраченную связь, которая до недавнего времени еще передавалась в его общине, подвигает его к созданию «мест памяти». «Место», по Нору, должны включать в себя одновременно три аспекта: материальный, символический и функциональный. Таким образом, как место памяти могут быть рассмотрены совершенно разные объекты, объединяющим признаком которых, помимо сочетания трех названных аспектов, является связь с категорией памяти как истории. В этом отношении концепция П. Нора эффективно дополняет открытие Ж. Прессера.

Мы можем подытожить, что, несмотря на множество определений термина и критику самого понятия, до сих пор в качестве объектов этой категории исследователями рассматривались преимущественно языковые тексты. В рамках настоящего исследования предполагается рассмотреть в качестве эго-документов объекты иной, визуальной природы — фотографии и рисунки, созданные Л. Н. Андреевым. Прежде чем обратиться к аргументации, опишем состав этих документов.

Фотографическое наследие Л. Андреева насчитывает около 2 000 фотографий в фондах в России и за рубежом: хранящихся в России и за рубежом²: в Орловском объединённом государственном литературном музее

¹ Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 19.

² Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 434.

И. С. Тургенева (Орел), Государственном литературном музее (Москва), Литературном музее при Пушкинском доме (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург), Русском архиве Лидского университета (Лидс, Великобритания), Гуверовском институте (Стэнфорд, Калифорния, США). Об увлечении Л. Андреевым фотографией известно по воспоминаниям современников. Часть снимков была опубликована¹. В настоящем исследовании рассматриваются снимки из коллекции ОГЛМТ, 54 цветные (автохромные) фотографии. Они были сделаны на территории нескольких государств: в Финляндии (44), в Италии (5) и во Франции (3). У нескольких снимков место съёмки по музейной описи не обозначено. Выделяются как жанровые снимки: портрет пейзаж, интерьер, натюрморт, так и сюжетные.

Рисунки и живопись Л. Андреева входят в состав коллекций Литературного музея при Пушкинском доме (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург), Государственного литературного музея (Москва), Орловском объединённом государственном литературном музее И. С. Тургенева, Нижегородском государственном художественном музее. Оригиналы многих работ утрачены, однако некоторые сохранились запечатленными на фотографиях, сделанных писателем. В состав изобразительного наследия Андреева входят ранние альбомные зарисовки, шаржи и автошаржи (являются частью *писем*), пейзажи, портреты, сюжетные композиции. В стилистическом отношении состав этих работ разнороден: портреты и пейзаж тяготеют к реалистической, импрессионистской традициям изображения, сюжетные композиции — к экспрессионистической или смежной стилистике. По сохранившимся свидетельствам, Андреев рисовал с фотографий, в том числе, с выполненных им самим². Отдельные работы писателя тематически примыкают к его литературным произведениям и во многих источниках интерпретируются как

¹ Leonid Andreyev. Photographs by a Russian Writer. An Undiscovered Portrait of Pre-Revolutionary Russia. Thames and Hudson. 1989. 177 с.

² См. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. С. 75; 568; Старков А. Леонид Андреев — живописец. URL: https://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_articles.php?item=32 (Дата обращения 29.02.24).

иллюстрации к ним. Также известна серия его копий, сделанных в 1900-е гг., с офортов Франсиско де Гойи из цикла «Ужасы войны» (1810-1820).

Чтобы рассмотреть описанные произведения как эго-документы, вернемся к их определению, предложенному Прессером. Оно подразумевает наличие в тексте документа личностной составляющей, категории «Я», которая обозначает и пишущего, и субъекта описания, присутствующего в тексте. Очевидно, имеется в виду модель автокоммуникации, описанная Ю. М. Лотманом. В его теории под «Я» понимается «субъект передачи, обладатель информации»¹, участвующий в коммуникации по схеме «Я — Я». В ней некоторое сообщение субъекта адресуется самому субъекту, причем перемещение информации оказывается отложенным во времени. Функции коммуникации такого типа: мнемоническая (цель — запомнить уже усвоенную информацию) и — более важная, по Лотману, — культурная. Под реализацией этой последней функции ученый понимает разновидности автокоммуникации, когда субъект расшифровывает адресованное себе сообщение после того, как оно было наделено некой дополнительной весомой значимостью, как когда автор читает свое опубликованное произведение или когда речь идет о дневниковых записях, которые ведутся с целью рефлексии, самопознания. Указывается, что коммуникация «Я — Я» предполагает не смену субъекта объектом, а качественная внутренняя трансформация субъекта.

Одним из важных признаков автокоммуникации, по Лотману, является «редукция слов языка»², превращение их в «знаки слов, индексы знаков»³. Эта тенденция широко реализуется в дневниках Л. Андреева, например:

«Кому в мире дурак жалуешься?

Все сильно. Слава у меня. Слава!..

Меня нет. Меня нет. Где я? Я не могу быть самим. Где я? Меня нет. Писать не могу. Думать про себя — не могу. Я погиб. Где я? Я — фонограф. Где я? Кто я? Я напишу новые хорошие (?) рассказы — и все-таки меня нет. Нет одиночества души.

¹ Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996. С. 24.

² Там же. С. 31.

³ Там же.

Или оно есть.

Страшная глубина.

— Б — о — м!..»¹.

Ю. Лотман пишет, что «образованные в результате подобной редукции слова-индексы имеют тенденцию к изоритмичности. С этим связана и основная особенность синтаксиса такого типа речи: он не образует законченных предложений, а стремится к бесконечным цепочкам ритмических повторяемостей»². Опираясь на мысль ученого, можно рассмотреть массив фотографий Андреева как особый вид синтаксиса, характеризуемый «бесконечными цепочками ритмических повторяемостей», но не образующий законченных предложений. Под «словами-индексами» в этом контексте можно понимать типовые жанры или сюжеты снимков (автопортрет, групповой семейный портрет или групповой портрет друзей, интерьер, пейзаж), излюбленные приемы автора (съемка в зеркале и двойная экспозиция кадра), а под «ритмом» — периодическое повторение этих сюжетов в целом массиве. Важно, что продуцирование этого носило у Андреева, так сказать, бесконечный характер, то есть их создание могло быть ограничено только желанием автора; массив фотографий не является единым цельным «произведением». Таким образом, все описываемые нами снимки: а) имеют прямое отношение к личности Андреева (на них он запечатлел *свой* облик, *своих* близких, *свой* дом, место, где *он* жил); б) содержат периодически повторяющиеся элементы; в) продуцируются, не образуя единого, законченного сюжета.

Тезис о продуцировании ритмических повторений как о признаке автокоммуникации соотнесем с мнением Р. Барта о сущности фотографии как медиума. В своей работе об этом виде искусства он пишет: «...то, что фотография до бесконечности воспроизводит, имело место всего один раз; она до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане

¹ Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг.. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218.

² Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996. С. 32.

экзистенциальном. Событие в ней никогда не выходит за собственные пределы к чему-то другому; фотография постоянно сводит упорядоченную совокупность (*corpus*), в которой я испытываю нужду, к телу (*corps*), которое я вижу»¹. Проиллюстрируем это утверждение дневниковой записью Л. Андреева от 5 мая (22 апреля) 1918 г.:

«Томительное состояние душевного гнета и безделья. Ходишь по холодным комнатам и не знаешь, куда себя приткнуть, — ничего не хочется. Где под ложечкой застыл скулящий вой, но и выть... За окнами подлая мразь. Фотографии поглядеть? Рим? Венецию? Шхеры? Нет. Скорей бы обедать, да под теплое одеяло...»².

В этом свидетельстве, которое достоверно классифицируется как эго-документ, содержатся два важных для нас момента. Первый заключается в том, что сам автор описывает свой опыт взаимодействия со снимками как автокоммуникацию — он хочет вновь обратиться к тем образам, которые уже знакомы его сознанию, однако хочет пережить опыт их восприятия, находясь в ином состоянии по отношению к «прошлому» себе (последний раз Андреев посещал Италию в 1914 году). Об этом аспекте фотографии также говорит Барт: «ухватывание фотографического означющего не является невозможной задачей... но оно требует вторичного рефлексивного акта»³. Второй момент заключается в выраженном здесь желании обладать запечатленным объектом — писатель хочет обратиться к фотографиям как к медиумам образов тех объектов, которые в данный момент не доступны для него в реальной действительности.

Стоит также добавить, что коллекция андреевских фотографий обладает закрытым, интимным характером. Фотографии писателя, насколько это удастся установить по известным источникам, не экспонировались и не ожидали критического отзыва, в отличие от его изобразительных работ.

Фотонаследие Л. Андреева было названо нами «массивом», но более точным синонимом к этому выражению может служить понятие «архив»,

¹ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 12.

² Леонид Андреев. *S.O.S. М.*; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 73.

³ Барт Р. *Camera lucida*. С. 14.

используемое философом П. Нора при описании его концепции «мест памяти».

Если это не позволяет еще отнести изобразительные произведения Андреева к категории эго-документов, то мы по крайней мере, можем соотнести их с ней, рассмотрев их как места памяти. Одним из первых в ряду таких мест П. Нора называет архив¹, доминирующей чертой которого ученый видит значительный объем его содержания. Показательно воспоминание К. И. Чуковского: «Казалось, что не один человек, а какая-то фабрика, работающая безостановочно, в несколько смен, изготовила все эти неисчислимые груды больших и маленьких фотографических снимков, которые были свалены у него в кабинете, хранились в особых ларях и коробках, висели на окнах, загромождали столы»². Об этом же сообщает В. Л. Андреев, сын писателя: «Фотографическими пластинками, сперва обыкновенными, черными, потом цветными, заполнялись целые шкафы»³. Аргументировав то, что Л. Андреев использовал коллекцию фотографий для автокоммуникации, можно судить о том, что писатель создавал архив фотографий как место памяти о своей личности и жизни.

Итак, осветив фотографию как особый тип автокоммуникации и место памяти, мы считаем, что приблизили ее к кругу документов с эго-составляющей.

Теперь, чтобы рассмотреть в качестве эго-документов рисунки писателя, требуется обратиться к самому термину. *Ego* с латинского буквально обозначает «я», что и было использовано Прессера при описании личностной составляющей в его определении. Более подробное рассмотрение категории «эго» может быть основано на теории психоанализа З. Фрейда. Согласно его концепции, структуру личности человека формируют уровни бессознательного, предсознательного и сознательного, или Оно, Эго и

¹ Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 25.

² Чуковский К. И. Современники // Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. М.: ФТМ, 2012. С. 110.

³ Андреев В. Л. Детство. М.: Советский писатель, 1963. С. 61.

Супер-эго. На уровне бессознательного преобладают так называемые первичные, т. е. примитивные процессы; на этом уровне идеи не подвергаются синтезу, острые эмоциональные переживания, образы и представления подлежат переносу, слиянию, трансформации¹. На уровне предсознательного в Эго главенствуют вторичные процессы, отвечающие за логическое мышление и адаптивное поведение с целью соответствия действительности. Эго выполняет функцию контролера для Оно, отслеживая импульсы, проникающие из бессознательного участка в предсознательный, и, в обычных условиях, в состоянии направлять эти импульсы к реализации, снабдив для этого энергией. Бессознательное является, в частности, источником либидо — специфической энергии сексуального характера, которая может активно влиять на сферу Эго. В психоаналитической концепции З. Фрейда одним из способов реализации либидо является творчество — этот механизм известен как сублимация. Сублимация считается более здоровым и продуктивным механизмом реализации влечений, чем вытеснение — механизм психологической защиты, обычно реализующийся в забывании или игнорировании. Ученый рассматривает действие сублимации в подробном анализе личности Леонардо да Винчи², описывает генезис и природу импульса либидо, энергия которого была реализована мастером в изобразительном искусстве.

Исходя из этого, мы можем отметить соответствие между наличием личностного начала в эго-документах и присутствием Эго как элемента личности в произведениях искусства. Объяснение, предложенное З. Фрейдом, представляется нам достаточным, чтобы понимать как продукт сублимации и изобразительное творчество Л. Андреева. В поле этого исследования, однако, не входит установление причины, активировавший этот защитный механизм в личности писателя.

¹ См.: *Фрейд А.* Эго и механизмы защиты. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2016. 133 с. (Современная психология: теория и практика).

² См.: *Фрейд З.* Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. URL: <https://freudproject.ru/?p=12548> (Дата обращения 02.03.24).

Рассмотрим рисунки Л. Андреева как проявление Эго. Очень важными для этого анализа являются дневниковые записи писателя, в которых упоминаются опыты рефлексии, связанные с его картинами.

В 1918 году он пишет об одной из своих недавних пастелей: «Весь мой кабинет освещается “Царями иудейскими” (Иисус и Иуда). ...всякий раз чувство и впечатление такое, что открылось нечто драгоценное, светящееся, себе самому вечно равное... Ошибаюсь я или нет? Картины не видал никто из понимающих (даже просто из посторонних), и ничьего суждения я не слыхивал»¹. Отметим, что писатель настойчиво ищет критической оценки его произведения.

Андреев рассматривает картину как проявление своей *личности*, альтернативное проявлению его личности в литературном творчестве: «Фантазер я. Минутами я смотрю и думаю: а вдруг эта картина есть действительно нечто замечательное? И люди забудут про “Жизнь Человека” и прочее, а будут знать меня только по этой картине? И это я серьезно могу думать, не улыбаясь. Плохо то, что я уже и раньше думал так же — почти при всякой мало-мальской удавшейся картинке, на которую сам потом смотрел с безгливой иронией»². Это открытие, как кажется, удивляет его, и он фиксирует его в дневнике.

Опыты рефлексии, вызванной созерцанием своих работ, продолжаются. Несколько месяцев спустя, переезжая на новую дачу, Андреев пишет в дневнике: «Нынче Анна привезла моих “Царей” (Иуду и Иисуса), и я снова смотрю и думаю, что это произведение замечательное. Любопытно, что оно и на невежд в искусстве (других пока не было) производит сильное впечатление. Неужели это правда, и я написал хорошую картину? А кажется, что так»³. Заметим, что Андреев, хотя и упоминает положительный характер чужих

¹ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 103.

² Там же.

³ Там же. С. 143.

оценок, не считает нужным привести их развернуто, а предпочитает оставлять право оценки за собой.

День спустя в дневнике появляется анекдот, якобы гости Андреева, рассматривая его картины, не распознают висящую рядом репродукцию полотна Микеланджело, думая, что и эта работа принадлежит кисти хозяина. Андреев шутливо обещает в следующий раз подтверждать такие догадки, следя, однако, за чужой ответной реакцией: «И когда они с тем же видом посмотрят на меня-Микеле и гмыкнут, я буду знать, что просто в комнаты приходил баран»¹.

Болезненность коммуникации «Я — Он», связанная с рисунками Л. Андреева и описанная в его дневнике, обнажает эго-составляющую этих произведений. Таким образом, нам представляется, что в случае Леонида Андреева рисунки также могут выступать в ряду эго-документов.

1.2. Западноевропейская и русская живопись как основа творческой лаборатории писателя

Изобразительное искусство представляется важным элементом творческой лаборатории Андреева ввиду того, что писатель с ранних лет демонстрировал способности к рисованию и, став литератором, не оставил этого увлечения, активно используя свои навыки в нем для обогащения образной системы. Сохранились некоторые графические и живописные работы Андреева, среди которых в жанровом отношении выделяются шарж, портрет, сюжетная композиция.

Личные документы и публицистика Андреева не содержат развернутых аналитических отзывов о творчестве русских или зарубежных художников. Тем не менее, данный аспект творчества Андреева перспективен для исследования и входил в состав многих комплексных работ, в которых рассматривается творчество писателя в контексте эпохи модерна и феномена синтеза искусств.

¹ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 144.

Большое влияние на формирование творческой лаборатории Андреева-писателя оказало наследие испанского живописца и графика Франсиско де Гойи (1746-1828). Этот опыт творческой рецепции был рассмотрен Ю. В. Бабичевой¹. Обстоятельства знакомства Андреева с работами Гойи известны по личным документам писателя и связаны с историей публикации рассказа «Красный смех» (1904). Еще до публикации рассказа в сборнике «Знания» (январь 1905 г.), писатель замыслил отдельное его издание, причем разработал детальную модель оформления книги. В письме к издателю К. П. Пятницкому от 10 декабря 1904 года он писал:

«Для меня совершенно выяснился план отдельного издания “Кр[асного] смеха”. Я видел альбом Гойи “Ужасы войны”, и это до того удивительно хорошо, до того подходит к рассказу и в совокупности с ним создает нечто единственное — что я чуть не спятил. Восторг!

Формат — «Мира искусства» бумага толстая, по виду старая, с оборванными краями. Шрифт крупный, старый, большие поля. На отдельных листах 15-20 рисунков Гойи. Ни заставок, ни виньеток. По одной стороне полей через всю книгу пройдет одна линия — сумасшедшая линия: обрывающаяся, путающаяся в узлах, местами обрывается, дрожит»².

Задуманное писателем издание не было осуществлено, однако в 1906 году Андреев подарил Пятницкому альбом Гойи «Ужасы войны», изданный в Мадриде, с дарственной надписью³. В комментариях к рассказу в новейшем Полном собрании и писем Л. Н. Андреева в 23 томах говорится, что «в фонде Андреева в рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 4) хранится страница картона, исписанного с обеих сторон пронумерованными названиями на русском и испанском языках, которые совпадают по нумерации и названиям с отдельными офортами Гойи из серий “Бедствия войны” и “Капричос”. Под номером 63 здесь значится “Красный смех”»⁴. Комментаторы

¹ См.: Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // *Ceskoslovenska rusistika*. 1969. № 2. С. 68-78.

² Чуваков В. Из писем Л. Андреева – К. П. Пятницкому // *Вопросы литературы*. 1971. № 8. URL: <https://voplit.ru/article/iz-pisem-l-andreeva-k-p-pyatnitskomu-vstupitelnaya-statya-publikatsiya-i-kommentarij-vadima-chuvakova/> (Дата обращения 16.05.24).

³ См. Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // *Литературное наследство*. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 238.

⁴ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. Москва: Наука, 2012. Т. 4. С. 295.

указывают, что в действительности под этим номером в серии «Бедствия войны» значится офорт «Собрание мертвецов» («Muertos recogidos»), изображающий груды мертвых тел, в этом визуальном образе Андреев, очевидно, видел выражение центрального образа своего рассказа¹.

Рассказ «Красный смех» и серия офортов «Ужасы войны» (1810-1812) совпадают в тематике. Серия Гойи послужила реакцией на Пиренейские войны под предводительством Наполеона Бонапарта и французскую оккупацию Испании; сюжет серии формируют изображения трагедий, которые влечет за собой война. Рассказ Андреева в свою очередь явился откликом на Русско-японскую войну. «Здоровая война — достояние прошлого; война сумасшедших с сумасшедшими — достояние отчасти настоящего, отчасти близкого будущего. Моя тема: *безумие и ужас*»², — писал он М. Горькому. Специфическая тематика двух произведений обусловила совпадение приемов передачи образа человеческих страданий, который с трудом может быть осмыслен как часть объективной реальности. Среди этих приемов можно выделить соединение реальных и ирреальных образов, гиперболизацию, схематизацию, включение элементов фантастического для выражения идеи о невозможности (недопустимости) отдельных явлений в реальной действительности, в использовании мортальных сюжетов и мотивов.

Стоит отметить, что применение приема схематизации образов сближает методы обоих мастеров с изобразительными канонами народного лубка (русский лубок был знаком Андрееву и повлиял на формирование его творческого метода и образной системы). Если понимать лубок как креолизованный текст и синтез вербального и визуального, можно говорить о «литературности» «Бедствий войны» и изобразительности «Красного смеха». Офорты Гойи имеют заглавия и подзаголовки, афористический характер которых способствует раскрытию образа. Художник использовал как язык

¹ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. Москва: Наука, 2012. Т. 4. С. 295.

² Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 244.

визуальных образов, так и сентенциозный язык афоризмов, делая произведения доступными для масс. Это сближает графические работы придворного художника с картинками народного лубка. Андрееву, в свою очередь, был хорошо знаком. «Красный смех» изобразителен в силу содержания ярких символических и синэстетических образов в обобщенном неконкретном пространстве.

Изобразительные произведения Гойи послужили визуальным претекстом к произведениям Андреева зрелого периода его творчества. Впоследствии писатель выполнил увеличенные копии с офортов Гойи из цикла «Ужасы войны» и более раннего цикла «Капричос» (1797-1799), изображающих демонов; эти работы на протяжении многих лет украшали интерьер его дома в финском поселке Ваммельсуу¹ и служили антуражем для его фотографических автопортретов².

Исследователи указывают на продуктивность романтизма для возникновения и развития модернистских направлений искусства³. В этом контексте стоит упомянуть живописца и теоретика романтизма Каспара Давида Фридриха (1774-1840), в творчестве которого нашла выражение категория «внутреннего взгляда, способного соединить разрозненное и невидимое в целостное и видимое»⁴. Полотна Фридриха демонстрируют отражение внутреннего состояния человека в образах внешнего мира. Необходимость выразить взаимосвязь внутреннего и внешнего как отдельных

¹ См.: Андреев В. Л. Детство. М.: Сов. писатель, 1963. 291 с.; Андреева В. Л. Дом на Черной речке. М.: Сов. писатель, 1980. 183 с.; Андреева В. Л. Эхо прошедшего. М.: Советский писатель, 1986. 383 с.; Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Федерация, 1930. 283 с.

² См. Andreev L. N. Photographs by a Russian writer Leonid Andreyev: an undiscovered portrait of pre-revolutionary Russia. New York: Thames a. Hudson, 1989. 177 с.; Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. 598 с.; Андреев В. Л. Детство. М.: Сов. писатель, 1963. 291 с.

³ См.: Майзель В. С. Тело тени: Гойя и Кубин в экспрессионистском кино // Кинема.Science. 2022. № 4. С. 17-27.

⁴ Вовк М. А. Взгляд сердца в пейзажах Каспара Давида Фридриха // Философия и культура информационного общества: Восьмая международная научно-практическая конференция, Санкт-Петербург, 20-22 ноября 2020 г.: Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, 2020. С. 267.

элементов обусловила символичность его пейзажей. Образ одухотворенной природы у Фридриха формируется деиндивидуализацией образа человека в пейзаже. Принцип деиндивидуализации характерен для творчества Андреева, наряду с формированием субъективного восприятия, мифотворчества при обращении к природной среде, способствующей творческому выражению.

В. С. Майзель пишет, что романтики, развенчивая рационализм эпохи Просвещения, подвергли переосмыслению законы времени и пространства, оставляя место для художественных допущений — «топографических взломов и пространственных метаморфоз»¹; этот принцип был развит в творчестве экспрессионистов в начале XX века. Среди черт, сближающих творческий метод художника с модернистскими направлениями, выделяют «графическую условность»², «светотеневую осязательность»³, переход от объемного изображения к плоскостному, монтаж, «выражающийся в зыбкой связи органического и неорганического»⁴. Аналогичные приемы являлись частью творческого метода Андреева. Схематизация визуального образа, облика отдельных субъектов, представление оппозиции «свет — тьма» в виде символических мотивов и образов, в том числе опыты импрессионистической светописи, деформации пространства — эти черты с одной стороны, сближают метод Андреева с новаторством романтика Гойи, с другой стороны, с европейскими художниками-символистами и экспрессионистами.

Романтическое наследие Гойи повлияло на становление Альфреда Кубина (1877-1959), художника-графика и писателя, последователя символизма и экспрессионизма. Черты его художественного стиля описывают как «ярко выраженную экспрессивность штриха, деформацию и почти карикатурную искаженность фигур»⁵, а для его творческой лаборатории были

¹ Майзель В. С. Тело тени: Гойя и Кубин в экспрессионистском кино // Кинема.Science. 2022. № 4. С. 22.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 23

⁵ Кушнарева А. В. Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина // Искусство Евразии. 2016. № 2(3). С. 86-87.

характерны «общая мрачная атмосфера работ, фантасмагоричность, частое обращение к темам смерти, ужаса и страха»¹.

В. В. Кандинский, характеризуя культуру эпохи декаданса, говорит, что сферы искусства первыми откликаются на грядущие изменения, предчувствуя их, и «...отражают великий мрак, который еще едва проступает»², «...сами облакаются во мрак и темноту»³, «...отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям и исканиям жаждущей души»⁴. Называя символистов «ясновидцами упадка»⁵, Кандинский относил к таковым и Кубина, как и его изобразительное, так и литературное творчество.

Фигуру Кубина рассматривают наравне с другими выдающимися западноевропейскими художниками-символистами — Одилоном Редоном (1840-1916) и Максом Клингером (1857-1920). Использование ими принципов символизма (мифологизации, допущения пространственных искажений, обобщения) для создания художественного образа сближает методы европейских художников с методом Андреева⁶. Наглядно это сближение проявлено в некоторых графических работах Андреева — пастелях «Один оглянулся», «Некто в сером», «Музыканты», «Христос в терновом венце», «Цари Иудейские», созданных в первые десятилетия XX века. Образы этих работ носят символический или аллегорический характер, допуская несоответствие изображения законам реальности, а графическая техника их исполнения отличается экспрессивностью штриха, подчеркнута эмоциональной цветовой гаммой.

¹ Кушнарева А. В. Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина // Искусство Евразии. 2016. № 2(3). С. 87.

² Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк: МЛС, 1967. С. 42.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ См. Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2016. С. 31-32.

Большое значение для формирования творческой лаборатории Андреева имело наследие живописца и графика Арнольда Бёклина (1827-1901). Его творчество, по замечаниям исследователей, «отличалось переходными чертами»¹, кроме того, его называли «последним романтиком»². Картины Бёклина, как отмечает Е. В. Кузнецова, были хорошо известны в России на рубеже XIX и XX веков³, ими восхищались художники В. Серов, М. Волошин, образы его полотен были восприняты, А. Белым, И. Буниним, К. Фофановым, Н. Клюевым⁴. Андреев также был весьма расположен к художнику, отзываясь о нем однозначно: «В живописи люблю больше всего Бёклина»⁵. Метод швейцарского художника включал в себя использование аллегорий, мифологических сюжетов, при этом его образы освобождены «от всего сиюминутного, бытового, преходящего ради выявления подлинного, вечного, ценностного»⁶, при этом, по выражению Кандинского, «облекая свои абстрактные образы в сильно развитые материально-телесные формы»⁷.

Андреев хорошо понимал метафизику образов Бёклина; об этом можно судить по тому, что он упоминал художника, отвечая на критику в адрес рассказа «Красный смех».

«Некоторые — немногие, впрочем — упрекают меня в том, что я взялся изображать то, чего не видел; такой упрек представляется мне положительным недоразумением. При существовании Божественной комедии, Каина, Фауста и пр. и пр. это просто бестолково. Хуже того — искусственно ограничивать кругозор художника пределами реально-видимого и осязаемого это значит посягать на самых дух его творчества. И особенно странно такое недоразумение теперь, когда над вкусами публики царят Бёклин, Врубель»⁸.

¹ Кузнецова Е. В. Мотивы живописи Арнольда Бёклина в творчестве Ивана Бунина и Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2023. № 1. С. 181.

² Там же.

³ Там же. С. 182.

⁴ См.: Кузнецова Е. В. Живописные мотивы Арнольда Бёклина в поэзии русского модернизма // Studia Litterarum. 2023. Т. 8. № 1. С. 238-275.

⁵ Цит. по: Кузнецова Е. В. Мотивы живописи Арнольда Бёклина в творчестве Ивана Бунина и Андрея Белого. С. 182.

⁶ Кузнецова Е. В. Живописные мотивы Арнольда Бёклина в поэзии русского модернизма. С. 240.

⁷ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк: МЛС, 1967. С. 48.

⁸ Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 583.

Продолжателем традиций А. Бёклина в западноевропейской живописи называют Франца фон Штука (1863-1928). Волошин отождествил Андреева со Штуком, который, как бы оскорбляя наследие своего учителя Бёклина, «создал производство *en gros* блестящих и наглых полотен, бьющих сильно по нервам, ослепляющих своим шиком»¹. С его точки зрения, двух творцов сближали «дурной вкус, отсутствие меры, и выбор тем»², однако в этой оценке играет роль субъективный взгляд Волошина-художника. Общим местом Андреева и Штука является набор мотивов, среди которых смерть, рок, эрос. Отражение образов наиболее известной картины Бёклина «Остров мертвых» (1880-1886) можно отыскать в романе Андреева «Дневник Сатаны» (1918).

Эти же мотивы сближают Андреева с норвежским живописцем и графиком Эдвардом Мунком (1863-1944). Взаимосвязи их творчества в контексте становления экспрессионизма были подробно рассмотрены Л. А. Иезуитовой³. Исследовательница указывает, что оба художника явились «одной общей стадией развития искусства, ставшего на путь освоения новых философских идей»⁴. Андреев и Мунк сходятся в изображении «“голой” эмоции как основы бытия»⁵, оба они делали образ действительно предельно условным, трансформированным в «материю зримого конкретного чувственного изображения»⁶.

Большинство западноевропейских художников были современниками Андреева, и их работы получали освещение в русской искусствоведческой критике, репродуцировались в иллюстрированных журналах. Кроме этого, писатель неоднократно посещал Германию, Францию и Италию, где мог

¹ Волошин М. А. «Елеазар». Рассказ Леонида Андреева // Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 454. (Лит. памятники).

² Там же.

³ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX – начала XX века) // Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб, 2010. С. 282-305.

⁴ Там же. С. 305.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

обратить внимание на работы передовых художников в галереях и на экспозициях.

Андреев был тесно связан с русскими художниками-модернистами. С В. А. Серовым (1865-1911) его связывала многолетняя дружба; писатель отзывался о нем как о «самом благородном художнике»¹. В. В. Бруснянин, вспоминая беседу с Андрееву в день смерти Серова, проводил параллель между ними как между двумя художниками:

«Десятый час. Писатель только что собирался засесть за литературную работу, когда по телефону из Петербурга сообщили о неожиданной кончине В. А. Серова. <...>

Перед этим Андреев стоял у мольберта с растушевками и карандашами пастели в руках. При ярком мерцании семисвечника и ламп он делал кое-какие поправки на портрете, который писал днем. Был доволен своей работой, говорил о живописи и за два часа до трагической вести упоминал имя Серова с восхищением, с любовью»².

Своего младшего сына, родившегося в годовщину смерти Серова, Андреев назвал в его честь Валентином³. Однако личность художника не была открыта Андрееву в полной мере, оставаясь «таинственный лабиринтом образов»⁴. Ввиду этого Андреев отметил, что «Серов — невыполним для беллетристического задания», и сам писатель не смог бы дать ему исчерпывающую характеристику. При выявлении возможных сближений между Андреевым и Серовым нужно упомянуть характеристику, данную Д. В. Сарабьяновым: Серов — «знаток человеческих типов»⁵, который «умел соединить маску... с неповторимой достоверностью моделей»⁶. Серов создал несколько живописных и литографических портретов Андреева.

¹ Цит. по: *Боева Г. Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2016. С. 84.

² *Бруснянин В. В.* Леонид Андреев о В. А. Серове // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. 1971. Т. 2. С. 429.

³ Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 449.

⁴ Там же. С. 431.

⁵ *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-пресс: Галарт, 2001. С. 38.

⁶ Там же.

Наряду с Серовым Андреев выделял А. Н. Бенуа (1870-1960) как «наиболее культурного, умного и тонкого»¹ художника. При этом творческий стиль Бенуа представляется далеким от более экспрессивного метода Андреева. Характер отношений между Андреевым и художниками комментирует в мемуарах К. И. Чуковский: «Его “провинциальность” особенно сильно бросалась в глаза, когда ему случалось встречаться с такими людьми, как, например, Серов, Александр Бенуа или Блок, перед которыми он странно робел: слишком уж различны были их “культурные уровни”»². Существовавшая культурная дистанция, скорее всего, не способствовала продуктивному творческому взаимодействию между Андреевым и названными художниками, хотя как творцы эпохи Серебряного века они сходились в использовании новаторских методов в искусстве и совмещение разнообразных способов самовыражения.

Андреев был дружен и с И. Е. Репиным (1844-1930). И Серов, и Репин положительно отзывались о способностях Андреева-художника. Андреев посещал репинские «Пенаты», Репин в свою очередь написал серию портретов Андреева, портрет его вдовы А. И. Андреевой, а также обучал рисованию Савву, сына писателя³.

В последние годы жизни Андреев сблизился с Н. К. Рерихом (1874-1947). В 1919 году Андреев написал по просьбе художника статью «Держава Рериха», где охарактеризовал его талант. Рерих, по словам Андреева, «*среди видимого открывал невидимое*»⁴, «при изображении своего субъективного мира... достиг... объективности»⁵. «Рерих словно фотографирует картины и образы своего несуществующего мира: так он реален»⁶, — писал Андреев. Рерих, известный также и своими литературными произведениями, вспоминал:

¹ Цит. по: Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи. С. 84.

² Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 тт. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. Т. 5. С. 117.

³ См.: Андреева В. Л. Эхо прошедшего. М.: Советский писатель, 1986. С. 103-104.

⁴ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 349.

⁵ Там же. С. 350.

⁶ Там же.

«Профессор Каун в своей книге об Андрееве приводит, со слов вдовы покойного забавный эпизод. Она говорила ему о своем удивлении, когда во время наших бесед Леонидом он говорил о своей живописи, а я — о своих писаниях. Действительно, такие эпизоды бывали...»¹. Очевидно, их сближала необходимость самовыражения в разных видах искусства.

На формирование творческой лаборатории Андреева повлияли западноевропейские и русские художники разных эпох. Его взаимодействие с ними носило многоаспектный характер. Интересуясь изобразительным искусством, писатель интуитивно отмечал визуальные образы, соответствующие его мироощущению, развивал и внедрял в собственную образную систему. В иных случаях можно говорить о наличии параллелей между системой визуальных образов и между творческими методами Андреева и современными ему художниками; наличие эти параллелей обусловлено особенностями культурного процесса, сложившегося на рубеже XIX-XX веков.

1.3. Приемы создания визуального образа в произведениях

Л. Н. Андреева

В литературных произведениях Андреев преследует задачу изложения своих философских воззрений как художник. Создание визуального при этом служит методом, так как писатель обладал художественным сознанием.

Критик Андреева указывал на то, что в ходе творческой эволюции, произведения писателя потеряли в своей художественной силе, подчинившись «публицистичности». «...Для доказательства своей мысли... для обозрения необозримых вопросов жизни... ему приходилось подгонять реальный материал жизни к своим целям, уродовать живую жизнь по нужному ему шаблону»², — писал П. Орловский (В. В. Воровский), желая видеть подачу

¹ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 395. Рерих имеет в виду издание *Каун А. Leonid Andreyev: A Critical Study*. New York: B.W. Huebsch, Inc, 1924.

² Орловский П. Леонид Андреев // Из истории новейшей русской литературы. Москва: Звено, 1910. С. 39.

идей в виде бытописания, «красивых, гармоничных картин»¹. Однако философско-мировоззренческая система Андреева предполагала иное видение реальности. В этом отношении для понимания образной системы Андреева перспективен феноменологический подход.

С. Д. Титаренко приводит в статье положение феноменолога Ж.-Л. Мариона: «Образность картины в аспекте феноменологии близка метафизическим символам сознания в большей степени, чем сам реальный объект восприятия»². Таким образом, с точки зрения феноменологии, визуальный образ является продуктивным выражением метафизических категорий. Очевидно, Андреев интуитивно осознавал это, обогащая творческий метод символистскими и экспрессионистскими принципами, поскольку создание позитивистского, аналитического образа реальности оставалось не входило в его творческую задачу. Эти принципы обусловили ряд приемов создания визуального образа в его литературных произведениях.

Для создания визуального образа в традиционном понимании Андреев применяет экфрасис — словесное описание визуального произведения искусства. Экфрасис в прозе Андреева исследован наиболее полно³, среди основных его функций в произведениях писателя называют углубление образа с использованием иных каналов восприятия (от вербального к визуальному) и

¹ Орловский П. Леонид Андреев // Из истории новейшей русской литературы. Москва: Звено, 1910. С. 39.

² Титаренко С. Д. Визуальный образ в эстетике Александра Блока: проблемы феноменологии // Соловьевские исследования. 2020. № 3(67). С. 96.

³ См.: Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 25-31; Боева Г. Н. Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения - 2015: сборник научных трудов, Санкт-Петербург, 17-19 апреля 2015 года. Том Часть 2. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016. С. 144-152; Котовская Д. О. Живописный экфрасис как способ трансформации библейского образа в повести Л. Н. Андреева «Елеазар» Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство: Сборник статей с международным участием. Вып. XII. Уфа: Башкирский государственный университет, 2021. С. 41-45.

восполнение фигуры умолчания¹. Андреев в основном применяет свернутый экфрасис, либо создает образы, наделенные чертами экфрастичности. Так, черты экфрасиса можно выделить, например, в образе заглавного героя романа «Дневник Сатаны» (1918); Сатана сообщает о своей внешности: «...ты спокойно можешь пожать мою руку, нисколько не боясь оцарапаться о когти: Я их так же стригу, как и ты»². Изображение демонов, стригущих когти, является сюжетом офорта Ф. Гойи под названием «Прихорашиваются» («Se gerulen»), серия «Капричос», 1797), любимого Андреевым. Свернутые экфрасисы в романе проявляются как намеки на сходство персонажей с представителями семейства Медичи, Савонаролой, Юлием Цезарем, Марией Магдалиной, чьи образы широко представлены в европейской живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве.

Интересные трансформации андреевского экфрасиса связаны с отражением личностной составляющей в его художественных произведениях. В рассказ «Ангелочек» (1899) включено описание рисунков героя:

«Проорав сколько нужно, он сразу умолкал, показывал язык и рисовал в черновой тетрадке карикатуру на себя, как орет, на надзирателя, заткнувшего уши, и на дрожащего от страха победителя. Вся тетрадка заполнена была карикатурами, и чаще всех повторялась такая: толстая и низенькая женщина била скалкой тонкого, как спичка, мальчика. Внизу крупными и неровными буквами чернела подпись: “Проси прощенья, щенок”, — и ответ: “Не попрошу, хоть тресни”»³.

Из автобиографий Андреева известно, что он с детства увлекался рисованием, изображая в альбомах огромное количество «рож»⁴. Г. Н. Боева указывает на автоэкфрасис в дневниках писателя⁵, в 1918 году он написал

¹ Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 27.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 119.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит, 1990. Т. 1. С. 157.

⁴ Андреев Л. Н. Автобиография // Первые литературные шаги: Автобиогр. соврем. рус. писателей. Москва: Издательство тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. С. 29-30.

⁵ См.: Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя. С. 27.

пастель «Цари Иудейские», которую многократно анализировал в своих записях¹.

Природные способности к изобразительному искусству и художественное мышление Андреева обусловило также использование им приемов, характерных для изобразительного искусства.

М. А. Волошин выделял у Андреева живописный прием *trompe l'oeil*, означающий создание оптической иллюзии. Критик рассматривал данный прием в негативном свете, понимая его буквально как «иллюзию» художественности у Андреева, однако замечание Волошина-художника тем не менее важно. В качестве примера использования приема он привел изображение фантика от конфеты на подошве скончавшегося героя («Большой шлем», 1899), которое служило одновременно и символом смертности, и знаком реальности изображенной действительности. Одним из классических примеров приема *trompe l'oeil* является полотно «Портрет картузианца» (1446) кисти Петруса Крестуса, на котором стереоскопической иллюзией, свидетельствующей о двойной реальности изображения, является изображение мухи, сидящей на портретной раме. Таким образом, использование Андреевым приема *trompe l'oeil* чрезвычайно вероятно и согласуется с правилами его применения в изобразительном искусстве.

Другой пример реализации рассматриваемого приема находим в рассказе «Жили-были» (1901). Изображение дьякона представлено как портрет, «выглядывающий» и «Как из большой, не по рисунку, рамки выглядывало из них маленькое, темное лицо с правильными, но миниатюрными чертами»². Преодоление изображаемыми субъектами рамы как границы между пространством полотна и пространством реальности является типичным сюжетом полотен, написанных с использованием приема *trompe l'oeil*.

¹ См.: Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 40, 44, 103, 143.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит, 1990. Т. 1. С. 280.

В качестве оптических эффектов для создания визуального образа у Андреева встречается передача изображения, отраженного в зеркале. Наиболее репрезентативен этот прием в рассказе «Тьма» (1907):

«В большом, до полу, зеркале резко и четко отразилась их пара: она, в черном, бледная и на расстоянии очень красивая, и он, высокий, широкоплечий, также в черном и также бледный. <...> И так необычна была их черная, строгая пара среди белых стен в широкой, золоченой раме зеркала, что он в изумлении остановился и подумал: как жених и невеста»¹.

Зеркальное изображение в системе визуальных образов Андреева служит отражением иной, метафизической стороны бытия, в которой находят воплощение символы и идеи. Использование оптических эффектов встречается и в фотографиях, сделанных Андреевым; писатель снимал автопортреты в зеркале², также известен его снимок «Таинственная голова» (ок. 1910)³, снятый, вероятно, через систему зеркал, либо с помощью приема двойной экспозиции, благодаря чему портрет писателя оказывается наложен на изображение интерьера.

Чрезвычайно характерны для Андреева приемы изображения света и тени. В изобразительном искусстве эти категории появились относительно поздно, лишь с освоением изображения объема и пространственной перспективы, в то время как для литературы этот прием нехарактерен, так как в ней отсутствует необходимость моделировать видимость⁴. Ввиду этого эксплицированное изображение света, тени свидетельствует об их функциональности. У Андреева этот прием соотнесен с его философскими воззрениями и связан с представлением концепций «свет» и «тьма» как «бытия» и «небытия» в его художественной прозе; светотеневые мотивы принимают у него конкретное выражение, но наделяются символическим

¹ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. М.: Наука, 2012. Т. 5. С. 81.

² См.: *Andreev L. N. Photographs by a Russian writer Leonid Andreyev: An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia.* New York: Thames and Hudson, 1989. С. 130.

³ См.: там же. С. 29.

⁴ *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 301.

значением. Принципы изображения света сформировались уже в ранней прозе писателя, наиболее характерным при этом стало изображение направленного освещения, как, например, в рассказе «У окна» (1899):

«В комнате было темно и, только неясно желтел четвеугольник окна, в которое падал свет от фонаря, стоявшего у богатого дома. На хозяйской половине также горел огонь, так как от узенькой щели в перегородке на пол ложилась светлая полоса, опоясывающая кончик стоптанной туфли»¹.

Передача освещения как часть визуального образа позволяет сделать видимыми тени как проявление метафизического в объективной реальности. Признаки этого типа бытия включаются Андреевым в состав разных образов, например, в портрет героя, как в рассказе «Ангелочек» (1899):

«Слабый свет проникал через широкую щель вверху, где перегородка на четверть не доходила до потолка, и светлым пятном ложился на его высокий лоб, под которым чернели глубокие глазные впадины»².

С изображением света и тени связаны опыты светописи как одного из импрессионистских приемов в малой прозе Андреева. Пример светописи встречаем, например, в рассказе «Гостинец» (1901):

«С утра окно находилось в тени... но к полудню солнце прорезывало узенькую желтую полоску, в которой светящимися точками играла приподнятая пыль. А через полчаса уже весь подоконник с набросанными на нем обрезками материй и ножницами горел ослепительным светом...»³.

Визуальный образ у Андреева часто подразумевает изображением цвета, что связано с необходимостью введения в образ символики. Семантика андреевских колоративов вариативна, при этом исследователи отмечают изменения значений цвета в разные периоды творчества писателя. Красный цвет в ранней прозе Андреева выступает символом жизни, радости, красоты; в поздней прозе становится символом безумия и ужаса⁴. Семантика белого цвета более вариативна. Он может обозначать достаток, чистоту, благостность,

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 119.

² Там же. С. 158.

³ Там же. С. 297.

⁴ См.: Кен Л. Н. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 17-24.

например, в раннем рассказе «У окна», где герой завидует «красивому, высокому брюнету, с энергичным выражением лица и белыми зубами»¹ и мечтает о «домах с высокими потолками и множеством окон, несущих яркий, белый свет»². Белый может быть связан с символикой смерти, как в рассказе «Губернатор» (1905), где жертвы расстрела «смотрели совершенно одинаковым белым взглядом». в рассказе «В темную даль» (1900)³. Черный и серый цвета разнообразными способами отождествляются с мотивами смерти или небытия. Названные цвета входят в устоявшуюся цветовую палитру Андреева и представляют основные символы, представленные в его творчестве. В этой гамме доминируют цвета ахроматического спектра - белый, черный с их оттенками и вариациями. Цвета андреевской палитры взаимодействуют по принципу контраста, отличаясь по светлоте или теплохолодности, так белый, красный, желтый цвета взаимодействуют с черным или синим.

Андреев также совмещал изображение света и цвета с использованием контраста, добиваясь ярких суггестивных образов. Например, в повести «Жизнь Василия Фивейского»:

«Само безумие стояло у дверей; его дыханием был жгучий воздух, его глазами — багровый огонь лампы, задыхавшийся в глубине черного, закопченного стекла»⁴.

Визуальный образ в прозе Андреева создается в том числе с экспликацией статики или динамики изображаемого объекта или субъекта. Статичные по определению абстрактные образы, например, ночи, стены, бездны, молчания, приобретают у писателя динамический характер. Таковы визуальные образы, например, в рассказе «Стена» (1901):

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 104.

² Там же. С. 106.

³ См.: Ширванова Э. Н. Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Филология. 2012. № 4 (24). С. 101.

⁴ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 495-496.

«И глубоко вздохнула черная ночь, и, словно море, подхваченное ураганом и всей своей тяжелой ревущей громадой брошенное на скалы, всколыхнулся весь видимый мир и тысячью напряженных и яростных грудей ударил о стену»¹.

Создание динамического визуального образа человека связано у Андреева с необходимостью выразить в облике и позе импульсы психики или влияние надмирных сил. Прием встречается в портрете героев в рассказе «Молчание» и в повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903), в образах которых воплощен мотив бега:

«И в своей позе сохранил он стремительность бега; бледные мертвые руки тянулись вперед, нога подвернулась под тело, другая, в старом стоптанном сапоге с пробитой подошвой, длинная, прямая, жилистая, откинулась назад напряженно и прямо — как будто и мертвый продолжал он бежать»².

Андреев уже в ранней прозе использует приемы кинематографа — зрелищного вида искусства. Примерами таких приемов богат рассказ «У окна». Среди них изображение точки зрения наблюдающего субъекта, смена величины плана и монтаж статичных кадров. Рассмотрим фрагмент рассказа, в котором эти приемы использованы вместе:

«Наташа помолчала и вдруг обхватила рукой шею Андрея Николаевича и прижала его головой к своей груди. <...>

Согнутой шее становилось больно от неудобного положения, и Андрей Николаевич попытался высвободить свою голову, но твердая рука только сильнее прижала ее к горячей груди. ...Он скосил глаза и... увидел очистившееся и потемневшее небо со слабо мерцавшими звездами. Немного ниже, там, где черный край земли сливался с смутно-черным небом, неподвижно висел красный диск луны... <...> Костер на том берегу давно уже потух, и ни один звук не нарушал грозной тишины. Наташа вздрогнула и выпустила голову Андрея Николаевича. — “Ну, пойдете”»³.

Приемы кинематографа для создания визуального образа нашли широкое применение и в поздней прозе писателя.

Писатель использует и техники изобразительного искусства. Среди них живописная техника «от пятна» подразумевающая постепенное дополнение и

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 329.

² Там же. С. 554.

³ Там же. С. 115.

уточнение образа от тоновых и светотеневых пятен к большей детализации и цельности. Этот прием является одним из базовых в живописи, Андреев использует его как импрессионистский принцип, например, в рассказе «Бездна» (1900). Встречается и обратный способ применения этого приема, когда отдельные различимые пятна, или «мазки» смешиваются в единое пятно, как, например, в «Ангелочке»: «...Всё окружающее — бревенчатая, покрытая копотью стена, грязный стол, Сашка, — все это сливалось в одну ровную серую массу, без теней, без света»¹. Здесь же встречаем примеры использования Андреевым графической техники, средством выразительности которой являются линия и тон, не подразумевающие создание плоскостной фигуры без объема. Например: «На стене вырезывались уродливые и неподвижные тени двух склонившихся голов: одной большой и лохматой, другой маленькой и круглой»², «...Он (*ангелочек* — прим. Е. Б.) был повешен на ниточке, прикрепленной к отдушине печки, и отчетливо рисовался на белом фоне кафелей»³.

Заметим, что использование живописных техник связывается у писателя с изображением мотивов света, а графических — с изображением теней, что логично с упомянутыми особенностями этих разновидностей изобразительного искусства. Рассмотрим, однако, как Андреев решает изображение света средствами графики:

«Уже темнело, и с поля, куда выходил одним концом глухой переулок, надвигалась серая снежная мгла; в низеньком черном строении, стоявшем поперек улицы, на выезде, зажегся красноватый, немигающий огонек. Мороз усилился, и, когда Сашка проходил в светлом круге, который образовался от зажженного фонаря, он видел медленно реявшие в воздухе маленькие сухие снежинки»⁴.

В приведенном фрагменте рассказа «Ангелочек» визуальный образ освещения представлен в виду круга — двумерной фигуры, что характерно для графики. Графический прием усилен здесь использованием контраста,

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 166.

² Там же. С. 166.

³ Там же. С. 167.

⁴ Там же. С. 157-158.

который переводит трехмерное изображение в плоскостное, представленное только категориями света и тени.

Обогащение творческой лаборатории Андреева-писателя путем восприятия образов искусства способствовало расширению его инструментария. Писатель использовал широкий спектр приемов изобразительного искусства для создания визуального образа в его прозе. Рассмотренные нами приемы создания визуального образа встречаются уже в ранней прозе, что говорит об их органичности в творческом методе Андреева.

ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ

Л. Н. АНДРЕЕВА

2.1. Визуальные претексты в ранней прозе Л. Андреева

Изобразительное искусство сыграло значительную роль для формирования творческой лаборатории Андреева, и изучение отдельных визуальных претекстов его художественной прозы позволяют понять ее структуру. Большое количество исследований посвящено визуальным претекстам зрелого литературного творчества писателя¹; исследователи уделяли внимание влиянию европейских художников на творческое сознание Андреева.

В настоящем анализе интерес для нас составляют источники визуальных образов ранней прозы Андреева, которым еще уделено недостаточное внимание.

Корни творческого мышления будущего писателя можно усмотреть в воспитании, которое он получил от матери. Анастасия Николаевна, по воспоминаниям ее среднего сына Павла, «любила всякого рода сказки, фантастические рассказы, небылицы»², которые сочиняла в том числе сама. Интересен ее рассказ о пустой карете, запряженной гигантскими фосфоресцирующими лошадьми³. Она водила маленького Леонида в театр⁴ и обучала его рисованию⁵.

Л. Андреев обнаружил недюжинные способности к изобразительному искусству, и, когда после смерти отца ему пришлось обеспечивать семью, он мог зарабатывать в том числе рисованием. В число его заказов входило

¹ См.: *Бабичева Ю. В.* Леонид Андреев и Гойя // *Československá rusistika*. 1969. № 2. С. 68-78; *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и Эдвард Мунк (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX — начала XX века) // *Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды*. СПб: Петрополис, 2010. С. 282-305.

² *Андреев П. Н.* Воспоминания о Леониде Андрееве // *Литературная мысль: альманах*: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 145.

³ Там же.

⁴ См.: там же.

⁵ См.: там же. С. 146.

рисование «военных форм разных полков»¹ и «портретов с фотографических карточек»². В трудные годы студенчества у будущего писателя сформировался преёскурант на заказы, стоимость заказов варьировалась в зависимости от его сложности и уровня мастерства исполнителя: «...Рисовал... портреты по 3 и 5 руб. штука. Усовершенствовавшись, я стал получать за портреты по 10 и даже по 12 руб.»³, — сообщал Андреев. Мы полагаем, что некоторые из многочисленных изображений безымянных личностей, запечатленных будущим писателем, можно рассматривать в качестве визуальных претекстов его первых произведений.

Являясь способом заработка, рисование было и искренним увлечением Андреева, его постоянным занятием. В ранних автобиографиях писателя оно становится предметом развернутой рефлексии:

«Но о том, чтобы быть писателем, не думал, ибо чуть ли не с самого младенчества чувствовал страстное влечение к живописи. Рисовал много (первой учительницей была мать, которая держала карандаш в моих руках); но так как в Орле ни школ, ни настоящих учителей не было, то всё дело ограничивалось бесплодным дилетантизмом. Бывали удачные рисунки и портреты, за которые меня хвалили, а учителя гимназии советовали немедленно ехать в академию... Но еще чаще бывали неудачи... чувствовалось отсутствие школы...»⁴.

Писатель старается дать объективную характеристику своим способностям и опытам творчества. Обладая навыком писать с натуры, Андреев-рисовальщик подчеркивает свою приверженность к изображению вымышленных образов:

«Натуры я не любил и всегда рисовал из головы... Фантазировал я бесконечно; был у меня огромный альбом “рож”, штук триста, и года два или три я провел в мучительных поисках “демона”»⁵.

¹ Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 150.

² Там же. С. 170.

³ Измайлов А. А. Леонид Андреев // Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. Москва, Тип. Т-ва. И. Д. Сытина, 1911. С. 242.

⁴ Андреев Л. Н. Автобиография // Первые литературные шаги: Автобиогр. соврем. рус. писателей. Москва: Издательство тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. С. 29-30.

⁵ Там же.

Значительное количество набросков, названное писателем, демонстрирует поисковый характер его творчества. При этом поиск художника явно нацелен на формирование образа определенного *типа*; на это указывает выражение автора — «рожи». Вероятно, речь идет об изображении «лиц», то есть «личностей», чьи характерные черты явлены в их облике.

Чрезвычайно интересен образ демона в детских рисунках писателя, о нем упоминает в мемуарах и брат писателя («...Особенно его привлекал образ демона, которого он писал во всевозможных видах»¹). Об источнике происхождения этого образа в сознании Андреева судить трудно. Отчасти он мог быть навеян мистическим мироощущением его матери, либо мог быть сформирован под влиянием авантюрно-приключенческих и мистических романов, прочитанных Андреевым в юности; М. Горький среди читаемых Андреевым авторов называет Э. А. По² (однако основной круг его раннего чтения составляли романы Ф. Купера, Т. Майн-Рида, Г. Борна, П. Террайля). Тем не менее, по этим воспоминаниям и замечаниям устанавливаются источники раннего интереса будущего писателя к поиску индивидуальных типов и к созданию отдельных мистико-символических образов.

Важно и то, как Андреев понимал увлечение рисованием. Он отмечал:

«Эту черту (*способность к рисованию* — прим. Е. Б.) я отмечаю потому, что, может быть, она может кое-что объяснять в моей беллетристической манере. Может быть, потому что у меня всегда прежде слагается внешний физический облик описываемого лица и потом окончательно определяется духовный образ. И потому же я не могу ошибиться в описании деталей: изображаемое лицо я вижу во всех мелочах»³.

В этом же контексте писатель указывает, что именно таким образом был создан образ о. Ивана Богоявленского в рассказе «Сын человеческий».

¹ Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 168.

² Горький М. О творчестве Леонида Андреева. «Сашка Жегулев»: Предисловие к роману // Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 403.

³ Измайлов А. А. Леонид Андреев // Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. Москва, Тип. Т-ва. И. Д. Сытина, 1911. С. 245.

Необходимо установить путь формирования стратегии создания визуальных образов.

Известно, что по окончании юридического факультета Московского университета в 1897 году Андреев служил помощником присяжного поверенного (т. е. адвоката) в суде. Спустя год службы, он начал писать отчеты о судебных заседаниях в газету «Московский вестник», затем в газете «Курьер» началась и его литературная карьера. Брат писателя так вспоминал ее начало:

«Эта обязательная, как бы подневольная работа, — я говорю в том смысле, что фельетон должен быть написан, отчет о заседании суда должен быть дан — всё же принесла Леониду большую пользу. Она обучила его писать сжато, без лишних слов; развила его фантазию, а главное — научила его сосредотачивать все мысли на одном каком-нибудь вопросе, таким образом дисциплинируя его. <...> Я уже не говорю о той громадной пользе, которую он получил, когда посещал почти ежедневно заседания уголовного и гражданского суда; перед ним прошла целая галерея типов от самых мелких карманных воришек до самых крупных убийц-рецидивистов... и рядом с ними потерпевшие, обиженные, оскорбленные, несчастные»¹.

Это воспоминание дает возможность выделить два важных аспекта. Во-первых, по долгу службы Андреев ежедневно мог наблюдать различные типы людей в определенных обстоятельствах, по воспоминаниям П. Н. Андреева, - типизированные образы и сцены, которые в визуальном отношении могли быть отождествимы с народным лубком. Сам писатель был не чужд таким типам искусства. В письме к В. В. Вересаеву он писал: «Почему перед витриной с дрянными эстампами я простаиваю час, а в Третьяковскую, и хотя бы Александра III не соберусь десять лет?»². И хотя контекст этого письма гораздо шире, и его идея в наличии особенных душевных сил для соприкосновения с высоким искусством, Л. Андреев свидетельствует о том, что ему знаком жанр незатейливой печатной графики. На сегодняшний день

¹ Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 184-185.

² Цит. по: там же. С. 188-189.

черты лубка в художественной прозе писателя изучены и рассматриваются как часть его творческой лаборатории¹.

Литературную карьеру Андреев начал как писатель-реалист, однако отдельные специфические черты его еще не оформившейся поэтики вызывали критику М. Горького, его литературного наставника. Он писал Андрееву: «Выходит же у вас не остроумно, а фельетонно и вычурно»², «... вот еще совет — изображайте прежде всего людей, а не нитшеньянцев, не чиновников, не радикалов, не несчастных. Всё это — только внешность, главное же — человек. А он интересен и хорош помимо своего костюма — наряжен ли он в радикала или в консерватора»³. Несмотря на то, что социальные типы людей не могут быть названы визуальными претекстами сами по себе, их типичность, проявленная в наборе закрепленных за ними признаков и черт, может быть отождествлена как с лубочной графикой, так и с народным театром Петрушки с его типовыми героями и сюжетами.

Герои ранней прозы Андреева — полицейский, пьяница («Баргамот и Гараська», 1898), чиновник («У окна», 1899), студент («Рассказ о Сергее Петровиче», 1900), купец, священнослужитель («Жили-были», 1901). Эти социальные типы являлись реалистическим отражением состава общества, современником которого был Андреев. «... Андреев в рассказах конца 1890-х гг. выступает защитником и другом “маленького человека”, бесконечно страдающего, униженного и забитого», — отмечает исследователь ранней прозы писателя⁴. При этом, как пишет другой исследователь, «по складу... своей художественной индивидуальности Андреев не был склонен обогащать

¹ См.: *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и лубок // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 332-346; *Иезуитова Л. А.* Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 306-316.

² Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 67.

³ Там же.

⁴ *Бугров Б. С.* Ранние рассказы Леонида Андреева (проблемы, образы, стиль) // Stefanos: Сборник научных работ памяти А.Г. Соколова / Под общей редакцией А. П. Авраменко. Москва: ООО «МАКС Пресс», 2008. С. 61.

запас собственных жизненных наблюдений и всецело полагался на интуицию <...>. Она-то в значительной мере и <...> обуславливала замкнутость творческого диапазона, известную повторяемость тематических мотивов и даже образов героев»¹. В этом нам видится ключ к разившейся у Андреева тенденции к графической схематизации образа человека.

Наряду с «лицами» и сюжетами из ежедневных наблюдений Андреев мог почерпнуть способы представления различных состояний человеческой психики. Ввиду особенностей службы писателю были явлены конфликты и переживания, касающиеся частной жизни людей и выраженные, например, в чувствах несправедливости, обиды, страха, отчаяния, состоянии помешательства. Если рассматривать в качестве специфического визуального претекста, доступного начинающему провинциальному писателю, опыт наблюдений в соединении с художественной одаренностью, можно описать стратегию трансформации этого претекста следующим образом. Редуцируя изображение людей и пространства до обобщенных схематизированных образов, писатель сообщал им особую суггестивную содержательность, выражения которой он мыслил в виде абстрактных иконографических подобий. Такой метод проявился, например, в рассказах «Молчание», «В темную даль» (1900) «Бездна» (1901), в которых невыразимое изображено в том числе с помощью визуальных образов. Об этом пишет исследовательница интермедиальности в ранних рассказах Андреева: «Затрудненность интерпретации некоторых образов обусловлена пограничностью явлений, вызывающих синестезию визуального и мыслимого/ощущаемого»².

Развивая тему народных и лубковых сюжетов в качестве визуальных претекстов ранней прозы Андреева, рассмотрим автошаржи писателя,

¹ Бугров Б. С. Ранние рассказы Леонида Андреева (проблемы, образы, стиль) / Б. С. Бугров // Stefanos: Сборник научных работ памяти А. Г. Соколова / Под общей редакцией А. П. Авраменко. Москва: ООО «МАКС Пресс», 2008. С. 63-64.

² Халаева Е. А. Транспозиция как форма интермедиальности в ранних рассказах Л.Н. Андреева // Литература и проблема интеграции искусств: Сборник статей. Том Выпуск 4. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. С. 136-137.

относящиеся к этому периоду. По стилистике и сюжетике они отстоят от графических и живописных изображений, сделанных писателем позднее, и представляют собой отдельный жанр. Автошаржи можно отнести к категории эго-документов, поскольку сделаны самим Андреевым и при этом отражают восприятие автором самого себя.

Ряд автошаржей был выполнен Андреевым в 1897 году. В этот год он закончил учебу и начал служебную карьеру, очевидно, размышляя при этом о возможностях дальнейшего развития — этот вопрос стоял для его семьи очень остро. В сознании писателя фигурировали два возможных жизненных сценария: либо он достигнет положения и достатка, либо останется посредственностью и проведет жизнь в бедности. Рассмотрим два автошаржа, на которых Андреев изобразил себя в разных обстоятельствах. На первом из них — человек, имеющий портретное сходство с писателем (Рис. 1). Даны атрибуты его высокого социального статуса: костюм, шляпа, зонтик, папка с деловыми бумагами. Большое значение имеет динамичная поза героя, передающая уверенный шаг, и эксплицированное во второстепенных фигурах впечатление, которое он производит.

Другой шарж изображает героя, живущим в полуразрушенной лачуге посреди леса (см. Рис. 2). Этот рисунок носит выраженный сатирический характер, так как заметны явные несоответствия между статусным обликом героя, выраженном в атрибутах, и бедственными условиями его существования. Оттенок иронии нашел отражение в позе героя: он делает широкий шаг рукой, будто изображая, что он доволен своим положением. Ирония выражена и в образе керосиновой лампы, являющейся признаком домашнего уюта, очевидно, невозможным в данных условиях.

Другие шаржи Андреева 1897 года дополняют своеобразную серию рисунков, объединенных одним персонажем. На одном из них приосанившийся и фривольно повесивший зонтик на плечо герой торгуется за некий товар; он изображен франтоватым и фамильярным (см. Рис. 3). Этот шарж снабжен подписями Андреева: «Дон-Леонид» и описанием диалога:

«“Татарин! Послушай! Ты дорого просишь за... это?”. — “Полтинник”. — “Двугривенный хочешь?”»¹. На другом рисунке герой демонстрирует пустые карманы (см. Рис. 4), сюжет пояснен подписью: «Он же, считающий гонорар»², что говорит о связи этих двух рисунков на уровне сюжета. Тон шаржа сатиричен, что подчеркнуто второстепенным персонажем — собакой.

В сюжетном отношении описанные шаржи абсолютно типичны, это — лубочные бытовые сцены, изображающие жизненные перипетии героя-авантюриста.

Отметим, что один из рисунков (Рис. 2) в сюжетном и образном отношении соотносим с полотном И. Босха «Искушение святого Антония». Панно Босха изображает фрагмент библейского сюжета из жития святого Антония, раннехристианского подвижника и основателя отшельнического монашества (см. Рис. 5). Каноничность христианской иконографии регламентирует стратегии визуального представления библейских сюжетов, в соответствии с этим изображение св. Антония в пустыни было типизировано³, что отразилось в европейской религиозной живописи.

Рассмотрим и два других автошаржа, на которых Андреев представляет возможный жизненный сюжет более развернуто, изображая себя в кругу будущей семьи. Первый из них носит название «Если он не разбогатеет» и снабжен подписью рукой автора: «помощн. прис. пов. (*помощник присяжного поверенного — прим. Е. Б.*) Леонид Николаевич Андреев у семейного очага готовится к защите, или “Он метит в Цицероны”»⁴. Шарж изображает героя-адвоката, живущего с большим семейством в крайней бедности, о чем говорит скудная обстановка единственной комнаты (см. Рис. 6). Поза героя передает его неудачные попытки сконцентрироваться на подготовке к

¹ Цит. по: Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 80.

² Цит. по: там же. С. 81.

³ *Пигулевский В. О.* Амплификация сюжета «Искушение святого Антония» // Эстетика и герменевтика: Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей всероссийской научной конференции, Москва, 11 декабря 2020 года. М.: ООО «МАКС Пресс», 2022. С. 99.

⁴ Цит. по: Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 584.

выступлению и внутреннее отчаяние, так как окружающая обстановка не способствует его успехам. Жажда успеха эксплицирована в портрете главы семейства на стене, а также в имени знаменитого оратора Цицерона в подписи к рисунку. Композиция автошаржа под заглавием «Если он разбогатеет» проще, но его сюжет изображает героя в новом статусе (см. Рис. 7). Смена статуса героя выражена в изменении сюжетных деталей и отдельных портретных черт. Герой явно богат, так как показан в экипаже с богато одетой женой и сыном-гимназистом. Он создан полным, а его жест (рука, лежащая на животе) означает статусность и довольство жизнью. Снабжая рисунки подписями, Андреев развертывал их до сжатого повествования, однако зная рассмотренные факты его биографии, можно утверждать, что визуальный образ сложился в сознании писателя раньше словесного текста. Приведем здесь еще один факт, упоминаемый П. Н. Андреевым: «В то время пишет рассказ “на избитую тему”, который отправляет в “Северный Вестник”. Рассказ сам же и иллюстрирует»¹. Эти сведения подтверждают то, что уже на раннем этапе творчества порождение визуальных и вербальных образов имело у Андреева связанный характер. Аргументом является и высказывание писателя о том, что создание визуального образа у него было неразрывно связано с формированием образа в литературном произведении.

Обратим внимание, что сюжет многофигурного автошаржа (Рис. 4) имеет сходства с сюжетами полотен голландских живописцев Я. Стена, Б. Моленара, Я. М. Моленара, Я. Я. Моленара. Полотна этих мастеров XVII века объединены юмористическими сюжетами на бытовую тему, героями обычно являются крестьяне, вследствие чего картины образуют типовой жанр².

¹ Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. С. 175.

² См.: Скоруход А. А. Бытовые сюжеты в творчестве «малых голландцев» на примере четырех картин из архива экспертизы ГОСНИИР // Журнал института наследия. 2022. № 3(30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovye-syuzhety-v-tvorchestve-malyh-gollandtsev-na-primere-chetyreh-kartin-iz-arhiva-ekspertizy-gosniir/viewer> (Дата обращения: 11.05.24).

Нам не известно, входили ли названные произведения живописи в круг визуальных претекстов ранней художественной прозы Л. Андреева, однако на основе анализа его автошаржей мы можем сделать несколько выводов. Детские рисунки, а также автошаржи, выполненные Андреевым незадолго до начала литературной деятельности, демонстрируют его склонность к визуальному представлению образов. Герои и сюжеты его ранних визуальных произведений типизированы и образуют серию, и в этом обнаруживаются связи с лубком и христианской иконографией. Тенденция типизация была отмечена нами и в ранней малой прозе писателя. Формированию этой тенденции могли послужить особое художественное видение Андреева, восприятие им литературных претекстов — ими послужили европейские авантюрно-приключенческие романы, а также визуальных претекстов — лубка и театральные постановки. Также мы предполагаем, что в качестве визуальных претекстов, повлиявших на раннее литературное творчество писателя, можно рассматривать визуальные образы социальных типов и визуальное представление сюжетов, которые возникли на основе опыта портретирования и наблюдения за социальной жизнью.

2.2. Импрессионистические и экспрессионистические принципы в рассказах «Бездна», «Молчание»

В современных исследованиях творческий метод Л. Андреева характеризуется как синтетический. В его составе выделяют черты отдельных художественных течений рубежа XIX-XX веков, среди которых выделяются, в частности, импрессионизм и экспрессионизм. Факт симбиотического сочетания двух отличных направлений в творчестве автора довольно оригинален, однако современные исследования указывают на их соподчиненное положение.

Такой характер представления и соподчиненности двух течений внутри одного метода может быть объяснен их генезисом и спецификой. Импрессионизм может быть рассмотрен как художественное течение,

сформировавшееся и бытовавшее в культуре модерна. Г. Н. Боева указывает на характеристику Д. В. Сарабьяновым модерна как «пускового механизма» для последующих течений, среди которых явился и экспрессионизм¹. Вопрос происхождения двух этих течений был рассмотрен И. И. Иоффе в контексте социально-экономического развития европейского общества. Условия для развития импрессионизма были подготовлены развитием буржуазной аристократии, пассивной, вследствие зависимости от банков и синдикатов, в руки которых перешли финансовые потоки. «Буржуазная аристократия, отходя от практической деятельности, от общественности, живя за счет готовых доходов, отходит от активного разума, отрицает его примат над миром и утверждает... приматы индивидуальных ощущений»², — писал И. Иоффе. Отсюда основные черты импрессионизма как направления: субъективизм³ и алогизм⁴; передача мимолетных, сиюминутных впечатлений, выраженных в зрительных, звуковых, ольфакторных образах; цвето- и светопись.

Зарождение экспрессионизма продуцировано индустриальным обществом с его «интеллектуальным»⁵ мистицизмом. Нарастающее доминирование искусственного, механистического вызывает панику перед необузданными, первобытными силами, проявляющимися в глубинах человеческой психики. Основным мотивом становится столкновение, борьба нормативных установок цивилизованного общества и стихийных аффектов подсознания. В связи с этим в фокусе внимания оказываются крайние и пограничные психические состояния и переживания, причем экспрессионизм утверждает за собой «идею прямого эмоционального воздействия»⁶.

¹ Боева Г. Н. Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8-1(62). С. 17.

² Иоффе И. И. Избранное: в 2 ч. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. С. 204. (Письмена времени).

³ Там же. С. 207.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 262.

⁶ Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореферат дис. ... докт. филол. наук / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. Москва, 2006. С. 3.

Принципы экспрессионизма получили в творчестве Андреева значительное развитие, что подтверждает большое количество исследований в этой области. Общим местом многих исследований является понимание писателя как пионера экспрессионизма в русской литературе¹. Вопрос об импрессионистском элементе в поэтике Андреева, как отмечает М. А. Телятник, был поднят еще критиками-современниками писателя. Первые отзывы об Андрееве как об импрессионисте принадлежат М. Неведомскому и К. Чуковскому². Литературная критика пыталась дать исчерпывающую характеристику творческого метода писателя, рассматривая отдельные его произведения — «Вор», «В темную даль», «Большой шлем», в поэтике которых можно выделить импрессионистические черты.

Справедливо полагать, что своеобразная эклектика художественного метода Андреева сформировалась на основе его художественного таланта художника и фотографа. Интересно заметить, что развитие экспрессионистических и импрессионистических элементов в его методе, вероятно, имело одну и ту же причину. М. А. Телятник в исследовании, посвященном чертам импрессионизма в фельетонах Андреева, проводит обоснование импрессионизма как «городского» течения культуры³. Принципы импрессионизма сложились на основе обновленного типа человеческого восприятия, динамичного, ощущающего реальную действительность в виде дискретных образов ее проявлений. Также и экспрессионизм развился как реакция на тотальную урбанизацию и индустриализацию общества.

Начало самостоятельной жизни и карьеры Андреева было связано с переездом в Санкт-Петербург — столицу империи, крупный и развитый,

¹ См.: *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореферат дис. ... докт. филол. наук / ИМЛИ А. М. Горького РАН. Москва, 2006. 32 с.; *Бондарева Н. А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Орлов. гос. ун-т. Орел, 2005. 24 с.

² *Телятник М. А.* Импрессионистические черты в фельетонах Леонида Андреева («Курьер», 1900-1903) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15, № 1. С. 126.

³ Там же. С. 127.

густонаселенный город. Опыт жизни в столице, полученный Андреевым, выросшим в провинциальном Орле, произвел на него сильнейшее впечатление. Внутренние конфликты, получившие развитие в стесненных, почти экстремальных условиях большого города, обусловили формирование экзистенциальной проблематики и экспрессионистических образов в сознании будущего писателя. Есть основания полагать, что тот же опыт спровоцировал в сознании Андреева новые, импрессионистские стратегии восприятия. При этом, развитие импрессионизма в мировой культуре не повлекло за собой формирование особой школы в искусстве, в связи с чем в искусстве открылись возможности использования отдельных его принципов.

Рассмотрим применение принципов названных направлений искусства в рассказах Андреева «Бездна» (1902), «Молчание» (1900), а также в ряде его изобразительных произведений.

Проблематика рассказа «Бездна» в целом принадлежит экспрессионистскому контексту: нормативные установки общества оказываются разрушены действием сил бессознательного. Вследствие трагедии, произошедшей в объективной реальности, свершается катастрофа личности, разрушение, распад.

Местом действия выбран природный фон, который открывает писателю широкие возможности для создания этюда в духе импрессионизма. М. А. Телятник указывает в работах на преобладание черт импрессионизма в ранних фельетонах Л. Андреева. Также она указывает на то, что использование принципов этого направления было мотивировано в том числе характером объекта описания — рассматриваемые исследовательницей фельетоны Андреева были посвящены его путешествиям по рекам Волга и Кама в 1900-1903 годах¹. При этом мотив путешествия в духе нового времени — на пароходе — как бы сам по себе предполагал наблюдение быстро сменяющихся

¹ См.: Телятник М. А. Импрессионистические черты в фельетонах Леонида Андреева («Курьер», 1900-1903) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15, № 1. С. 159-163; Телятник М. А. Фельетоны Леонида Андреева о поездках по Волге и Каме: поэтика импрессионизма // Филология и человек. 2016. № 4. С. 17-28.

друг друга образов. Исходя из этого, мы можем судить о том, что ко времени создания «Бездны» писатель имел опыт работы с принципами импрессионизма и чувствовал в этом потребность.

В «Бездне» основным сюжетным мотивом выбрана идиллическая прогулка двух влюбленных. Мотив прогулки как движения, сопровождаемого эстетическими и рефлексивными переживаниями, соотносится с мотивом путешествия, что создает условия для использования импрессионистических приемов. Этюдами в духе этого направления отмечены уже первые строки рассказа:

«Уже кончался день... Впереди, на пологом холме, темнела небольшая роща, и сквозь ветви деревьев красным раскаленным углем пылало солнце, зажигало воздух и весь его превращало в огненную золотистую пыль. <...> Где-то далеко, за версту или больше, красный закат выхватил высокий ствол сосны, и он горел среди зелени, как свеча в темной комнате; багровым налетом покрылась впереди дорога, на которой теперь каждый камень отбрасывал длинную черную тень, да золотисто-красным ореолом светились волосы девушки, пронизанные солнечными лучами. Один тонкий вьющийся волос отделился от других и вился и колебался в воздухе, как золотая паутинка»¹.

В приведенном фрагменте обращает на себя внимание обилие цветовых и световых образов. Ни на одном из них автор не фокусирует внимание для тщательной детализации, напротив, в его задачи входит передача именно того естественного, неоформленного, живого впечатления, которое родилось в восприятии героев как чувствующих людей. Достигается эффект «мелькания» визуальных образов. Особенно ярки образы света и тени: темнеющая вдали роща, пылающее закатное солнце, горящий ствол сосны, светящиеся волосы, пронизанные лучами света. Изображение источников света, а также создаваемой при этом тени традиционно для поэтики Л. Андреева. В этом фрагменте, в экспозиции произведения акцент сделан на изображении света, при этом светосила изображаемой картины значительно повышается.

К действию светотеневых мотивов добавляются цветовые образы, что как способ работы с оппозицией «свет — тень (тьма)» необычно для Л.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 355.

Андреева. Уже для раннего творчества писателя характерно соотношение этой оппозиции с цветовыми категориями белого и черного, так как эти категории в инструментарии писателя выступают в метафизическом и символическом качествах. В «Бездне» свет у Андреева окрашивается в цвета: огненный, золотистый, красный. Однако на образ тени включение цветовых оттенков не распространяется: в приведенном фрагменте тень представлена в традиционном для писателя виде — «длинная черная тень». Однако в рассказе встречается другой образ — «сгустки лилового холодного тумана», — который можно рассмотреть как импрессионистское трактование образа тени. В целом для цветовой палитры Андреева лиловый цвет представляется нехарактерным, но способ его применения в рассказе интересен.

Подчеркивая живописные черты поэтики рассказа, стоит заметить, что в импрессионистских пассажах Андреев, выражаясь языком изобразительного искусства, работает по принципу «от пятна». Этот принцип в живописи предполагает обозначение основных светотеневых и тоновых отношений с последующей их детализацией методом лессировок — постепенного наложения слоев. Визуальный образ, данный писателем, в целом не предполагает контурной конкретики образов, они, напротив, яркие, но неявные, размыты. Этот эффект создан в первую очередь отказом от детализированного описания пространственных характеристик места действия. Отдельные его объекты (сосновая роща, каменистая дорога) являют себя по ходу описания и становятся цельными образами только при наложении друг на друга отдельных элементов этих образов. Аналогична стратегия восприятия некоторых разновидностей живописи модерна, где из-за специфики авторской манеры следует рассматривать полотно, находясь на некотором расстоянии от него. Прочитав фрагмент целиком, читатель может установить, что роща, различимая вдали, сосновая, дорога, по которой движутся герои, каменистая, а у девушки, вероятно, модная прическа — собранные волосы, уложенные наверху пышной копной. Образу «пятна» соответствует и выбор некоторых метафор («темнела», «зелень»).

Этот яркий в стилистическом и образном отношении фрагмент рассказа «Бездна» своей цветностью и контрастностью соотносим с полотнами А. И. Куинджи, чье имя отождествляется с особым мастерством в изображении света — люминизмом. При этом свет в творчестве мастера выполнял не только лишь техническую и эстетическую функции. Н. Н. Ростова указывает на метафизическое понимание света Куинджи, соотнесенное с философией П. Флоренского: свет — отражение божественной благодати, «трансцендентный источник мира»¹ и, по выражению философа, «мистическая причина существующего». Опыт использования Л. Андреевым принципов импрессионизма в «Бездне» с одной стороны примыкает именно к такому, философскому пониманию категории света.

С другой стороны, даже импрессионистическое изображение света у писателя отмечено неоднозначными и тревожными чертами экспрессионизма. Изображенный в рассказе свет, хотя и пронизывает всё пространство, создавая видимость разлитых в нем любви и согласия, на самом деле деструктивен по своей природе. Значительную роль играет символика колоративов, примененных в световых образах. Все они принадлежат «огненному» спектру, золотистый сближается с огненным и красным цветами. Рядом возникают образы раскаленного угля, огненной пыли — пепла, горящей свечи (дерево-свеча, дерево, *горящее, как свечка*). Все эти образы являют собой мотив разрушения; красный цвет — один из основных колоративов творческого инструментария Андреева служит маркером будущего экспрессионистического накала².

Разработка принципов экспрессионизма в поэтике рассказа осуществляется постепенно. Андреев, начиная произведение с красочного

¹ Ростова Н. Н. Куинджи: светоносность русской культуры // Тетради по консерватизму. 2021. № 1. С. 92.

² О семантике красного цвета в произведениях Л. Андреева см.: Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества: (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Культурология. 2011. № 1(56). С. 199-217; Кен Л. Н. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 17-24.

этуда, создает эффект саспенса, беспокойства напряженного ожидания, однако один за другим появляются образы-маркеры, созданные в соответствии с принципами экспрессионизма.

Во-первых, применяется принцип искажения. Свет в рассказе искажает отображение реальности: «Так близко и так ярко было солнце, что всё кругом словно исчезало, а оно только одно оставалось, окрашивало дорогу и ровняло ее»¹. Героям приходится отвернуться от источника этого света, пойдя по дороге назад, и именно это объективное и благоразумное решение повлекло за собой роковые последствия. Изображение неимоверно яркого света передает зрительный эффект контраста, испытанный героями. Контраст как прием примыкает к гротеску, входящему в ряд экспрессионистских приемов, наряду с деформацией образов.

Принцип деформация образов в рассказе проявляет себя различно. Он являет себя в образах героев. Так, по мере того как идиллический тон рассказа стремительно рассеивается, обнаруживаем «тонкую и белую, как у женщины»² руку Немовецкого, а далее — трансформацию ангельского облика Зиночки, лицо которой «еще недавно медленно краснело» и превратилось в облик inferнальный: «щеки... побледнели, губы стали красными, почти кровавыми, зрачок неприметно расширился, затемнив глаза...»³. Неестественно-пугающий вид приобретают тени героев, «...длинные, постепенно утончающиеся... смешные от маленьких головок...»⁴, хотя это происходит по законам физики и объективной реальности, нельзя не отметить графическую конкретность этого образа в контексте менее определенных мимолетных впечатлений.

Происходит обострение конкретики образов, намечается нарастание конфликта. Обозначается грядущий переворот личности Немовецкого: на него странным образом воздействует «черный силуэт ноги и маленькой туфли»⁵,

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 355.

² Там же. С. 356.

³ Там же. С. 358.

⁴ Там же. С. 356.

⁵ Там же.

«узкой полоски белых юбок»¹ Зиночки. Примат цветовых и световых пятен сменяется приматом контуров и графики, происходит перевод цветовой гаммы в ахроматическую. Андреев изображает символический «закат цивилизации»:

«Свет погас, тени умерли, и все кругом стало бледным, немым и безжизненным. <...> Тучи клубились, сталкивались, медленно и тяжело меняли очертания разбуженных чудовищ и неохотно подвигались вперед, точно их самих, против их воли, гнала какая-то неумолимая, страшная сила»².

С экспликацией в природном пространстве «неумолимой, страшной силы» пространство приобретает иной статус - статус бездны. В этом типе пространства становится возможным и закономерным высвобождение необузданных глубинных импульсов психики. «...Захотелось... крикнуть: “бегите, я буду вас догонять”, — эта формула первобытной любви среди лесов и гремящих водопадов»³, — проносится в сознании Немовецкого. В этих образах выражаются полипсихизм — распад цельной личности на противоборствующие силы психики, и мистицизм как черты экспрессионизма.

Редуцированные до схематичности и символичности образы становятся преобладающими. Их генезис объясним не пассивным наблюдением за метаморфозами окружающего мира, а напряженной работой сознания, доведенного до пограничного состояния. Образы естественных природных объектов превращаются в образы-символы метафизических враждебных человеку сил. Появляются образы ям, на дне которых «залегала... молчаливая тьма»⁴, поля, «окружавшего... тысячью тусклых неподвижных глаз»⁵. С экспликацией «страшной силы» связана и схематизация человеческих образов. В образ враждебного пространства включены изображения не людей, но человекоподобных фигур, это «...темные фигуры оборванных грязных женщин, словно их выбрасывали на поверхность глубокие, неизвестно зачем

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 356.

² Там же. С. 358.

³ Там же. С. 356.

⁴ Там же. С. 358.

⁵ Там же. С. 359.

выкопанные ямы...»¹. Образы преступников также дегуманизированы, сведены ю изображения отдельных черт: «три пары глаз»², «бритый»³, «краснощекий»⁴, «лысый»⁵. В схематизированных образах проступают символы будущей трагедии, перекликающиеся с первым предчувствием Немовецкого. Зиночка обращает особое внимание на босую пару прохожих, на женщину, у которой «тонкое платье, как-то липко, точно мокрое, обхватывающее ноги, и подол с широкой полосой жирной грязи, вьевшейся в материю...»⁶. Этот образ, несмотря на свою графическую статику и одномерность, приближается к созданию эффекта синестезии за счет передачи образа сенсорного ощущения. Созданный писателем экспрессионистический рисунок, наделенный обостренным эмоциональным зарядом, необыкновенно суггестивен и продуцирует ощущение тревоги, жалости и незащитности. Эта «живая» на уровне эмоционального переживания образность поддерживается включением точечных импрессионистских образов: «Как будто это была не жизнь, а широкая, мягкая песня, и звуками в ней были они сами, две маленькие нотки: одна звонкая и чистая, как звенящий хрусталь, другая немного глуше, но ярче — как колокольчик»⁷; «...Впечатление изгладилось, как тень облака, быстро бегущая по золотистому лугу...»⁸; «...Высоко, на середину неба, поднялся разрезанный месяц с прозрачным, тающим краем. <...> Небольшие клочки облаков пронеслись в вышине...»⁹.

В рассказе «Молчание» применение экспрессионистических принципов доминирует, вся структура произведения и изображенное в нем пространство

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 360.

² Там же. С. 361.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 362.

⁶ Там же. С. 359.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 363-364.

подчинены «экзистенциальному символу молчания»¹. Молчание представляется символом одной из невыразимых и необоримых сил, властвующих над людьми. Вмешательство этой сила разрушает возможность коммуникации между ними и отдельного человека с миром.

В попытках найти конкретное воплощение этой силы герой, о. Игнатий, отождествляет ее с образом города: «...Ему представилось что-то большое, гранитное, страшное, полное неведомых опасностей и чужих равнодушных людей»². Понимание города как чуждого человеку и опасного для него пространства традиционно для поэтики Андреева. Если в природном пространстве возможно высвобождение деструктивных импульсов, но в городском пространстве происходит их зарождение и формирование.

Действие разрушительной силы, поразившей вернувшуюся из города девушку, распространяется на прочих персонажей, выражается в мотивах болезни и серии конфликтов. Писатель использует обобщенные образы-символы, окрашенные ярким эмоциональным содержанием: «гримаса боли и ожесточения»³ безутешной матери, лестница, «гнущаяся и стонущая под тяжелыми шагами»⁴. Являет себя и мотив бездны: «И она заплакала, часто моргая глазами, не видя ступенек и так опуская ногу, словно вниз была пропасть, в которую ей хотелось бы упасть»⁵. Молчание отождествляется и с другими крупными символическими концептами: «Долгим, холодным, как могила, и загадочным, как смерть, было молчание...»⁶. В виде таких философских абстракций дается схематизированное выражение психических переживаний.

В контексте экспрессионизма представляет интерес экфрасис портрета Верочки. Он являет собой изображение не целостной личности, а расколотой

¹ Дащинский В. В. Молчание в структуре художественного пространства одноимённого рассказа Л. Н. Андреева // Студенческий электронный журнал СтРИЖ. 2019. № 4-2(27). С. 47-50.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 196.

³ Там же. С. 195.

⁴ Там же. С. 196.

⁵ Там же. С. 197.

⁶ Там же. С. 200.

психики. Во-первых, изображение лица расчленено, и каждый его элемент рассматривается отдельно от целого. Во-вторых, подчеркивается, что портрет более не соответствует своему прототипу. Изображение глаз, на которых словно «лежала тонкая прозрачная пленка»¹, и отсутствующая на портрете необъяснимая царапина, появившаяся на «мертвой щеке»² погибшей девушки, становятся символами неозвученной причины самоубийства, невозможности коммуникации, «молчания».

Однако здесь же Андреев применяет включение образа, черты которого приближаются к импрессионистическому. Это сравнение «пленки», покрывающей глаза на портрете с «летней пылью»³ на крышке рояля, «смягчающей блеск полированного дерева»⁴. «Летняя пыль» представляет собой изображение мимолетного состояния среды, при этом писатель также использует живописный визуальный прием. Создавая образ предмета, он изображает его деревянную лакированную фактуру, которая подразумевает наличие световых бликов на ней, однако их скрадывает изображенный слой пыли. Этот же элемент образа позволяет определить даже цвет предмета — очевидно, черный; при этом Андреев избегает создания контраста, так как этот цвет оказывается «смягчен» им.

Другим образом, который может быть истолкован в импрессионистическом духе, рассказ открывается: «В одну лунную майскую ночь, когда пели соловьи...»⁵. Эта идиллия перебивается включением другого образа, символичность которого имеет уже непосредственное отношение к проблематике рассказа. Это образ жены о. Игнатия: «Лицо ее выражало страдание, и маленькая лампочка дрожала в ее руках»⁶. Огонь лампы

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 199.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 200.

⁵ Там же. С. 195.

⁶ Там же.

представляется символом жизни, противостоящим мотивам тьмы и смерти¹, однако дрожь пламени указывает на печальную развязку.

Упомянутый мотив лунного света получает развитие в виде развернутого этюда:

«В ту же ночь — это была июльская лунная ночь, тихая, теплая и беззвучная... <...> Лунный свет яркой полосой падал на окно и на пол и, отраженный от белых, тщательно вымытых досок, сумеречным полусветом озарял углы, и белая чистая кровать с двумя подушками, большой и маленькой, казалась призрачной и воздушной. О. Игнатий открыл окно — и в комнату широкой струёй полился свежий воздух, пахнувший пылью, недалеко рекой и цветущей липой, и еле слышное донеслось хоровое пение: вероятно, катались на лодках и пели. <...> ...Песня стала громче и потом умолкла, а он все лежал...»².

Лунный свет, обладая символическим значением, организует особый тип пространства, в котором становится возможным соприкосновение с ирреальным — о. Игнатий пытается установить контакт с дочерью и видит призрак. Светопись Андреева здесь также тяготеет к импрессионистической традиции изображения. Многократные преломления света в пространстве комнаты делают объекты, находящиеся в ней, «призрачными и воздушными». Подключаются мгновенные образы запахов и звуков, и вне изображаемой сцены имплицитно выстраивается сюжет в духе полотен Э. Мане: легкомысленная прогулка в лодке по заросшему пруду. Этот образ, впрочем, рассеивается: слышимое пение, становится громче, затем смолкает, возвращая повествование к идее молчания.

Финал рассказа оформлен яркими экспрессионистическими образами, в наибольшей степени отвечающими проблематике произведения. О. Игнатий отправляется на могилу дочери, где должен испытать сильнейшее переживание. Для создания образа этого переживания пространство, в котором разворачивается действие, подвергается искажению, день сменяется ночью («...как будто этот жаркий день был только освещенной ночью...»³), затем в

¹ Голованова Н. Ю. Репрезентанты цветовой палитры в повести Л. Н. Андреева «В тумане» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2020. № 4(39). С. 105.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 202.

³ Там же. С. 203.

нем проявляются иконографические смертные символы («...белела арка кладбищенский ворот, похожая на черный, вечно открытый рот, окаймленный блестящими зубами»¹). Наконец, герой терпит поражение в противостоянии силе «молчания», и его внутренний слом эксплицируется в изображении его внешнего облика. Созданное с помощью схематизированных черт, оно наделяется пугающей динамикой изображения, отражающей дестабилизированное состояние его психики: о. Игнатий «высокий и необыкновенный, в развевающейся рясе и с плывущими по воздуху волосами»², он — «дикая фигура»³ с «перекосившимся безумным лицом», издающая «глухой хрип»⁴.

Рассмотрев применение принципов импрессионизма и экспрессионизма на примере произведений малой художественной прозы Л. Андреева, можем отметить следующее. Писатель умело применял приемы двух различных между собой направлений для решения конкретных художественных задач. Среди принципов экспрессионизма в поэтике Андреева можно выделить схематизацию, обобщение образов, наделенных концентрированной эмоциональной составляющей. Импрессионистические принципы представлены в творчестве писателя изображением мгновенных образов разной природы, создающих эффект синестезии. Принципы обоих направлений у Андреева наделены потенциалом к созданию визуальных образов и применяются им в соответствии с законами изобразительного искусства. Творческая смелость Андреева позволяет использовать тонкие приемы импрессионизма в контексте гротескных экспрессионистических образов, как бы подчеркивая жестокую иронию мироздания.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 203.

² Там же. С. 205.

³ Там же.

⁴ Там же.

2.3. Принципы создания портрета в фотографиях, рисунках и малой прозе Л. Н. Андреева

Портрет в произведениях изобразительного искусства и в литературе обладает различной спецификой, однако общим местом в искусстве является понимание внешности человека, во-первых, как сложного семиотического кода, а во-вторых, как «моделирующей системы»¹, которая отвечает определенным требованиям времени. Портретное изображение в искусстве исторично и связано с комплексом этических и эстетических представлений о человеке, закрепленных в конкретный период времени в конкретном обществе.

Исходя из этого различают виды портрета, каждый из которых базируется на специфическом типе представлений о человеке и создается в соответствии с определенным каноном. В литературоведческих исследованиях, посвященных портрету, выделяют доренессансный портрет и портрет эпохи Возрождения, соотносящиеся с дореалистическим и реалистическим портретами, которым в свою очередь противопоставлен модернистский портрет.

В творчестве Л. Андреева, писателя-художника, портрет занимает особенное место. Исследовательница У Чуньмэй пишет: «Мастерство живописца позволяет воспринимать жизнь “фактурно” — через внутреннюю форму портрета со всеми ее жанрово-стилистическими составляющими...»².

Анализ принципов создания портрета в произведениях Л. Андреева связан с пониманием синтетичности его творческого метода. Л. А. Иезуитова, рассматривая принципы создания портрета в романе Андреева «Сашка Жегулев», выделяет черты портрета барокко и портрета лубочной картинки³, что обусловлено замыслом произведения. Барочные черты отражают

¹ Фарина Е. Введение в литературоведение: Уч. пособ. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 169.

² Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук; [Моск. пед. гос. ун-т]. Москва, 2006. С. 4.

³ Иезуитова Л. А. Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 306-316.

генетическую связь личности персонажа с исторической эпохой, под лубочными чертами понимается тяготение изобразительного стиля Андреева к упрощенным формами.

Л. А. Иезуитова отмечает, что «за портретом Андреева стоят многообразные традиции»¹, что справедливо относительно специфического художественного метода писателя. При выделении конкретных принципов метода необходимо обратить внимание на установки, главенствующие в мировосприятии Андреева.

С. А. Демидова приводит слова Л. Андреева из его беседы с В. В. Брусяниным: «Нужно именно описывать вообще реку, вообще город, вообще человека, вообще любовь. Какой интерес в конкретности?»². Также, по воспоминаниям М. Горького, писатель хвалился умением «двумя, тремя словами поймать самое существо факта или характера»³, в чем Горький, впрочем, готов был с ним согласиться. В обоих случаях речь идет об определенном принципе обобщения при создании художественного образа. Как удастся установить, писатель не только сознавал за собой склонность к этому принципу, понимая его как часть творческого кредо, но и признавал за собой определенную степень мастерства в его применении.

На развитость принципа обобщения в художественной прозе Андреева указывали и критики-современники писателя. Ю. И. Айхенвальд писал, что Андреев «...утрирует характеры...»⁴, П. Орловский (В. В. Воровский), делая акцент на мировоззренческих аспектах писателя, отмечал, что писатель был склонен «...подгонять реальный материал жизни к своим целям, уродовать

¹ *Иезуитова Л. А.* Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 309.

² Цит. по: *Демидова С. А.* «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества: (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // *Культурология*. 2011. № 1(56). С. 202.

³ Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // *Литературное наследство*. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 372.

⁴ *Айхенвальд Ю. И.* Леонид Андреев // *Силуэты русских писателей*. Берлин, 1923. Т. 3. С. 169.

живую жизнь по нужному ему шаблону...»¹. Замечание об этом принципе можно выделить и в высказывании Д. С. Мережковского: «Мистика Достоевского по сравнению с мистикой Андреева — солнечная система Коперника по сравнению с календарем»². Мережковский указывает на примитивность андреевской идеологии, однако если понимать примитивность как нарочитый примитивизм, замечание оказывается абсолютно справедливым по отношению к синтетическому художественному методу Л. Андреева.

Схематизм и деиндивидуализация как элементы поэтики экспрессионизма в творчестве писателя были рассмотрены С. С. Бурковой в диссертации, посвященной жесту в художественной прозе Л. Андреева 1890-1900 гг.³ Л. А. Иезуитова в статье, посвященной параллелям в творчестве Л. Андреева и Э. Мунка, рассматривает схематизм и абстрактность андреевских образов как проявление его принципиального новаторства, связанного с использованием принципов экспрессионизма. Схематизация в экспрессионизме означает упрощение формальных признаков при концентрации, усилении содержания до значения символа. При этом, «получившийся символ “психического феномена” имеет такую силу заражения, что кажется почти осязаемым, чувственно живым сгустком душевного возбуждения»⁴. Эта стратегия оказывается чрезвычайно перспективной для создания портрета — изображения облика человека как отражения его духовного содержания, — отвечающего веяниям европейского модерна.

Интересно привести здесь и еще одно суждение Л. Андреева, иллюстрирующее механизм восприятия им облика объекта как части

¹ Орловский П. Леонид Андреев // Из истории новейшей русской литературы. Москва: Звено, 1910. С. 39.

² Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // В тихом омуте; Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991. С. 19.

³ Буркова С. С. Жест в прозе Л. Н. Андреева конца 1890-х - 1900-х годов: автореф. дисс. ... кандидата филологических наук. [Воронеж. гос. ун-т]. Воронеж, 2013. С. 3

⁴ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX - начала XX века) // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды. Санкт-Петербург, 2010. С. 291.

художественного образа. Согласно воспоминаниям М. Горького, в беседе с ним Андреев говорил: «...Хотя я не видел Венеру в оригинале, — на снимках она кажется мне довольно глупой бабой. И вообще — красивое всегда несколько глуповато, например — павлин, борзая собака, женщина»¹. Хотя не известно, какое именно произведение искусства, изображающее богиню Венеру, писатель имел в виду, мы обнаруживаем категориальность его восприятия. Для Андреева не представляют интерес конкретные аспекты образа, созданного, к примеру, скульптором или художником. При несомненной заинтересованности Андреева в изобразительном искусстве, для него имеют значение категориальные аспекты образа: Венера — это «женщина», воплощение понятий «красота» и «глупость». При таком способе понимания образ богини Венеры оказывается в одном ряду с образами экзотической птицы, породистой собаки, привлекательной женщины. Однако при этом андреевская стратегия видения образа не имеет ничего общего с цинизмом и претенциозностью, ведь в основе образа «Венеры» как Женщины лежит древнейший образ-символ. Р. Арнхейм, рассматривая фигурки венер эпохи палеолита, указывает на устойчивость этого образа с точки зрения содержания (символ материнства) и формы (окружность, сфера как доминанта)². С. А. Демидова в исследовании обозначает склонность Андреева к использованию «метафорической символики»³: сформированные писателем образы-символы занимают центральное положение в поэтике его художественных произведений и отражаются в том числе и на уровне семантики заглавий (например, «Бездна», «Стена», «Молчание»).

Другой важный принцип, используемый Андреевым при создании портрета, отражает укорененность дарования художника в его писательской лаборатории. В качестве основания для выделения этого принципа

¹ Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 368.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. С. 204.

³ Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества: (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Культурология. 2011. № 1(56). С. 203.

рассматривают критический отзыв М. Волошина, в котором он свел выразительность образов Андреева к техническому живописному приему *trompe l'oeil*, подразумевающему создание стереоскопической иллюзии. Эта художественная иллюзия, согласно критику, замещает в стиле писателя художественность подлинную. Это замечание дополняет отзыв Ю. И. Айхенвальда, который утверждал, что Андреев «...любую деталь возводит в куб»¹ и «может только загромождать свое изложение всякими причудами и для всех доступной мишурой»². В качестве иллюстраций к своим тезисам критики приводили портретные черты героев прозы Андреева: волосы семинариста Сперанского из драмы «Савва», которые «висят... двумя унылыми прядями вдоль длинного белого лица»³, «волосатые грязные ноги с испорченными, кривыми пальцами»⁴ террориста из рассказа «Тьма». Такие примеры, вероятно, были выбраны интуитивно, но не случайно. Во-первых, создание портрета как элемента поэтики художественного произведения подразумевает использование основополагающих принципов творческого метода писателя. Портрет, предполагая изображение облика объекта, является средоточием выразительности в смысле наглядности, визуальности и одновременно подразумевает использование основных принципов метода автора. Исходя из этого, можем заключить, что изобразительная стратегия Л. Андреева подразумевает включение в образ специфических гиперболизированных деталей.

Л. А. Иезуитова, характеризуя модернистский портрет, указывает на то, что в нем «на передний план выдвинуты “вещи”, вещный мир, поскольку человек в нем приравнивается к вещи»⁵, а основные модернистские течения

¹ Айхенвальд Ю. И. Леонид Андреев // Силуэты русских писателей. Берлин, 1923. Т. 3. С. 169.

² Там же. С. 148.

³ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. Москва: Наука, 2012. Т. 5. С. 131.

⁴ Цит. по: Волошин М. А. Леонид Андреев и Феодор Сологуб // Лики творчества. М.: Наука, 1988. С. 445. (Лит. памятники).

⁵ Иезуитова Л. А. Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 309.

искусства, среди которых и экспрессионизм, «выражают в портрете тоску о личности, тоску об индивидуальности, о метафизической глубине, изображая то феноменалистскую подвижность и неповторимость, текучесть человеческого лица, то размышляя об объемах и отношениях лица разъятого»¹. М. Волошин негодовал по поводу «необоснованных признаков», которыми Л. Андреев наделил отдельные образы в рассказе «Тьма»: «У хаоса — мятая рожа; у сна — шерстистые щеки; у звуков музыки — безволосые головки»². Обратим внимание на то, что выделенные детали названных образов представляют собой портретные черты. Представление ирреальных объектов и отвлеченных понятий носит обобщенно-символический характер, однако применяется их портретирование, наделение их конкретно-материальными антропоморфными чертами. Можно указать на то, что здесь обнаруживает себя глубокое взаимопроникновение двух вероятных источников особого типа видения Андреева: первого, обусловленного его талантом художника, и второго, обусловленного «эстетическими устремлениями эпохи модерна»³, что может послужить материалом к разработке проблемы источника интермедийности в творчестве писателя, поставленной Г. Н. Боевой⁴.

Анализируя принципы создания портрета в малой прозе Л. Андреева, мы обнаруживаем, что применение схематизации и символизации формирует в портретах писателя особый тип облика. Это связано с тем, что творческий метод Андреева был сформирован на основе его мировоззренчески-философской системы. «Космический пессимизм»⁵ Андреева, который критиковали его современники, в действительности

¹ *Иезуитова Л. А.* Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды Санкт-Петербург, 2010. С. 310.

² *Волошин М. А.* Леонид Андреев и Федор Сологуб // Лики творчества. М.: Наука, 1988. С. 447. (Лит. памятники).

³ *Боева Г. Н.* «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 29.

⁴ Там же. С. 29.

⁵ *Горький М.* О творчестве Леонида Андреева. «Сашка Жегулев»: Предисловие к роману // Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 403.

восходит к культуре декаданса и доминирующему в ней комплексному переживанию меланхолии, как указывает Г. Н. Боева¹. Схематизация внешности сопровождается у писателя сообщением облику черт пограничного состояния: двойственности и смертности², что близко к принципу экспрессионистической фиксации крайних состояний человеческой психики.

Особый тип портрета начал формироваться у Андреева уже в ранней художественной прозе. Обратим внимание на портрет отца Сашки из рассказа «Ангелочек»: «Слабый свет... ложился на его высокий лоб, под которым чернели глубокие глазные впадины»³. Перекликается с ним облик о. Игнатия, героя рассказа «Молчание», доминантами которого являются «два серые глубокие глаза, казавшиеся почти черными от расширившихся зрачков»⁴ и «большая черная борода»⁵. Этот же тип облика, детали которого сопоставимы с иконописной традицией изображения, был воплощен и в портрете о. Василия Фивейского («Жизнь Василия Фивейского»). Он включает в себя схожие черты: «И глаз его не видно было, и под тяжелою надбровную аркою неподвижно чернели два глубоких пятна, от которых исхудавшее лицо казалось похожим на череп»⁶. Уже в этих портретах заметен отказ от натуралистического изображения человеческого облика в пользу изображения квинтэссенции человеческого духа в его «темных» и «светлых» проявлениях. Изображение человеческого бытия сопровождается включением в портрет символов смертности, смерти (бороды, черепа), как одного из крайних состояний бытия. Андреев изображает лицо человека светотеневыми отношениями его элементов. Облик овеществляется, трансформируется в составное произведение из сложных метафизических образов.

¹ Боева Г. Н. Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект / Г. Н. Боева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 3-2(148). С. 66.

² Журавлёв М. С. «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3(10). С. 33.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 158.

⁴ Там же. С. 198.

⁵ Там же. С. 195.

⁶ Там же. С. 500.

Такая стратегия создания портрета у Л. Андреева не зависит от пола или возраста изображаемого субъекта. Чрезвычайно яркие мужской и женский портреты в рассказе «Тьма». Дана своеобразная переключка их черт, благодаря чему мы можем отнести их к характерному андреевскому типу. В подтверждение этого два портрета даются вместе:

«В большом, до полу, зеркале резко и четко отразилась их пара: она, в черном, бледная и на расстоянии очень красивая, и он, высокий, широкоплечий, также в черном и также бледный. Особенно бледен казался под верхним светом электрической люстры его покрытый лоб и твердые выпуклости щек; а вместо глаз и у него, и у девушки были черные, несколько таинственные, но красивые провалы»¹.

Зеркальное отражение двух фигур в полный рост показано как парадный портрет пары, и оба героя, отмеченные символами рока, становятся единым образом.

Заметим также, что портретные черты террориста в рассказе «Тьма» соответствуют тем чертам, которыми Андреев наделял самого себя и членов своей семьи в личных документах. В рассказе акцентируется оригинальный тип внешности героя: «...На актера он не был похож, а скорее на обрусевшего иностранца, на англичанина. “Ты не немец?”, — спросила девушка. — “Немножко. Скорее англичанин”»². В 1909 году он писал матери из Германии: «Меня принимают за итальянца и испанца»³, в 1914 году, пребывая в Италии, хвалился ей тем, что их с сыном принимают за местных: «Подумай, Савкой здесь любят, как и мной»⁴. Из этого следует, что особый тип внешности героя, сформировавшийся в художественном сознании Андреева, представлялся ему также определенным эстетическим каноном, воспринятым в том числе на основе анализа собственной внешности. Как удастся установить из дневников писателя, он осознавал привлекательность своей яркой и оригинальной внешности. «От застенчивости и самолюбия, от полного чувства, что я красив и на меня смотрят, — я всегда так ходил: глаза перед

¹ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. М.: Наука, 2012. Т. 5. С. 81.

² Там же.

³ Леонид Андреев: Материалы и исследования. Москва: Наследие, 2000. С. 34.

⁴ Там же. С. 108.

собой и выше. Вероятно, я был очень красив, об этом сочинялись местные легенды»¹, — в конце жизни Андреев с гордостью отзывался о впечатлении, которое производил его облик в юности.

Рассматривая приведенные примеры портрета, отметим, что портрет в литературном произведении создается Андреевым по законам живописи: чтобы изобразить свет и тени, он изображает создающий их источник света: люстру, лампу и другие. Однако писатель не следует этому реалистическому принципу до конца, следуя модернистским канонам изображения. «Источником» света при создании портрета может выступать внутренняя сила или сущность изображаемого субъекта; так, к примеру, «тускло мерцают из-под нависших бровей»² глаза о. Василия Фивейского.

Глаза в портретах, созданных Л. Андреевым, обладают особым значением. Чаще всего они становятся доминантой облика персонажа и одной из фокусных точек его образа в целом. Изображение глаз семантизировано и символически заряжено, а их *взгляд* как своеобразный жест, мотивированный внутренним движением, передает духовное содержание и психологическое состояние субъекта в момент изображения. Обратим внимание на портрет Л. Н. Толстого, выполненный Л. Андреевым в 1910-е гг. со знаменитой фотографии, сделанной С. Толстой. Портрет следует облику оригинала во всех чертах, кроме глаз: на портрете они увеличены, а их взгляд сделан пронзительным и человечным — таким образом Андреев изобразил своего кумира (см. Рис. 8). С такой же интенцией изображены глаза в портретах Муси из «Рассказа о семи повешенных» — «чернота гордых и прямых глаз»³ и Николая из рассказа «В темную даль» — «пронзительный взгляд черных глаз»⁴. Но иными представлены темные глаза террориста в рассказе «Тьма»: они были «красивы»⁵, но «во взгляде их было что-то слишком неподвижное»⁶.

¹ Леонид Андреев. S. O. S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 69.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 504.

³ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. М.: Наука, 2012. Т. 6. С. 53.

⁴ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 1. С. 253.

⁵ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. Т. 5. С. 80

⁶ Там же.

С помощью вариаций категорий «свет» и «тьма», «динамика» и «статика» в портретном изображении эксплицируются различные грани психики персонажей. Этой же функции служит и ахроматическая, редуцированная цветовая гамма, которая переводит образ в иной режим бытия, усиливая суггестивность психического состояния, зафиксированного в облике. Черный и белый цвета в портрете так же, как свет и тень, указывают на двойственность человеческой природы: черный цвет, тени указывают на отношение изображаемых субъектов к «бездне» — «иной действительности»¹. Герои могут быть ближе к этой действительности или дальше от нее. Сравним, например, облик «черненького и тихонького»² умершего первенца о. Василия Фивейского и облик Николая Сергеевича Головина из «Рассказа о семи повешенных», который «был... весь ровно белый... как будто снежную статую обрядили в человеческое платье»³.

Андреев использует в портрете и цвета хроматического спектра, благодаря чему образ изображаемого отклоняется от режима экзистенциального манифеста и переводится в нейтральный режим по крайней мере по состоянию до момента внутреннего перелома персонажа. Таков, например, портрет Сергея Головина («Рассказ о семи повешенных») — белокурого и румяного голубоглазого молодого человека, внешность которого абсолютно соотносима со внешностью швейцара, появляющегося в рассказе эпизодически, и в этом видится проявление того типа схематизации внешности, которая роднит Л. Андреева с русским лубком. Однако портрет героя явлен в рассказе в динамике: «И почти мгновенно сквозь краску щек, почти без перехода в бледность, проступила землистая, мертвенная синева... Но радость жизни и весны была сильнее — и через несколько минут прежде, молодое, наивное лицо тянулось к весеннему небу»⁴.

¹ Журавлёв М. С. «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3(10). С. 40.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 489.

³ Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. М.: Наука, 2012. Т. 6. С. 70-71.

⁴ Там же. С. 53.

В этом контексте интересны принципы создания детского портрета. Ребенок у Л. Андреева так же, как и взрослый, подвержен влиянию необъяснимой сверхъестественной силы, он также носит в себе зачаток «бездны» и может соприкоснуться с ней. Это отражено, например, в облике Петьки («Петька на даче»): «...у которого глаза всегда сонные, рот полуоткрытый и грязные-прегрязные руки и шея. Около глаз и под носом у него прорезались тоненькие морщинки, точно проведенные острой иглой, и делали его похожим на состарившегося карлика»¹. Внешность ребенка приобретает неестественные для человека, inferнальные черты. Этот прием раскрывается и в образе Насти в повести «Жизнь Василия Фивейского»: облик «серьезной и мрачной»² девочки, уже отмеченной «черной тенью грядущего»³, отождествлен с анималистическими образами щенка, волчонка. Л. Андреев был отцом пятерых детей, и проблема детской психологии волновала его, вопреки мнению некоторых исследователей⁴; писатель наблюдал за проявлениями детского внутреннего мира и старался понять его. Писатель создал целый архив портретов и фотографических снимков своих детей, очевидно используя этот жанр как своеобразную рефлексивную практику. Рассмотрим портреты сына Саввы и дочери Веры, сделанные писателем в 1910-е годы (см. Рис. 9, 10). Обе картины предполагают поясное изображение и объединены модернистской манерой исполнения. При красочности, условности и декоративности изображения внимание привлекают повзрослому серьезные выражения детских лиц; доминантой портретов и образов являются большие темные глаза — фамильная черта Андреевых. На портретах изображение глаз гиперболизировано в отношении пропорций и цвета, изображенный взгляд становится магнетическим и гипнотическим, несмотря на то, что часть лица мальчика уведена в тень, а голова девочки

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 143.

² Там же. С. 490.

³ Там же.

⁴ См. в: *Скорород Н. С.* Леонид Андреев. Москва, Молодая гвардия, 2013. С. 322-323. (Жизнь замечательных людей).

склонена набок; эти детали, напротив, усиливают выражение скрытой внутренней жизни в облике детей. То же обнаруживаем в фотопортретах старших сыновей писателя — Вадима и Даниила, сделанных в этот же период (см. Рис. 11, 12). На снятых крупным планом лицах запечатлены сиюминутные настроения: вероятно, обида или недовольство — довольно сильные негативные переживания, редко становящиеся сюжетом съемки. Нельзя не заметить, что искаженные черты на портрете Вадима (Рис. 11) повторяют рассмотренный нами ранее визуальный образ замученного тяготами жизни мальчика в рассказе «Петька на даче».

Возвращаясь к портретам в повести «Жизнь Василия Фивейского», обратим внимание на облик второго сына о. Василия, родившегося идиотом. Недостаток его психического развития эксплицирован и гиперболизирован в чертах его внешности: «казалось, что ребенок надел зачем-то огромную и страшную маску»¹. Схематизация и трансформация изображаемых человеческих черт приводит у Л. Андреева к формированию в портрете мотива лица-маски в духе работ Э. Мунка. Таково изображение рабочего в рассказе «Губернатор»: «Лицо у него молодое, красивое, но под глазами во всех углублениях и морщинках чернеет вьевшаяся металлическая пыль, точно заранее намечая череп; рот открыт широко и страшно — он кричит»². Человеческий облик представлен обобщенной характеристикой, сведенной к символу человеческой смертности (черепу) и сопровождаемый отдельными конкретизированными деталями. То же в портрете губернаторши, с «желтых щек»³ «сыпалась пудра»⁴, а «большие шарообразные веки спускались из-под лба как железный ставень...»⁵.

Наиболее ярко и развернуто принципы создания портрета Андреевым представлены в повести «Иуда Искариот». Обстоятельное и подробное

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 1. С. 499.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит., 1991. Т. 2. С. 120.

³ Там же. С. 142.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

описание облика Иуды нацелено не на натуралистическую детализацию, а на формирование комплексного символического образа¹. При видимой цельности портрет Иуды разъят и рассеян в произведении в виде аллегорий (осьминог, скорпион, змея), символов («огромный и черный»² силуэт), даже в пейзаже; его побледневшее лицо, например, отождествляется с белым облаком, а фигура сливается с каменистым ландшафтом («...сидел он, не шевелясь... неподвижный и серый, как сам серый камень»³). Соблюдены при этом и принцип включения в портрет символов двойственности (особая форма черепа и особенность строения лица), смертности (метафора черепа) и юродства-безумия (разные глаза: черный подвижный и белый недеятельный).

С портретом Иуды в повести связана история другого произведения Андреева. В 1912 году он взялся писать портрет своего друга И. А. Белоусова, однако не закончил его, переписав его в портрет Иуды Искарота (см. Рис. 13). Белоусов вспоминал объяснения Андреева на этот счет: «...Вчера вечером мне страшно захотелось изобразить Иуду, но заготовленного полотна не было, и я решил писать на твоём портрете. Как видишь, — получилось нечто...»⁴. Этот портрет незначительно отличается от представленного в повести (незрячий глаз изображен черным, а не белым) и являет собой более цельный и благообразный облик. Однако он был написан через семь лет после написания повести, что, прежде всего, указывает на глубокую укорененность и актуальность отдельных образов в сознании Андреева. Тем не менее, изображение обнаруживает характерные принципы редукции естественных черт и усиление экспликации символического и психического аспектов портрета. Принцип схематизации выражен и на уровне цветовой гаммы,

¹ См.: *Ширванова, Э. Н.* Образ Иуды Искарота в контексте канонического и апокрифического Евангелия в одноименной повести Леонида Андреева // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 33, № 4. С. 50-58.

² *Андреев Л. Н.* Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. М.: Наука, 2012. Т. 5. С. 39.

³ Там же. С. 35.

⁴ *Белоусов И. А.* Литературная среда: Воспоминания 1880-1928. М.: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники», 1928. С. 153

составленной на основе контраста теплых и холодных оттенков, таким образом, выражая идею двойственности героя.

Обобщая анализ, отметим основные принципы создания портрета в фотографиях, рисунках и малой прозе Л. Андреева. Основным принципом является схематизация человеческого облика при гиперболизации отдельных черт. Портрет в творчестве Андреева обычно является выражением человеческой сущности или психики в облике, в силу чего им может производиться символизация отдельных типов облика героев. При этом может происходить и трансформация портретных черт в комплексный многоаспектный образ, который передается через отдельные его составляющие в произведении.

ГЛАВА 3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В РОМАНЕ «ДНЕВНИК САТАНЫ»

3.1 Визуальный образ Сатаны в романе «Дневник Сатаны»

Образ Сатаны, или дьявола — один из знаковых и противоречивых в мировой литературе. Связанный с этим образом мотив присутствия дьявольского в человеке традиционен и представлен в различных культурах.

В романе «Дневник Сатаны» Л. Андреева образ Сатаны представляется сложным и комплексным. Особенно интересны стратегии создания визуальности этого образа в художественной структуре произведения. «Дневник Сатаны» как одно из последних произведений Андреева явился отражением богатого и разработанного инструментария писателя-художник. Он основан на опыте рефлексии и на переносе лейтмотивных для Андреева визуальных образов в пространство текста.

Важным фактором, повлиявшим на формирование особого способа изображения Сатаны, нам видится выбор стратегии «я»-повествования в процессе работы над романом. Изначально произведение мыслилось как рассказ с повествованием от третьего лица, но затем приобрело дневниковую форму. Отметим, что эта форма имела большое значение в жизни и творчестве Андреева. Согласно исследователям, ведение личного дневника было важной терапевтической практикой¹, а сам дневник послужил «источником сюжетов и образов... существенно воздействовал на формирование поэтики писателя»².

Принимая во внимание роль дневника и других произведений эго-документальной природы в творчестве Л. Андреева, можно, во-первых, утверждать, что использование в романе «Дневник Сатаны» визуальных образов и мотивов имеет функциональное значение, и, во-вторых, большую роль играют автобиографические мотивы для создания образа Сатаны.

¹ См.: Боева, Г. Н. Дневники Леонида Андреева: ключи к творчеству // Человек. 2015. № 1. С. 177-185.

² Козьменко М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник 1897-1901. Москва: ИМЛИ РАН, 2009. С. 34.

Аргументируем последнее утверждение. В поздний период творчества, ко времени которого относится создание «Дневника Сатаны», Андреев вновь обратился к ведению дневника, по которому реконструируется не только текстологическая история романа и социально-бытовые условия, в рамках которых проходила работа над ним, но и психоэмоциональное состояние автора. Вначале обнаруживает себя невозможность автора писать об актуальных событиях ввиду их особой остроты, а затем и кризисное состояние, затрагивающее личность писателя, для которого «существование какого-то Леонида Андреева»¹ кажется «мифом или предрассудком»².

Принимая это во внимание, можно полагать, что ведение дневника и выбор дневниковой формы повествования для произведения можно рассматривать во взаимосвязи, общей функцией здесь была потребность в «реконструкции» собственной личности, которая нашла отражение в образе заглавного персонажа — Сатаны. При этом дневники писателя являются элементом ряда его эго-документальных произведений, что означает, что, например, фотографии писателя также могли играть конструктивную роль.

Если понимать потребность Андреева в «реконструкции» своей личности как основную мотивацию создания «Дневника Сатаны», можно полагать, что для этого в нем нашли отражение визуальные образы и мотивы, являющиеся базисом творческой лаборатории писателя-художника. Далее мы рассмотрим их воплощение в образе Сатаны и объясним их генезис.

Сложность изображения Сатаны в романе объясняется способом его сюжетно обусловленного представления в художественном пространстве. Чтобы проникнуть в человеческий, земной мир, Сатане необходимо *вочеловечиться*. Сюжетно это выражается в том, что Сатана убивает человека — американского магната Вандергуда, и вселяется в его тело. Образ Сатаны носит двойственный характер, так как подразумевает одновременное

¹ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 152.

² Там же. С. 152.

изображение двух сущностей — инфернальной и человеческой. Неотъемлемой чертой изображения Сатаны является проблема *невыразимости* его облика.

Подлинный, инфернальный облик Сатаны в романе не эксплицирован, что обусловлено его принадлежностью к некой потусторонней сфере бытия, не сопряженной как с земным пространством, так и с категориями жизни и смерти. Это пространство *Необыкновенного*. Его запредельность выражена в намеренном отказе от его изображения не только с помощью визуальных эффектов, но и с помощью языковых средств, что выражается в использовании отступлений, фигур умолчания и имитации коммуникативной неудачи между Сатаной и читателем дневника, к которому он обращается. Граница между вербальным и визуальным способом представления объектов стирается ввиду их неэффективности. Андреев пишет: «Помни, что *необыкновенное* невыразимо на твоём чревовещательном языке, и мои слова — только проклятая маска моих мыслей»¹. Мотив маски здесь обнажает комплексную проблему невозможности идеального художественного выражения, важной для Андреева и как писателя, и как художника, а также напрямую соотносится с изображением более общего мотива сокрытия личности.

Иницируется игра с визуальным образом, и реконструировать истинный сатанинский облик ввиду его невыразимости читателю предлагается, согласно принципу движения от противного. Подлинная внешность Сатаны, по замечаниям писателя, отличается от облика «волосатых, рогатых и крылатых чертей»², что не дает зрительного представления о нем, но подключает к его образу контекст традиционного изображения дьявола в мировой культуре.

Обратимся к известным нам сведениям о художественно-зрительном опыте Л. Андреева, чтобы восстановить зашифрованный здесь визуальный образ. Инфернально-аллегорические гротескные образы — один из главных мотивов творчества испанского художника-графика Франсиско де Гойи (1726-

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 144.

² Там же. С. 118.

1828). Андреев, по воспоминаниям современников, чрезвычайно ценил его работы и, безусловно, усвоил их образную систему, сделав ее частью своей собственной. Об этой творческой рецепции свидетельствует создание Андреевым копий с офортов Гойи из серий «Капричос» и «Бедствия войны» (см. Рис. 14, 15).

Изображение сатанинского слуги, вочеловечившегося в Эрвина Топпи, напротив, восходит именно к общекультурной традиции. Он «старый глупый черт», от головы которого исходит «запах меха» — признак его примитивности и звериной натуры. При сопоставлении образов Сатаны-Вандергуда и Топпи обнаруживает себя фактор иерархичности: только Сатана как высшее существо наделен абстрактно идеальным и, несмотря на эксплицитную невыразимость, эстетически привлекательным обликом.

Иерархичность двух типов изображения дьявольского была отработана писателем и в фотографии. Известны по крайней мере два его автофотопортрета, снятых на фоне копии с офортов Гойи (см. Рис. 16, 17). Подчиненность одного образа другому на снимках выражается в пространственном соотношении объектов (образ «Сатаны» приближен, образ «чертей» удален), в светотеневом решении кадра (образ «Сатаны» освещен, образ «чертей» затемнен), в динамике поз (образ «Сатаны» потенциально динамичен, «чертей» — исключительно статичен).

Вероятно, особое значение имеет автопортрет Андреева на фоне копии с офорта Гойи «Прихорашиваются» (Лист 51 из серии «Капричос». 1797-1798 гг.) (Рис. 17). На снимке реализованы те же стратегии конструирования иерархичности: сформирована визуальная оппозиция между близким и дальним, светом и тенью, прекрасным и уродливым. Запечатленная на снимке копия с офорта Гойи изображает «прихорашивающихся» демонов: один стрижет другому когти, третий укрывает их крыльями. Этот сюжет аллегоричен и подразумевает мотив корыстного сокрытия сущности, который был процитирован Андреевым также и в «Дневнике Сатаны». Он носит интертекстуальный и интермедиаальный характер. Обратим внимание на эту

портретную черту Сатаны-Вандергуда: «...ты спокойно можешь пожать мою руку, несколько не боясь оцарапаться о когти: Я их так же стригу, как и ты»¹. Таким образом, во-первых, на противопоставлении Сатаны себя читателю поддерживается недостижимость в его образе. Во-вторых, в конструируемый образ включаются прецедентные визуальные мотивы.

Иначе изображается «человеческая» составляющая образа Сатаны. В составе целостного образа она оказывается как бы объективированной. В отличие от Сатаны, используемое им тело Вандергуда имеет конкретное материальное воплощение в земной реальности и может быть познано зрительно. «Тело» представляет собой кадавр, утилитарный предмет, в который можно войти или облачиться. Оно может восприниматься Сатаной как сданное в наем «пустое помещение»², дополняя «капиталистический» аспект его образа. В другом случае, тело выступает «костюмом» для Сатаны-актера, «скромного дебютанта»³. Характерно следующее представление:

«Клянусь вечным спасением, в этот вечер Я с удовольствием чувствовал себя человеком и расположился, как дома, в его тесной шкуре. Она всегда жмет мне под мышками. Я взял ее в магазине готового платья, а тут мне казалось, что она сшита на заказ у лучшего Портного!»⁴

Образы тела как «костюма» и конкретного тела соединяются. Как вещь в метафорическом смысле, тело может подвергаться любым трансформациям и подвергаться утилитарному использованию, так как физическое тело служит оболочкой для внутреннего, духовного содержания, что раскрывается в следующем примере. Частный мотив костюма представляет в образе Сатаны мотив сокрытия своей личности или внутреннего мира от окружающих:

«Понимаешь: она вывернула Меня наизнанку, как чулок... Мой превосходный парижский костюм ушел внутрь, а Мои еще более превосходные мысли, которых, однако, Я не хотел бы сообщать даме, вдруг вылезли наружу»⁵.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 119.

² Там же.

³ Там же. С. 120.

⁴ Там же. С. 130.

⁵ Там же. С. 135.

Кроме этого, мотив костюма иллюстрирует проблему воплощения двух сущностей в одном теле. Вочеловечение Сатаны подразумевает принятие, во-первых, человеческого облика, во-вторых, человеческой сущности. Два этих процесса разнородны и не синхронны: облик может быть принят моментально, но принятие человеческой сущности занимает у Сатаны время и, по сути, до конца невозможно, что порождает в нем внутренний конфликт. Исходя из этого, тело-«костюм» может «подходить» или «не подходить» Сатане, в зависимости от его позиции в конфликте с собой. Образ Сатаны наделяется подобием дисморфофобии — боязни собственного тела.

Телесные признаки, относящиеся к образу Сатаны, фактически принадлежат телу Вандергуда, материально представленному в действительности. Поэтому образ Сатаны зрим в теле Вандергуда, и все эксплицированные в романе портретные черты принадлежат ему лишь опосредованно. Тем не менее, эти черты конкретны: «парижский костюм», «козлиная бородка и мокрая сигара в золотых зубах»¹. В дополнение к этому Сатана замечает о своем теле: «унылая американская рожа»². Портрет Сатаны-Вандергуда изображен схематично, но сообщает его образу конкретные семантизированные детали. Эти черты вместе позволяют судить о том, что Сатана-Вандергуд, во-первых, изображен не красавцем, а во-вторых, обладает внешностью заурядного представителя американской нации. Эта последняя черта связывает образ Сатаны с образом капиталистического магната Вандергуда, и возникает параллель, исходной точкой которой служит общий мотив поиска возможной выгоды.

С другой стороны, этот аспект сатанинского образа может быть рассмотрен как экспликация автопортретных черт автора. Портрет дан согласно типичной андреевской манере изображения человека, в которой главенствует обобщающая и деиндивидуализирующая стратегии, но выделенные в нем детали, как было отмечено, конкретны. Это позволяет

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 176.

² Там же. С. 140.

идентифицировать по ним другой образ, присутствующий в творческой лаборатории Андреева-творца. Писатель отличался страстью к продуцированию автопортретов, выполненных как художественными средствами, так и средствами фотографии.

В контексте данного анализа интерес представляет конкретный фотоавтопортрет писателя, на котором указанные черты — костюм, борода, сигарета — являются элементами визуального образа (см. Рис. 18). Также снимок изображает особое мимическое выражение лица Л. Андреева, которое можно трактовать как отражение процесса внутренней рефлексии; данное выражение соотносимо с лексемой «унылый», использованной в портретной характеристике Вандергуда. Примечательно, что в этом случае автопортретный образ Л. Андреева соотносим и с образом inferнально Сатаны, и с образом смертного Вандергуда, благодаря чему сам приобретает двойственность.

Обратимся вновь к проблеме телесности Сатаны. Тело предоставляет человеку возможности для эмпирического познания реальной действительности и располагает для этого органами чувств. Сатана, соответственно, также наделен ими в теле магната. Они подвергаются критике, так как ввиду невыразимой природы Сатаны, любая конкретность и выраженность в материальном мире для него неудовлетворительны, они — ограничение его сущности и потенциала, которые он сознает несоизмеримо больше и шире человеческих сил, чем подкрепляется диссонансность его образа.

В первую очередь, критике подвергается зрение и глаза. Зрение и изображение рассматривается как одно из «ограничений» невыразимого наряду с речью и слухом; зрительный образ мира может выступать аналогом речи, но оказывается неэффективным в равной ей степени. Глаза Вандергуда озадачивают Сатану малым функционалом (способны видеть только в определенных условиях), тем самым демонстрируя проблему перевода и выражения собственного безграничного потенциала скромными средствами

земного мира. Человеческие глаза характеризуются Сатаной как «глупейшие зеркала»¹, «тусклые зеркальца»², — и человек, пользуясь ими, как бы соглашается на ограниченность своего восприятия, даггеротипность и конечность полученного образа.

Добавим к нашему анализу, что глаза и зрение выступают в «Дневнике Сатаны» транслятором личности персонажей и каналом коммуникации между ними. Взглядами Сатана общается с Марией и даже пытается зрительно познать мир — в отражении ее глаз («Нет, это она смотрела на Кампанию, а Я смотрел в ее глаза, где Я видел и Кампанию, и небо, и еще другое небо — вплоть до седьмого...»³), и выдерживает зрительные дуэли с Фомой Магнусом («к самому зрачку Магнуса приставил свой стальной и острый взгляд»⁴). Но у самого Сатаны — «пустота зрачков», которая является очередным воплощением андреевского мотива бездны, которая здесь представляет проявленную в человеческом облике категорию запредельного и непознаваемого в его образе. Это согласуется с афористической формулой «глаза — зеркало души»: глаза Сатаны пусты, так как в них отсутствует душа Вандергуда, от которого осталась пустая оболочка.

Важным аспектом в составе визуального образа Сатаны в романе является изображение его лица. Оно представляет собой облик Вандергуда, и в этом соотносимо с принципом автопортрета, но проецируемый на него эмоциональный отклик со стороны Сатаны, является частью его образа. Наличие у него лица пугает Сатану: «...больно думать, что у Меня есть лицо, которое все видят»⁵. Лицо является наиболее репрезентативным представлением личности субъекта, а выраженность, как было установлено, подразумевает для героя ограниченность в рамках данной реальности. Привлекая эго-документальный материал дневника, можно заметить, что

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 122.

² Там же. С. 122.

³ Там же. С. 159.

⁴ Там же. С. 136.

⁵ Там же. С. 186.

мотив автопортрета, связанный с образом лица, действительно может иметь место в романе. В дневнике того периода Л. Андреев писал: «Анна упорно одобряет мое лицо, да и действительно красиво и нравилось бы мне самому, не думай я о годах. А теперь зеркало для меня мучение»¹. То же находим в романе: «Еще Я избегаю смотреть в зеркало на свое лицо...»².

Как и прочие выражения телесности, Сатану пугают его «большой рост» и «все эти размеры рук и ног» — измеряемые характеристики тела в пространстве, которые также понимаются как ограничения. Однако при этом важной деталью визуального образа Сатаны является поза — выраженная и значимая совокупность жестов тела. С помощью мотива позы в образе Сатаны рассматривается возможность свободного выражения личностной категории «Я». Поза связана с мотивом побега из замкнутого круга человеческого бытия, единственным выходом из которого представляется смерть. Смерть по определению противна живым существам, поэтому поза понимается в образе Сатаны как манифестное выражение личности, своеобразный защитный механизм.

Таким образом, поза связывается в первую очередь с духовными, а не телесными проявлениями. Она служит естественным проявлением духа, которое в пространстве выражается средствами тела; дух подчиняет тело и сообщает ему то или иное, наделенное определенным значением, одухотворенное положение. В визуальном образе Сатаны поза обладает «пластичностью», которая может разрушить статику реальности, и безграничному духу наконец подчинить себе телесную оболочку и, разъединив дух и тело, избавиться от человеческого страха перед смертью, унижительного для высшей сущности. Поза Сатаны, в своем визуальном представлении также типична для образной системы Л. Андреева. Ее представление

¹ Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 156.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 186.

сформулировано следующим образом: «Сложить руки на груди, одну ногу слегка выставить вперед и, гордо закинув голову, спокойно ждать...»¹.

Аналогичный мотив находил отражение в фотографических работах писателя (см. Рис. 16, 19-21). На этих фотоавтопортретах описанная поза варьируется, однако впечатление, производимое общими чертами этих вариаций, можно интерпретировать как «пластичность» и «возрождение большого Я»². Это свидетельствует о том, что Андреев не только многократно осмыслил стратегию представления конкретного зрительного образа, но и точно установил его семантику, что послужило основой для включения этого образа в творческий инструментарий.

С разделением духовной и телесной составляющих образа Сатаны связан мотив стихии. Природа, Сатана и человек — все они выступают наравне и мыслятся как вечные стихии. Такое построение образной системы решает проблему изолированности образа Сатаны. Стихии в романе служат инструментами организации пространства, в которое вписывается рассматриваемое нами изображение. Они служат для обозначения категорий «верха» и «низа» заданной реальности. В размеченном таким образом пространстве обозначено положение Сатаны: «Как в чужую стихию, Я вошел в человечность, но не погрузился в нее весь: одной рукою Я еще держусь за мое Небо, и еще на поверхности волн мои глаза»³.

В этом сложном образе можно усмотреть слияние образов человека и Сатаны: в пространстве они занимают промежуточное положение между двух стихий и являются созерцающими субъектами по отношению к ним. Об этом говорит положение глаз «на поверхности волн», то есть на линии горизонта; при этом мотив связи с небесной сферой только напоминает о принадлежности Сатаны к иной реальности. При изображении пространства и человека в нем соблюдается исключительно визуальный принцип передачи изображения, а

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 190.

² Там же.

³ Там же. С. 186.

именно фиксированное положение человеческого глаза на уровне горизонта — один из основополагающих законов изобразительного искусства.

Как и в прочих рассмотренных ранее случаях, описанный образ возник в художественном сознании писателя и был сделан элементом его мотивной системы. Рассмотрим серию фотографических снимков, сюжет которых сформирован соединением мотивов человека и стихии — неба, воды, пропасти, или бездны (см. Рис. 22, 23). Возникает романтический образ, изображающий попытку примирения внутреннего и внешнего конфликта личности на фоне природы. Здесь может быть также упомянута хрестоматийная работа «Странник над морем тумана» немецкого живописца-романтика Каспара Фридриха (1774-1840). Образный строй этого полотна также может рассматриваться как визуальная реминисценция в романе «Дневник Сатаны».

Романтическая составляющая в образе Сатаны поддерживается применением другого важного для Л. Андреева мотива. Это мотив шхуны на воде. С помощью сравнения в нем раскрывается возможное разрешение внутреннего конфликта героя: «Великое спокойствие снизошло на Меня, великим спокойствием дышу Я сейчас. Как шхуна с опущенными парусами, Я дремлю в полуденном зное заснувшего океана»¹. На символическом уровне шхуна, или корабль восходит к древнейшему образному представлению странствующей души как корабля. Корабль, покачивающийся на волнах без движения, может означать как стагнацию, замкнутость души в самой себе, отсутствие возможности для выражения, так и покой, умиротворение ее внутренних распрей. Символическое понимание этого мотива демонстрирует как черту образа героя его способность к трансгрессии: «Ну да, Я был шхуной, если хочешь, а если не хочешь, то я был *всем*. Кроме того, Я был *ничем*»². Шхуна — отражение высокоорганизованной сущности героя, способной путешествовать вне пространства и проникать во все мыслимые измерения.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 томах. М.: Худ. лит. 1996. Т. 6. С. 158.

² Там же. С. 159.

Воплощение этого мотива в творчестве писателя также нашло отражение в языке визуальных образов. Л. Андреева притягивала водная стихия; он занимался яхтингом. Впечатления, возникавшие в процессе его путешествий, были запечатлены им на снимках, что, вероятно, поспособствовало разработке анализируемого мотива. При анализе визуального ряда этих фотографий (см. Рис. 24-26) заметна вариативность образа: может меняться его цветовая гамма или общий сюжет снимка, однако мотив корабля на них является общим «смысловым пятном».

Основной стратегией создания специфического образа Сатаны в романе Л. Андреева является показ невыразимого. Невыразимое изображается через соотнесение его с образами, в которых оно не может быть представлено исчерпывающим образом, без потери значения. В роли таких образов выступают устоявшиеся элементы творческого сознания писателя, имеющие визуальную природу.

3.2 Образ тени и светотеневые мотивы в романе «Дневник Сатаны»

Образ тени в мировой культуре примыкает к древнейшей дуальной концепции «свет — тьма», сформировавшейся в синкретическом мышлении первобытных обществ, являющейся одним из базовых для познания мира. Образ тени связан с мифом и наделен мощным символическим потенциалом, который сообщает ему двойственность; как любой символ, она обладает семиотическими и предметно-языковыми свойствами, описанными О. Ханзен-Лёве¹. В романе «Дневник Сатаны» Л. Андреева образ тени и светотеневые мотивы, с одной стороны, означают особый тип реальности, воспринимаемой героем, и, с другой стороны, реализуя свои предметные свойства, организуют художественное пространство произведения.

В литературном творчестве Л. Андреева образ тени и его вариации приобретают статус мотива, примыкающего к более крупному и сложному

¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб, 2003. С. 8.

мотиву тьмы, одному из основополагающих в его творческой лаборатории. Тень определяла семантику заглавий рассказов: «В темную даль» (1900), «Бездна» (1902), «Тьма» (1907). Важность мотива тени заложена в особенном типе мироощущения Андреева, сформировавшемся в сложный и насыщенный культурно-исторический период. Восприимчивой и художественной стороне личности Андреева передалась упадническая рефлексия современников этой эпохи, в системе которой наметились тенденции переосмыслить устройство мира в апокалипсическом предчувствии его скорого конца. Стремление Андреева постигнуть мир в базовых оппозициях — света и тьмы, непреходящих представлениях о нем становится понятным.

Образ тени в «Дневнике Сатаны» представляет собой частичное воплощение комплексного мотива тьмы. В мифопоэтическом символизме понятие тьмы укоренено в символе-мифе Ночи, наделенном феминными признаками, свидетельствующими о его архаично-креативном начале. Отдельные образы Ночи в искусстве «действуют в сфере норн, тех до- и надбожественных инстанций, которые прядут нити судеб либо ткнут мировой текст, закрывая тем самым (свою) бездну», как указывает Ханзен-Лёве¹. Символ бездны как бездонности и глубины объясняется связью символа Ночи с «добожественным» Хаосом, не имеющим конечной пространственной организации. На уровне языка эту связь проясняет мифопоэтическая этимология: «бездна» понимается как «отсутствие дна»², то есть «ночное» состояние «без дня»³.

Мотив бездны как спутник мотива Ночи-тьмы и маркер «хаотического» в нем также очень важен для Андреева. Он был воспринят писателем, очевидно, из трудов философа Ф. Ницше, ставших известными в России в 1890-1900-х годах⁴. Ницше принадлежит известный афоризм: «И если ты

¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб, 2003. С. 365.

² Там же. С. 368.

³ Там же.

⁴ См.: Вологодина Т. Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дис. ... канд. филол. наук. Вильнюс, 2004. 197 с.;

долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя»¹. Сам Андреев, хорошо знакомый с ницшеанской концепцией волевого самосовершенствующегося человека, понимал «бездну» как аналог бессознательного, «смотреть» в которое человеку необходимо, чтобы изжить «наивное самодовольство культурных людей, в их незнании границ собственного я...»², иначе говоря, для борьбы с внутренним Хаосом.

Взаимосвязь многовариантных образов, относящихся к оппозиции «свет — тьма» в романе Андреева проясняется толкованием О. Ханзен-Лёве, согласно которому область Ночи с ее бездной состоит «из “Да” и “Нет”, белого и черного, света и тьмы, и все они как в архаическом, так в герметическом понимании творят по ту сторону добра и зла»³. Так, с помощью образа тени, светотеневых и цветовых мотивов в «Дневнике Сатаны» изображается изначально хаотическая природа мироздания, которая не была до конца побеждена Космосом и которая остается постоянно актуальной и опасной для личности.

Образ тени, как и мотив тьмы, в романе двойственен: с одной стороны, в объективной реальности тень представляет собой физическое явление, обусловленное наличием источника света в пространстве, то есть явление естественное и органичное для реалистического художественного мира. С другой стороны, тень и тьма носят сверхъестественный, метафизический характер, о чем говорит их экспликация вне пространственного контекста. Переход между двумя способами понимания образа зачастую сглажен — этим подчеркнута безграничность Хаоса, явленного в образах тени, тьмы, его внепространственный характер. Хаос не может принять в реальности конкретные воплощения, но его отражения в ней даны постоянно. К примеру,

Демидова С. А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дис. ... канд. филос. н. М., 2008. 155 с.; *Шишкина Л. И.* Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века: Монография. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. 219 с.

¹ *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 тт. Т. 2. М., 1990. С. 301.

² *Джемс Линч.* Москва. Мелочи жизни // Курьер, 1902, № 27, 27 января. Цит по: Литературное наследие. Т. 72. М., 1965. С. 136.

³ *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 365.

Сатана пишет: «Меня пугает эта темнота, которую они называют ночью и которая ложится над океаном... <...> Конечно, Я привыкну и к темноте, Я уже ко многому привык, но сейчас Мне нехорошо и страшно подумать, что только поворот ключа — и Меня охватит эта слепая, вечно готовая тьма. Откуда она?»¹.

Исследовательница Л. Гюлумян, анализируя функционирование языковых концептов «свет» и «тьма» в дневниковых записях Л. Андреева, приходит к выводу о том, что «...СВЕТ, как таковой, отсутствует в реальности (Андреева — прим. Е. Б.), поскольку он является всего лишь кажущимся, эфемерным, обманчивым. <...> ТЬМА беспросветна, заполняет весь жизненный цикл индивида»². Эти положения проясняют личностно-психологический аспект рассматриваемого образа, а также и сам принцип функционирования «светлых» и «темных» образов в художественном пространстве Л. Андреева. Доминирующая в реальности тьма отождествляется с неискоренимым Хаосом, умаляющим человеческие притязания стать высшим существом.

Образы тьмы и теней, сопровождаемые мотивом страха и изображением экзистенциального дискомфорта, постоянно преследуют героя в видениях или воображении, напоминая ему о вездесущности и непобедимости Хаоса. Сатана-Вандергуд, однако, с болезненной исповедальностью фиксирует эти переживания: «Это была единственная минута в том счастливом дне, когда на мой океан набежали страшные тучи...»³, «...Почти с ужасом ребенка Я старался избегать глазами окон, за которыми стояла тьма»⁴. При невозможности побороть Хаос, герой, очевидно, пытается бороться со своим страхом перед ним. Рассматриваемый образ при упоминании вариативен и

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 122.

² Гюлумян Л. К. Языковая объективация концептов СВЕТ и ТЬМА в документальных и художественных текстах Л.Н. Андреева. Армавир, 2018. С. 64.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 162-163.

⁴ Там же. С. 169.

может принимать различные выражения, так, «тучи» и «тьма» в приведенных фрагментах обладают равнозначной семантикой.

Иная разновидность мотива тьмы — мотив бездны — в романе призван отождествляться с тотальным и абсолютным одиночеством человека в мире. Бездны, или «пропасти» окружают Сатану. Одна отделяет его от прежнего *неизъяснимое* воплощение от примитивного нынешнего. Иная бездна, очевидно, изображает особую реальность, невысказанную даже для него: «...И никакие сравнения не расскажут тебе о той страшной пропасти, дна которой Я еще сам не вижу»¹. Наконец, с мотивом бездны в «Дневнике Сатаны» связывается и более конкретное значение: «...Мое одиночество очень велико, очень глубоко, — боюсь, что оно не имеет дна совсем! Я становлюсь на край пропасти и бросаю туда слова, множество тяжелых слов, но они падают без звука. <...> Нет, положительно, у этой пропасти нет дна...»². Здесь необходимо пояснить, что бездна у Андреева представляет собой особый вид тьмы, не отождествляемый с ней полностью, но соотносимый с ней на основании мифопоэтического символа, в котором тьма пересекается с пустой и безграничностью, то есть с первобытным Хаосом. Таким образом, бездна в андреевских произведениях может принимать разнообразные воплощения.

С образом тени в романе соотнесен и мотив ночи. Ночь как период времени оказывается продуктивным для организации хронотопа и сюжета произведения. В ночное время вочеловечившийся Сатана остается один на один, во-первых, с самим собой и, во-вторых, с человеческой сущностью Вандергуда, что вынуждает его к рефлексии. «...Он испортил Мне ночь. <...> Это он каждую ночь втягивает Меня, как мокрая глина, в глубину дряннейшей человечности, в которой я задыхаюсь», — сетует Сатана в дневнике. «Ночное» бытие героя сопряжено с изображением его подавленности и ощущением дискомфорта, герой ощущает свое слабое, подчиненное положение по отношению к феномену ночи. «За эти последние ночи перед решением я много

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 119.

² Там же. С. 149.

думал о *нашей* жизни», говорит Сатана¹. Ночью меняется даже поведение Сатаны, из высшей сущности в теле импозантного джентльмена он становится кем-то пресмыкающимся: «...Ночь. <...> Но мне тревожно, и моя тревога шире, чем любовь. Стараюсь шагать легко, я брожу по всей комнате, тихо припадаю к стенам, замираю в углах и все слушаю что-то»². «Выход в ночь», различаемый в мифопоэтическом символизме как отдельный мотив, подразумевает «судьбоносное вступление на (жизненный) путь»³ и «возвещает начало визионерского переживания»⁴. В этом отношении также показателен эпизод ночной прогулки Сатаны за городом в попытках обрести внутреннюю гармонию и понять законы земного бытия; помимо ночного времени суток в эпизоде важно и окружающее героя природное пространство, воссоздающее естественные и как бы первобытные условия земного бытия.

Ночью же происходят ключевые сюжетные события «Дневника Сатаны», к примеру, прибытие героев в предместье Рима и в дом Фомы Магнуса, вовлечение Магнусом Сатаны-Вандергуда в свой замысел и раскрытие Магнусова обмана и его идеологическая победа над Сатаной. Мы знаем о ночном характере этих событий, так как это время суток тщательно маркировано Сатаной в соответствующих дневниковых записях. Обстоятельное описание условий, сопровождавших то или иное переживание героя, обусловлено документальным и рефлексивным характером дневниковой формы повествования. Ввиду того, что ключевые события помещаются в сферу ночи, временной цикл в мире романа оказывается как бы перевернутым: день становится ночью. Таким образом Л. Андреев актуализирует в романе свое понимание жизни как тотальной тьмы, мрака, тени.

Кроме этого, именно ночью связь индивида с Хаосом оказывается наиболее проявленной и разрушительной. Ночью самые подлые стороны

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 188.

² Там же. С. 218.

³ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб, 2003. С. 375.

⁴ Там же.

человеческой сущности берут власть над вочеловечившимся Сатаной, и он помышляет о том, чтобы насильно овладеть Марией: «Подумай: сейчас ночь, и Мария так близко, я могу совсем, совсем неслышно дойти до ее комнаты... И я хочу ее крика! А если Магнус закроет мне путь? Я убью Магнуса»¹. Несмотря на безотчетный страх, герой начинает находить несомненные для себя преимущества ночной тьмы: «Почему вначале я так боялся темноты? Она так хорошо скрывает, и в ней можно растворять все ненужное»². Понятия «тьмы» и «бездны» в этих фрагментах обнаруживают свое пересечение. Тьма потворствует бездне, которой в свою очередь может потворствовать каждый человек. Тьма есть бездна, однако бездна представляет собой куда более сложный феномен, который определяется не столько тьмой, сколько *пустотой*, вместилищем Хаоса.

Образ бездны, открывающейся в человеке, мог быть известен Андрееву по знаменитому офорту Ф. Гойи из серии «Капричос» (см. Рис. 27). Афористическое послание, сопровождающее офорт, — «Сон разума рождает чудовищ», с помощью наглядных аллегорических образов напоминает о необходимости контроля над бездной, скрывающейся за гранью бессознательного. Гойя представил человеческие пороки и заблуждения в образах опьяненных свободой inferнальных существ, вызывающих у зрителя безотчетный страх. Те же насильственные страх и омерзение вызывает мотив андреевской тьмы-бездны, она страшна потому, что в отсутствие контроля разверзается до масштабов целого пространства.

Перейдем к рассмотрению образа тени в романе. Собственными тенями как явным признаком присутствия тьмы в каждом человеке наделены в романе все центральные персонажи. Совершенно особенным является характер отношений с собственной тенью Сатаны-Вандергуда. Его собственная тень упоминается единожды, при его «выходе в ночь». В дневнике Сатана вспоминает: «Остался только Я с моей тенью. Мы шли по белой дороге, Я и

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 216.

² Там же. С. 186.

моя тень, останавливались и снова шли. Я сел на камень при дороге, и черная тень спряталась за моей спиной»¹. Есть основания предполагать, что под своей тенью герой мыслит свою телесную оболочку — Вандергуда, однако судя по пространственному положению тени, она является физическим явлением в художественной реальности произведения. Ее выраженное подчиненное, «лакейское» поведение отражает превосходство высшей сущности, которую представляет собой Сатана, над законами земного мира. Однако в другой раз герой называет своей «земной тенью»² человека, к которому обращается в дневнике, чем, напротив, сближает потустороннюю и земную инстанции и снова демонстрирует широкое понимание образа тени.

Интересно изображение теней у других персонажей: в одном из фрагментов романа Магнус и Мария гуляют ночью в «белом саду»³, «ступая на свои тени»⁴. Белый цвет, семантика которого будет подробнее рассмотрена далее, и сфера ночи создают в эпизоде особый статус реальности, переводя ее в мистическое состояние. Образ тени, выступающей впереди человеческой фигуры, можно рассматривать разными способами. Наиболее очевидным здесь предстает понимание тени как постоянного признака тьмы, сокрытой в человеке, довлеющей над ним и зачастую опережающей его рациональную составляющую, что особенно характерно для Магнуса и Марии в контексте романа. Важно также и то, что персонажи «ступают» по тени — этот элемент образа можно понимать как изображение человеческого потенциала для победы над темным иррациональным началом.

Слабость перед вселенским Хаосом и страх смерти как выхода в неизвестную пустоту, наконец, сближают в романе высшую и земную сущности. Вочеловечившийся Сатана обнаруживает, что, как и человек, стал уязвим перед гибелью. Вопрос о том, что с ним произойдет после развоплощения, занимает его, и его размышления обращают наше внимание

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 164.

² Там же. С. 165.

³ Там же. С. 220.

⁴ Там же.

на важную деталь: свою сущность Сатана мыслит как некий светлый феномен. Он утверждает: «И когда смерть щелкнет выключателем, ее мрак не покроет света, который ранее отделил себя и рассеялся в пространстве, чтобы снова собраться где-то и засиять... но где?»¹. Сущность человека, очевидно, по мнению Сатаны, по крайней мере отличается от темного состояния животных: «Хорошо волку быть волком, хорошо зайцу быть зайцем и червяку червяком, их дух темен и скуден...»². Однако человеческий дух не светел абсолютно, он представляет собой «тесное и смрадное помещение»³, в котором находятся вместе и Бог, и Дьявол. Их вынужденное сосуществование и обуславливает «вечное смятение»⁴, которое испытывает человек в своей жизни, что поддерживает в романе установку Л. Андреева на пессимистическое видение мира.

Отметим здесь, что образы света и тени часто эксплицированы в фотоавтопортретах писателя. Рассмотрим два его снимка датируемых 1910-х годами. Они являются совершенно разными в сюжетном и стилевом отношении. На одном из них Л. Андреев представил себя в готическом образе, изображающем горделивого демиурга в своей усадьбе на фоне собственного творения (копии с офорта Ф. Гойи 1814 года «Против общего блага») (см. Рис. 14). Его поза и выражение лица изображают подчеркнутую обособленность от внешнего мира, обращенность внутрь себя. Л. Андреев изображен в лучах яркого направленного света, из-за чего за фигурой образуется большая четкая тень. Ввиду ее положения в кадре она кажется отделившейся от фигуры и выступающей другим полноценным персонажем. Фигура Л. Андреева повернута в анфас, а взгляд направлен избегает камеру, однако тень кажется обращенной в фас, «смотрящей» прямо в объектив. Тень в этом фотопортрете представлена важным элементом образного ряда. Другой снимок, относящийся к этому же периоду, демонстрирует иное видение писателем

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 190.

² Там же. С. 189.

³ Там же.

⁴ Там же.

своего образа. Он также запечатлен в собственном доме, на фоне одного из многочисленных каминов этой большой усадьбы (см. Рис.15). Домашний антураж, а также лаконичная поза, выражение лица Л. Андреева создают совершенно иной образ — образ мужчины средних лет, домовитого хозяина; на его лице заметен отпечаток усталости, но вся фигура проникнута состояние покоя. Цветовая гамма снимка при ее видимой нейтральности чрезвычайно контрастна: противостояние доминирующих белого и черного цветов несколько сбалансировано оттенком синего. Контраст ахроматических цветов усилен и ярким белым светом, против которого помещена фигура писателя. Ввиду этого за ним заметна отчетливая насыщенная тень, которая занимает распространяется далее и на пространство у правого края снимка. На этой фотографии тень не приобретает антропоморфных черт и не проявляет себя активно в сюжете кадра, однако является важным элементом светотеневого рисунка. Оба фотопортрета демонстрируют активное использование света и тени для углубления идейной составляющей визуальных произведений Л. Андреева.

В «Дневнике Сатаны» образ тени отражен и в пространственной сфере произведения — в образе Рима. Можно сказать, что с помощью теней изображен в романе тональный, светотеневой рисунок эскиз города. Рим глазами вочеловечившегося Сатаны — это «темная громада церкви»¹, «какая-то темная неглубокая яма»², место, где «кое-где темнели целые кучи этого (*т. е. архитектурного — прим. Е. Б.*) старья»³. Совпадение образа тени как особого аспекта бытия и образа Рима как особенного хронотопа происходит в месте памяти — музее. Сатана говорит: «Когда с римской улицы, где каждый камешек залит светом апрельского солнца, я вхожу в тенистый музей, его прозрачная и ровная тень мне кажется особенным светом, более прочным, нежели экспансивные солнечные лучи. Насколько *помню*, именно

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 138.

² Там же.

³ Там же.

так должна светиться вечность»¹. Возникают наконец сложные светотеневые мотивы: тень здесь не абсолютная тьма бездны, но явление, вызванное наличием источника света, в качестве которого представлена вечность. Тень изображается как «особенный», «прочный» свет, чья умеренность и эфемерность порождают образ вечности, ассоциацию с запредельной реальностью.

Светотеневые мотивы в романе поддерживаются изображением источников света и условий существования тени — луны и солнца. Мотив луны в романе оказывается более значимым, он напрямую соотносится с комплексным мотивом ночи и имеет выраженное женское начало. В первую очередь луна как светило эксплицировано в большинстве ночных сцен романа., что согласно описанному ранее мировосприятию писателя, соответствует соотношению света и тьмы в мире: абсолют тьмы и эфемерное присутствие света. Луна через свой символический потенциал связывается с мотивом женственности. Ночь и луна феминны, как и Мария, о которой мечтает вочеловечившийся Сатана, а освещающий пространство лунный свет отождествлен с женской сущностью и намекает на надежду избавления от одиночества, лелеемую героем. Однако эта надежда несбыточна, так как человек, по Л. Андрееву, не может избыть своих земных страданий. Поэтому лунный свет представляется герою «неприятным и слишком многозначительным»², какой, для него представляется, очевидно, и сама концепция женственности — притягательной и таинственной, но обманчивой. Образы луны и женщины становятся в параллельный ряд, подчеркивающий положение героя в чужой власти: «Высокая стена... закрыла от нас луну, и тут мы увидели статую Мадонны... Я снял шляпу и подумал: “Как ты стоишь высоко над этою чашей, полной лунной мглы и неведомых очарований, так

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 212.

² Там же. С. 221.

Мария стоит над моей душой...»¹. Таким образом, сфера ночи оказывается непознаваемой для героя в том числе ввиду гендерного аспекта ее природы.

Изображение солнца в «Дневнике Сатаны» отождествляется с самим Сатаной-Вандергудом и другими мужскими персонажами, например, с его слугой Топпи. Образ солнца более пассивен и имеет ограниченный функционал. В противовес тревожному состоянию, вызываемому луной, влияние солнца отождествлено с личным покоем героя, поскольку связано с его собственным символическим образом: «Как шхуна с опущенными парусами, Я дремлю в полуденном зное заснувшего океана. Ни шороха, ни всплеска. Я боюсь шевельнуться и шире открыть солнечно-слепые глаза, Я боюсь, неосторожно вздохнув, поднять легкую рябь на безграничной глади»².

Есть основания полагать, что отношение Андреева к солнцу как символу более сложное, нежели к луне. Л. Гюлюмян в монографии приводит фрагменты письма Андреева к А. М. Велигорской, его первой супруге: «Я всегда любил солнце, но свет его страшен для одиноких людей, как свет фонаря над бездною. Чем ярче фонарь, тем глубже пропасть, и ужасно было мое одиночество перед ярким солнцем. И не давало оно мне радости — это любимое мною и беспощадное солнце»³. Во-первых, в очередной раз проявляет себя укорененность концепций света и тьмы в сознании писателя. Во-вторых, демонстрирует обобщенное понимание мотива света в целом. Вероятно, в романе писатель считал более выразительным символический потенциал мотива луны, поэтому мотив солнца был использован в меньшей степени.

Образ света как антипода тени в романе связывается с образом Марии. Источником неназванный свет изображаются ее глаза: «...Ее взор, как прожектор, отправился дальше в темноту...»⁴. Светом пронизано всё ее существо, это свет женственности и одновременно — любовного чувства,

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 217.

² Там же. С. 158.

³ Цит. по: Гюлюмян Л. К. Языковая объективация концептов СВЕТ и ТЬМА в документальных и художественных текстах Л.Н. Андреева. Армавир, 2018. С. 66.

⁴ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 135.

которое испытывает к ней Сатана-Вандергуд. Это чувство, кажется, способно показать Сатане самые прекрасные и светлые стороны человеческого бытия, оно инициирует в герою значительные внутренние движения: «... свет ее любви так могуч, чарующ и прекрасен, что все дрожит во Мне, колеблется и стремится к немедленному бегству. Неведомым счастьем, смутными обещаниями, певучими грезами она искушает Меня!»¹. В контексте нового переживания возникает и мотив света: «Откуда этот неподвижный свет за моей спиной? Он становится все шире и ярче, его теплым прикосновением уже согревается моя душа, и ее полярные льды крошатся и тают. Но Я боюсь оглянуться. Не горит ли это проклятый Содом, и Я окаменею, оглянувшись? Или это новое солнце, которого Я еще не видал на земле, восходит за моей спиной, а Я бегу от него, как глупец...?»². Широкий спектр эмоциональных переживаний продуцирует вариативность образов, сопряженных с мотивом света. Однако, как и всегда, явление света во тьме, явленной герою, ситуативно и связано исключительно с подобными эмоциональными подъемами.

Образ тени, светотеневые мотивы подкреплены и цветовыми образами, связанными с диадой «свет — тьма». Художественная реальность Л. Андреева, выраженная в его изобразительных и литературных произведениях, нередко характеризуется контрастной цветовой гаммой. В письме к критику В. Львову-Рогачевскому писатель замечал: «Любопытно, что в живописи я любил рисунок и был плохим колористом: черная, белая, синяя краски, а если иные, то грубые, в основных тонах. То же, кажется, осталось и в литературе»³. В цветовой гамме «Дневника Сатаны» доминируют именно черный и белый цвета. Несмотря на то, что цветовое решение визуального плана произведения не является полностью ахроматическим, (частотны также красный и зеленый

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 185.

² Там же.

³ Цит. по: Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) // Культурология. 2011. № 1(56). С. 205.

цвета), доминирующая диада колоративов подкрепляет идейную структуру произведения.

В мифопоэтическом символизме возможны два основных понимания белого цвета: это, согласно О. Ханзен-Лёве, либо «не-цвет»¹ и «антицвет»², прикрепленный к мотивам смерти и царства теней, либо «сверх-цвет»³, даже «пра-свет»⁴, стоящий в начале творения и будущий при его конце. Черный цвет обладает меньшим символическим потенциалом, однако связан либо со сферой ночи, «где преобладают аспекты угрозы и соблазна»⁵, либо с бездной земли, «отдаленной от духа и света»⁶. Таким образом семантика обоих цветов обнаруживает их отношение к запредельным сферам бытия: «светлой» и «темной», благодаря чему в рамках настоящего анализа они соотносимы с концепциями «света» и «тьмы» и их вариациями.

Черный и белый цвета проявляют себя при изображении одного из основных мест действия — дома Фомы Магнуса в Римской Кампанье. Визуальный образ этого места стабилен и иконичен, представляет собой «черные кипарисы над белым домиком»⁷.

Сразу стоит отметить, что этот образ, почти до степени экфрасиса совпадает с визуальным и символическим рядом картины швейцарского художника-символиста А. Бёклина (1827-1901). Полотно «Остров мертвых» известно в шести вариантах, которые созданы в период с 1880 по 1901 годы и различаются цветовым и композиционным решением. Примечательны третий и шестой варианты полотна (1883, 1901), на которых Остров предстает в дневном и в лунном, или потустороннем свете соответственно. Доминантами образа Острова у Бёклина избраны глыба светлого камня и насаждение темных, практически черного цвета кипарисов на ней (см. Рис. 29, 30).

¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб, 2003. С. 453.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 468.

⁶ Там же.

⁷ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 168.

Л. Андреев был знаком с творчеством А. Бёклина¹ и, вероятно, мог видеть это полотно воочию во время путешествий по Европе, где оно экспонировалось. Можно полагать, что в «Дневнике» имеет место перенос визуального образа, основанный на его символической составляющей. Белый камень и черные кипариса у Бёклина изображают аллегория царства теней и загробный мир. Те же элементы образа у Андреева могут изображать место контакта с запредельной сферой, отмеченное признаком угрозы, тайны, скорби.

Иные семантические грани белого цвета раскрываются в образе Марии. Этим цветом отмечен высокий статус ее Женственности, ее таинственность и возможное отношение к сверхъестественной сфере. «Ее лик Мадонны белел в сумерках, как мрамор», — так говорится о ней. При это белый цвет отражает и эротическое видение облика героини, телесность, связанную с образом белого тела, привлекательного ввиду своей неявленности и недостижимости. Черный цвет в образе Марии появляется имплицитно, в свете сравнения ее сущности с бездной. Раскрывая их обман, Магнус говорит о своей любовнице: «Я много раз пытался заглянуть в глубину ее сердца, ее мыслей, и каждый раз кончалось у меня головокружением, как на краю пропасти: там нет *ничего*. Пустота»². Такое двойственное понимание женского образа крайне характерно для Андреева. На протяжении всей жизни писателя многие женщины, с которыми он был близок, приобретали в его глазах вначале черты Мадонны, затем — развратной обманщицы. Таким же переживанием отметились отношения писателя со второй супругой, брак с которой начался с небезосновательных подозрений в ее неверности³.

Роковая двойственность женского образа нашла отражение в многочисленных фотографических работах Андреева. Обратим внимание на два фотопортрета 1900-х годов, изображающих А. И. Андрееву. На первом из

¹ См. письмо Л. Н. Андреева к О. Дымову от 28 января 1905 г. в: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 583.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 235.

³ См.: Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010. С. 212-214.

них, «Портрете А. И. Андреевой в жемчужном ожерелье», верхняя часть фигуры находится в лучах яркого направленного света, в то время как остальное пространство кадра погружено в тень (см. Рис. 31). Свет и тень действуют на контрасте, при этом свет подчеркивает белизну и свечение женской кожи и жемчуга, но темные платье и волосы женщины сливаются с тенями и фоном, создавая эффект растворения, развоплощения фигуры в пространстве кадра. Этот фотопортрет супруги Л. Андреева очень точно отражает преобладание тьмы над светом в мире и в женских образах, бывшее частью его художественного сознания.

Другой снимок, «Портрет А. И. Андреевой в белом платье», примечателен тем, что передает особое видение женского образа, нечасто встречающееся в творчестве Л. Андреева (см. Рис. 32). Снимок построен на игре цветовых контрастов, в палитре кадра взаимодействуют оттенки бежевого и темно-коричневого, доминантой является яркий, как бы светящийся белый цвет женского платья. При этом контраст сглажен действием бликов теплого рассеянного света, которые поддерживают и уравнивают активный белый цвет. Доминирующие светлые оттенки как бы рассеивают тени на границах изображения, уводят внимание от зловещей детали — портрета на стене. Преобладающая в цветовой гамме светлая составляющая и светотеневой мотив сообщают образу особенный эмоциональный строй. Также композиция кадра дестабилизирована, центральная фигура смещена на границу изображения и повернута в противоположном направлении по отношению к объективу. Вкупе со светотеневым рисунком этот прием придает фотографии импрессионистический оттенок — эффект зафиксированного особого мимолетного состояния. Этот образ и способ его создания аллегорично соотносятся с образом Зиночки из рассказа «Бездна» и с образом Марии-Мадонны из романа «Дневник Сатана». Так, снимок дает визуальное представление об андреевском женском образе, соотносимого главным образом им не с «тьмой», а со «светом». В этом плане он аллегорично

соотносится с образом Марии-Мадонны в романе «Дневник Сатаны», а также с образом Зиночки в рассказе «Бездна».

Белый и черный цвета в «Дневнике Сатаны» являются также частью портретной характеристики Фомы Магнуса — антагониста, мятежного старика-мизантропа, имеющего цель одурачить человечество, показав свои власть и превосходство. Портрет построен на тоновых и цветовых контрастах: «лицо бледное и как будто утомленное»¹ и «черная смоляная бандитская борода»², «белые большие руки»³. Гиперболизированное изображение рук персонажа дополнено упоминанием крови, метафорически обагрывающей их после совершенного в прошлом убийства, а черная борода как символ-атрибут отражает агрессивную маскулинность Магнуса. Этот образ, построенный на противопоставленных друг другу колоративах, может быть понят как изображение мудрости или грешности, однако полноценно расшифровывается как символ скрытой угрозы и потенциальной опасности.

Образ тени в романе «Дневник Сатаны» представляется необычайно сложным и многочастным ввиду своего символического происхождения и генетических связей с комплексными мотивами и символами. Ввиду своей специфичности образ принимает разнообразные визуальные воплощения: световые, цветовые, тональные, и демонстрирует важность концепций «света» и «тени» для Л. Андреева. Это обогащает уровневую структуру произведения, напрямую связывая ее идейный строй с визуальным, изобразительным, соподчиняя и усиливая их художественную силу.

3.3. Образ Рима и Римской Кампаньи в «Дневнике Сатаны»: приемы фотографии и кинематографа

Рим и Римская Кампанья играют значительную роль в организации поэтики романа «Дневник Сатаны». Эти места были знакомы Л. Андрееву

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 126.

² Там же.

³ Там же. С. 130.

непосредственно, он бывал в Италии четырежды (в 1907, 1910, 1913, 1914 годы), побывав на о. Капри, во Флоренции, в Венеции и Риме. Как удается установить, писатель впервые посетил Рим в 1914 году, путешествуя с супругой и сыном. Впечатления от этого путешествия оказались чрезвычайно яркими, став важным элементом памяти Андреева и членов его семьи на годы вперед.

Город как феномен человеческой цивилизации представлял особый интерес для Л. Андреева. В равной степени мотив города занимает важное положение в его творческой лаборатории и оказывается одним из ранних и основополагающих в творчестве Андреева. Генезис этого устойчивого и частотного образа может быть объяснен фактами биографии писателя: его карьера началась с переезда из провинциального Орла в столичный Петербург. Два года жизни в столице сложились для Андреева несчастливо и, по-видимому, оставили неизгладимое впечатление, отражение которого можно усмотреть в ряде его произведений. В качестве наиболее репрезентативных примеров могут быть упомянуты его рассказы «Город» (1902) и «Проклятие зверя» (1908), в которых образ города является одним из центральных. Среди основных принципов изображения города у Андреева — демонстрация замкнутости его пространства, нагромождения разнородных элементов, констатация его искусственности и противоестественности. Контакт или взаимодействие с городом как с особым типом пространства для андреевского героя подразумевает конфликт, в котором он занимает слабую позицию. Слабость эксплицируется в явленных переживаниях героя: дискомфорте, боязни пространства, чувстве страха (Ср.: «...Ходил гулять ночью потому, что очень боялся города, в котором жил, и больше всего боялся его днем, когда улицы полны народа»¹, «И я боюсь города, его каменных стен и людей его, у которых маленькие, сжатые, кубические души, имеющие так много дверей и ни одного свободного выхода»²). Попытка разрешить такой конфликт

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 1. М., 1990. С. 377.

² Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 тт. Т. 6. М., 2013. С. 17.

происходит через мотив побега героя из города в разомкнутое и открытое пространство природы, «за город».

Специфическое отношение к концепции города примечательно и в личной жизни писателя. В 1907-1908 годах он переселился в финский поселок Ваммельсуу близ Петербурга, в дом, возведенный по его собственному проекту. Свобода от городского пространства виделась Андрееву важным условием для успешного творческого процесса. Он писал М. Горькому в 1907 году: «Ты знаешь мое давнишнее мечтание — уйти из города совсем. И вот я ухожу из него — в глушь, в одиночество, в снега. ...И как я буду там работать! <...> А эта канитель, что зовется жизнью в городе, на людях выматывает у меня душу совершенно зря»¹.

Позднее писатель подверг свои воззрения более глубокому осмыслению. Из его дневниковых записей становится понятным, что пребывание в пространстве города для Андреева означало принятие связанной с ним особой идентичности. В 1918 году осмысляя свое давнее решение переселения в Ваммельсуу, писатель размышлял: «Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе, в нейтральной, интернациональной и безбытной зоне»². В ходе этого рефлексивного опыта он объясняет, что целью переселения являлось конструирование личного творческого пространства и его герметизация. Андреевым прямо обозначаются топосы горы и пустыни: «Сижу на высокой горе и оттуда спускаю тяжелейшие камни в долину...», «И была идея в постройке этого огромного [дома] в пустыне, как бы на краю, в преддверии земли Ханаанской...»³. Гора и долины (пустыня) представляются антонимичными символическими образами, восходящими к библейским названиям «горного» и «дольного». А. О. Ханзен-Лёве трактует образ возвышенности следующим образом: «Высочайшие высоты — это места, где возможны визионерские “мечты”, надземный характер которых характеризуют

¹ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 295.

² Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб., 1994. С. 38.

³ Там же.

атрибуты беспредметности и отрешенности — лед и снег (*снег — важный атрибут «нейтральной зоны» Андреева — прим. Е. Б.»*)¹. Топос пустыни связан с библейским сюжетом о странствованиях Моисея с еврейским народом в поисках-ожидании земли, которая была обетована им Господом. В дополнение к этому себя в дневниковой записи Андреев кодирует в образе пустынножителя: «... и у меня бородка, хламида, а не поддевка и стройность талии»². Анализ андреевских документов личного характера обнаруживает наличие особого мифопоэтического пространства в художественном сознании писателя, воплощенное в романе «Дневник Сатаны» в образах Рима и Кампаньи.

Мифопоэтическое пространство художественного текста, изученное В. Н. Топоровым, во-первых, предполагает взаимопроникновение пространства и времени: время «сгущается», становится четвертым измерением пространства, пространство перенимает темпоральные свойства времени, укореняется «в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте)»³. Синергия двух этих аспектов реальности означает совпадение их «центров». Во-вторых, пространство характеризуется вещным наполнением, в которое входят «первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т. п.»⁴. Наполненность и системная организованность пространства предполагает наличие в нем центра (у Топорова пространство отождествимо с Космосом, что показательное) причем оно может считаться «завершенным» именно тогда, когда центр пространства совпадает с центром времени. Такая модель организации пространства подразумевает неравномерную концентрацию вещественного наполнения в нем, в связи с чем различаются сакральные и профанические пространства — в зависимости от

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 580.

² Леонид Андреев. S.O.S. М.; СПб., 1994. С. 38.

³ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 232.

⁴ Там же. С. 234.

их наполненности и пространственного отношения к центру. Сакральное пространство абсолютно и истинно, связано с «высшей реальностью», «сутью бытия», профанное — бедно и разряжено, хаотично, лишенное сакральной космоподобной организованностью.

С этой концепцией согласуются принципы создания образа Рима, в романе. Прежде всего, хронотоп произведения псевдодокументален: каждая «дневниковая запись» предварена указанием даты и места действия, разворачивающегося в 1914 году. Напомним, что в этом году сам Андреев в очередной раз посетил Италию и впервые — Рим. Таким образом обозначается настоящее время, один из многих временных уровней, соединяющихся в пространстве Вечного города.

Согласно модели мифопоэтического пространства, Рим может быть описан как сакрализованный центр, а Римская Кампанья — окрестности города — как профаническая периферия. Это пространство постигается и одновременно утверждается в своей истинности по мере движения по нему героя. Его путь берет начало в океане, когда Сатана-Вандергуд находится на борту парохода в Атлантическом океане. Он становится символическим образом, воплощая мотив души, как бы странствующей в небытии в ожидании воплощения. После Сатана должен попасть в Рим на поезде, но в результате железнодорожной катастрофы оказывается в Римской Кампанье, гиблых окрестностях города. Это, во-первых, напоминает о невозможности элементарного доступа к сакральному, в том числе в пространственном отношении. Во-вторых, это объясняется идейным замыслом романа: Сатана должен потерпеть унижительно поражение от человека. С этой целью сюжетно герой связывается с «чужим» пространством, где обитает его оппонент-человек и где сакральное не действует. Профаническое пространство Кампаньи — это, словами М. Хайдеггера, «...отсутствие сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом...»¹, поэтому несмотря на наличие в ней следов сакрализованных объектов — божеств,

¹ Цит. по: *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 234.

древних дорог, гробниц — само оно лишено такого статуса. После своего воссоединения с Римом, Сатана продолжает посещать Кампанью и дом Фомы Магнуса, расположенный в ней. Затем он переселяет Магнуса и его «дочь» — объекты профанного пространства — в свое городское обиталище, что дестабилизирует пространственную организацию и приводит к поражению героя.

Обе эти части романного пространства могут быть описаны как городской «текст». Согласно модели, предложенной В. Н. Топоровым при описании петербургского текста, можно понимать Рим как природно-культурный синтез, выделяя в этой модели природную, материально-культурную и духовно-культурную сферы.

Природная сфера римского текста представлена климатически-метеорологическим и ландшафтным аспектами, проявленными в образе Кампаньи — природного объекта, соответствующего понятию «незаполненного простора»¹, с «разъятостью частей»² и «крайним положением»³. Кампанья у Андреева изображена с присущей ей фактурой горизонтального ландшафта; это «поле»⁴ с «пологими холмами»⁵ и «бугорками»⁶, с видом на Альбанские горы вдаль. Но для Сатаны-Вандергуда она не представляет эстетического интереса, для него это «поле» — «пустое»⁷. Восприятие героя обнажает разряженность этого пространства и его естественность, лишаящую искусственные объекты их первоначальной структуры: римские гробницы представляются в романе «темными развалинами»⁸, а автомобиль принимает вид «большого серого камня над дорогой»⁹. Первоначально Сатана ошибочно принимает пустоту Кампаньи за

¹ Топоров В. Н. Петербургский текст. С. 29.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М., 1996. С. 124.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 133.

⁸ Там же. С. 186.

⁹ Там же. С. 164.

отшельническую «пустыню»: «И я снова отправился в зеленую пустынную Кампанью... когда меня искушают, Я удаляюсь в пустыню. <...> ...долго лежал я во прахе, умоляя, когда... светлая сила подняла Меня ввысь»¹. Впоследствии он убедится, что существует более подходящее место для рефлексии — римские музеи, о которых упомянем далее.

Климатический аспект римского текста представлен изображением переменчивых погодных условий, доподлинно известных Андрееву, «погода здесь неровная...»², писал он из Рима матери в 1914 году. Наиболее явные изменения погода в романе претерпевает в марте — первом месяце года, согласно древнеримскому календарю: «И настоящее римское море, его волнистая Кампанья запела всеми голосами бури, как океан и мгновениями чудилось, что ее недвижные холмы, ее застывшие извека волны уже поколебались на своих основаниях и всем стадом надвигаются на городские стены»³. Интересно мистическое представление «сумасшедшего Марта»⁴ — мифологизированный объект, относящегося к сакральной составляющей римского текста, представленный в образе кампанийского разбойника. С приходом весны, в апреле, в Риме настает жара, и улицы заливают «слишком экспансивные солнечные лучи»⁵, которое Сатана отождествляет с светом вечности⁶.

Одними из наиболее значимых элементов материально-культурной сферы римского текста являются дороги, пролегающие в Кампанье: Аппиева, Тибуртинская и Номентанская — символы бесконечности, вечности, отсылающие к взаимосвязи времени и пространства. В восприятии Сатаны они представляют как бы точку неопределенности, где он рефлексировал над неопределенностью своего воплощения и может ментально развоплотиться: «...Я до рассвета брожу по гладкому шоссе или неподвижно сижу у

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 167.

² Леонид Андреев. Материалы и исследования М., 2000. С. 101.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. С. 168.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 212.

⁶ Там же.

каких-нибудь темных развалин. Меня совсем не видно, и редкие прохожие, какие-нибудь крестьяне из Альбано, говорят громко, не стесняясь»¹. Образ аборигенов Кампаньи оказывается общим местом. Интересно пересечение с работой П. П. Муратова «Образы Италии» (1911-1912), в которой описанные Андреевым «крестьяне» изображены детальнее, это «рослые юноши-пастухи... в традиционных бараньих шкурах, обернутых вокруг бедер... — вечном наряде фавнов»², «они равно душно смотрят на...людей из другого мира и ничто не будоражит их очарованной дремы»³, из глаз которых «...смотрит сама лукавая истина зверей и полубогов»⁴. Таким образом, при наложении в одном пространстве соединяются разнородные сущности — Сатана, относящийся к монотеистической авраамической религиозной концепции, и древнейшие языческие полубожества.

Иные изображаемые объекты материальной культуры непременно отражают связь временных пластов в городском пространстве Рима. К примеру, дворец Орсини XI века «реставрируется и отделяется»⁵ специально для Сатаны-Вандергуда, который выбрал его в качестве жилья, соответствующего своему статусу. Кроме этого, по Риму и его окрестностям ездят трамваи и автомобили, и Сатана осваивает воздушное пространство Рима, облетая его на аэроплане. Эти приметы времени делают портрет Рима, представленный Андреевым, фотографическим, так как писатель изображает его состояние в 1914 году, основываясь на личном представлении о городе, полученном в этом году. Таким образом, пространство Рима и Кампаньи, созданные Андреевым в романе соответствуют определению «здесь — теперь», предложенному В. Н. Топоровым для актуализации обязательной связи пространства со временем.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 186.

² Муратов П. П. Образы Италии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 364.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. С. 140.

Среди элементов образа Рима, формирующих духовно-культурную сферу его пространства, изображены Цезарь, Нерон, семейство Медичи, Савонарола, имеющие в мировой культуре иконическое представление. Римляне узнают Сатану-Вандергуда как бы сквозь века, он обнаруживает портретное сходство с историческими фигурами: «Один мазилка уже пишет Меня портрет, уверяя, что Я *напоминаю* ему одного из Меддичисов...»¹.

На Л. Андреева, в отличие от Сатаны в романе, виды «красивейшего римского поля»² и его дорог имело сильное эстетическое воздействие. Из его римских писем к матери известно, что эти места была излюбленным местом для семейных прогулок и занятия фотографией. Он писал: «Ездили мы в Кампанью, на Аппиеву дорогу... Анна тащила сетку с едой, а я три фотогр. аппарата... <...> Посылаю тебе больше сорока великолепнейших снимков, готовых, сделанным великим артистом, необыкновенных, замечательных»³. Принимая во внимание крайне юмористический тон андреевских писем к матери, нельзя не обратить на внимательность, с которой писатель оценивает художественные качества снимков: «Мастерство, редкое даже в Риме. Видевшие поражены. <...> Обрати внимание на четкость и благородство тона»⁴.

В рамках настоящего исследования мы располагаем андреевскими снимками ландшафта Кампаньи с изображением древнеримского акведука и гор, вероятно, Тиволийских, синяющих вдаль точно так же, как изображено в романе (см. Рис. 33). На другом снимке запечатлена Аппиева дорога, изображенная таким образом, какой ее мог увидеть идущий по ней человек или Сатана, прогуливающийся, чтобы прогнать меланхолию (см. Рис. 34). Кроме этого, известна пастель работы Андреева, изображающая Аппиеву дорогу и «черные кипарисы над белым домиком», предстающие также и в романе (см. Рис. 35).

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 141.

² Леонид Андреев. Материалы и исследования М., 2000. С. 100.

³ Там же. С. 109.

⁴ Там же.

С образом Кампаньи оказывается соединен и другой важный для писателя визуальный мотив Женственности. В фотографических работах Андреева фигурируют портреты его второй супруги, на которых ее образ приобретает то роковые, то ангельские черты, что отражало двойственное видение Андреевым образа Женщины, сформировавшееся на основе его опыта личных отношений. Такое же сложное чувство испытывает заглавный герой «Дневника» к таинственной Марии, то обожествляя ее, то повергая ее святость сомнению. Его очарованность героиней изображается таким способом, что в его глазах она сливается с природой Кампаньи. Он смотрит на нее глазами художника, желая придать ее образу иконический характер: «Была еще ранняя весна, и только белые маленькие цветочки нежно озаряли молодую и слабую зелень, и ветер был нежен и пахуч... <...> ...И Я непременно закажу своему мазилке, чтобы он так написал Мадонну: на ковре из слабой зелени и маленьких беленьких цветочков»¹. К этому образу примыкают два идиллически-пасторальных фотопортрета А. И. Андреевой, на которых она одна и с супругом изображена на фоне изумрудной зелени и белых луговых цветов. На них очевиден контраст между элементами образа: естественность зелени рознится со страстным и загадочным обликом Андреевой² (см. Рис. 36, 37). Аналогичный диссонанс имплицитно заложен в романе в образе Марии: хотя Сатана-Вандергуд грезит о ней как о высшей сущности, гармонизирующей с земным миром, выраженным в образе Кампаньи, в финале герой жестоко обманывается в своих представлениях.

Иной образ — образ Фомы Магнуса, одного из центральных персонажей — мог иметь визуальный прототип непосредственно итальянского происхождения. Есть основания полагать, что им мог быть каприйский рыбак Джованни Спадаро. В 1906 году его в письме к Андрееву упоминал М. Горький, приглашая на Капри, словно стараясь подействовать на

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 162.

² См.: Leonid Andreyev. Photographs by a Russian Writer. An Undiscovered Portrait of Pre-Revolutionary Russia. New York, 1989. С. 59, 67.

художественный вкус писателя: «Здесь есть рыбак Спадаро, красавец-старик, которого рисуют все художники, — я ездил с ним ловить рыбу, и это было неизмеримо чудеснее и красивее загробных видений Лазаря»¹. О замечательном образе «загорелого старика изумительной красоты, с блестящими черными глазами и длинной седой бородой патриарха»² писал друг Андреева В. В. Вересаев. Он свидетельствовал, что образ Спадаро мог быть использован писателем и в другом произведении: «У него, очевидно, взял Андреев фамилию для своего герцога Лоренцо ди-Спадаро в “Черных масках”»³.

У Вересаева находим и другой ключ к андреевскому образу: Спадаро явился в гости к Андрееву в компании молодых девушек, «и любо было смотреть, как этот “бог-саваоф” носился с девушками в страстной тарантелле»⁴. Это важное свидетельство, так как точно в таком же контрастном отношении друг к другу находятся в романе визуальные образы Магнуса и Марии: старика и его юной любовницы, которую он выдает за дочь. Несмотря на то, что вымышленный Магнус, по его собственному признанию в романе, не является итальянцем, его вероятный прототип Спадаро принадлежит именно итальянскому топосу. Таким образом, Андреев мог использовать в «Дневнике» точные черты реального человека, воплотившиеся в визуальных образах его итальянского текста, например, «черная смоляная, бандитская борода. <...> Нос... сделанный тончайшим резцом... из мыслей и каких-то дерзких желаний»⁵, «темные глаза»⁶. Показательна и аура облика двух этих персонажей: Спадаро характеризуют как ветхозаветного христианского бога, Магнуса — как языческого богоборца,

¹ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 280.

² Вересаев В. В. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 5. М.: Худ. лит., 1961. С. 417

³ Там же.

⁴ Там же. С. 418.

⁵ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 126.

⁶ Там же. С. 162.

Для нашего анализа важно отметить, что память вочеловечившегося Сатаны как бы подверглась искажению. С одной стороны, именно с ее помощью в романе изображены разные временные пласты «метаистории»¹, соединяющиеся в пространстве Вечного Города Рима. С другой стороны, память Сатаны как бы изменяет ему под воздействием его сильнейшего внутреннего конфликта. Сатана-Вандергуд посещает Рим как турист, скептически настроенный обозреватель, нуждающийся в проводнике, роль которого поначалу исполняет его спутник Топпи. Сатана зрит современное состояние города, но в его памяти воскрешаются отдельные образы из зрительной памяти, воспринятые им в глубоком прошлом, причем образ города показан с точки зрения героя. Такой сложный нарративный прием обусловил и специфический способ изображения места действия в романе.

Принимая во внимание автобиографический элемент в поэтике «Дневника» и создание визуальных образов, намеченных в фотографиях и рисунках при изображении римского топоса, можно полагать, что для этого использованы в том числе приемы кинематографа.

Кинематограф появился в России в 1890-е годы, совпав с зарождением символизма — важнейшего модернистского направления русского искусства. В связи с этим, в развернувшейся по поводу нового технологического изобретения полемике, модернисты не упускали возможности критиковать образный строй своих коллег, сравнивая их образы с характерными чертами кинематографических лент. «Судорога душевных движений... перебиваемую рядом кинематографических картин», — писал А. Белый о прозе С. Пшибышевского². Основной недостаток кинематографа деятели искусства видели в него «плоскости» и «безобразности». (Стоит, однако, принять во внимание специфическую эстетику и ограниченный, еще не развитый

¹ Цит. по: Юдаева О. Г. Рим в прозе Валерия Брюсова // Образ Рима в русской литературе. Самара; Рим, 2001. С. 198.

² Цит. по: Бёрд Р. Символизм после символизма. СПб., 2022. С. 227-228.

инструментарий раннего кинематографа и его значительное отличие от современного, имеющего совершенно иные возможности выразительности.)

Л. Андреев также мыслил подчиненное и второстепенное положение кинематографа в искусстве, но был заинтересован его неизученным потенциалом. Важно, что писатель с присущей ему прозорливостью утверждал, что выразительность кинематографа — вопрос времени, и очень точно представлял будущий прогресс кинотехники и киноэстетики. Он писал: «Теперь представьте кинематограф — не теперешний с его мертвецкими, фотографическими черными фигурами, плоско дергающимися на плоской белой стене, а тот, что будет... скоро. Могущественная техника уничтожила дрожание, увеличив чувствительность пленок, дала предметам их естественную окраску и восстановила подлинную перспективность. Что это будет? ...Это — вторая жизнь, загадочное бытие, подобное бытию призрака или галлюцинации»¹.

Если принять во внимание пророческую осведомленность Андреева о будущих возможностях кино, можно полагать, что он подсознательно владел — как художник и творец — теми приемами, которые сейчас мы понимаем как кинематографические. Среди таких приемов, послуживших изображению римского топоса, мы предлагаем выделить монтаж, смену плана изображения, передача точки зрения персонажа.

Прием монтажа представляет собой «технику, при которой серию коротких кадров выполняют, исходя из определенной последовательности, добиваясь при этом уплотнения пространства, времени и информации»². Такое определение репрезентативно для анализа, так как подчеркивает «уплотненное» взаимное положение времени и пространства, характерное для исследуемого нами пространства Рима. План изображения, его величина определяются удаленностью камеры от запечатлеваемого объекта.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 518.

² Бодров В. А. Кинематографические приемы в произведениях отечественной художественной литературы. Орехово-Зуево, 2023. С. 15.

«Важнейшая функция смены плана — подчеркивание эмоций персонажей и степени напряженности момента»¹. Среди основных величин плана изображения выделяют крупный, средний, общий и дальний планы. Точка зрения в кино «представляет собой в большинстве случаев короткую сцену, снятую глазами объекта съемки, то есть персонажа» и подразумевает съемку как «от первого лица»².

Пользуясь понятием об этих приемах, рассмотрим их применение при передаче образа места действия «Дневника». Показательно использование монтажа в одной из ключевых сцен: поезд героев терпит крушение, не успевая прибыть в город, герои оказываются в полях Кампаньи и вынуждены искать кров там. Повествование в сцене уплотняется до соединенных воедино отдельных как бы нарезанных «кадров». Аргументом для внедрения такого приема здесь является высокая скорость, с которой разворачивается действие, — герой испытывает сильное эмоциональное потрясение и вынужден быстро перемещаться в пространстве. Триггерами для начала монтажа изображения служат специальные визуальные эффекты — вид пожара и взрыва, к ним подключается изображение звука («...сильнее закричали раненые...»³). Далее герой до четырех раз меняет свое положение в пространстве, раз за разом оказываясь ближе к земле Кампаньи: «...Я в беспмятстве бросился бежать в поле»⁴, «...задохнувшись, повалился на какой-то бугорок...»⁵, «...Я прильнул лицом к самой земле...»⁶. Обратив внимание, как от «кадра» к «кадру» меняется величина плана изображения: от общего к среднему и крупному. Этим демонстрируется, как герой находит успокоение в контакте с природным объектом. После гармонизации состояния героя монтаж завершает финальный «кадр», изображающий звездное небо, благодаря чему мы понимаем, что весь

¹ Бодров В. А. Кинематографические приемы в произведениях отечественной художественной литературы. Орехово-Зуево, 2023. С. 16.

² Там же.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 124.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

монтажный ряд передавал точку зрения героя. Благодаря монтажу статичный природный фон активно вовлекается в действие, герой активно взаимодействует с ним, при этом эксплицируя для читателя мельчайшие детали его фактуры.

Далее герои в поисках приюта находят дом Фомы Магнуса, расположенный в Кампанье. Ее ландшафт передан с помощью изменения величины плана изображения, при этом зрителю вновь явлена точка зрения Сатаны. В этом фрагменте смена плана и границы «кадров» строго обозначены: «Вначале это было слабо мерцающим огоньком...»¹, «Вблизи это было маленьким уединенным домиком...»². Последний кадр монтажа демонстрирует «каменную ограду, железную решетку»³, что говорит о смене плана на наиболее крупный. Такой прием погружает читателя в пространство Кампаньи, позволяя воспринимать ее образ не только зрительно, но и телесно, создавая эффект присутствия внутри художественного пространства.

Рассмотрим другой фрагмент, в котором образ римского топоса выстраивается с помощью приема, называемого «длинным кадром» (т. е. непрерывным). В этом фрагменте герой со слугой направляются из дома Магнуса в Кампанье в Рим. Момент поездки из точки А в точку Б может быть рассмотрен как непрерывную съемку с точки зрения героя. Рим в романе предстает запечатленным как бы глазами иностранца (что справедливо в сюжетном отношении), фрагментарно, нецельно. На протяжении поездки герой из общей массы поступающей ему визуальной информации отмечает отдельные элементы цельного городского текста: «какой-то пролом в толстой стене»⁴ (въезд в город), «остатки старого Рима, влипшие в огромные и гладкие стены новых домов»⁵, «какая-то неглубокая яма и толстые триумфальные ворота»⁶. Это дает понять, что герой не имеет полного и исчерпывающего

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 125.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 138.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

представления об образе Рима. Видя затруднение своего господина, слуга Сатаны советует ему принюхаться, что открывает в интермедииальном синтезе романа совершенно иной слой ольфакторных образов. Запах Рима, «старые, крепкие духи»¹, как особенный медиатор образа города становится ключом к очередной попытке героя идентифицировать себя с римским топосом.

Сатана вспоминает предыдущие свои опыты вочеловечения в Риме — отдельные зрительные образы, благодаря чему частично восстанавливает связь с городом. Здесь непрерывное изображение городских улиц прерывается монтажным рядом, в котором явлены картины сознания героя. Сатана видит «тысячи лиц, смуглых и белых, красивых и страшных»², слышит «тысячи тысяч голосов, шумов, криков, смеха и стонов»³. Затем монтажный ряд становится ассоциативным: видения «огненной кузни»⁴ и «тяжких молотов»⁵, кующих оружие, подводят к образу императора — Юлия Цезаря; ощущение кузнечного жара подводят к видению пожара и образу Нерона — императора-актера, намекающего на актерские амбиции Сатаны. Явление цезарей сопровождается изображением звуковых эффектов, «шагов железных римских легионов... их железного голоса»⁶. Образ Нерона сменяется изображением казни римских христиан, причем меняется и точка зрения наблюдателя: из императора он становится христианским мучеником, болезненно сконцентрированным на лице безымянного свидетеля казни.

Подводя итог, отметим, что при создании образов Рима и зеленых полей Кампаньи в «Дневнике Сатаны» Л. Андреев применил не только прием использования реальных и создания визуальных образов, но и соединил их в сложное аудиовизуальное полотно, используя приемы кинематографии и способы визуализации запахов, которые передаются через метафоры, символы и сравнения разных ощущений. Таким образом образы Рима и его

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 139.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

окрестностей в романе обнаруживают как связь с традиционными концепциями мифопоэтических пространств, так и признаки остранения, благодаря чему получают особенный статус выразительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования нами была проанализирована визуальная репрезентация образных и образно-мотивных структур в прозе Л. Н. Андреева 1900-1910-х гг. Мы рассматривали произведения малой прозы и роман «Дневник Сатаны». Исследование было проведено в рамках интермедиального анализа с помощью разработки комплексного метода.

В результате исследования было показано, что фотографии и рисунки, сделанные Андреевым, могут быть рассмотрены как эго-документы — произведения с личностной составляющей автора, выступающие при этом объектом автокоммуникации. С помощью коммуникативного подхода и методов семиотики на основе анализа мемуарных документов писателя было установлено, что фотографии, сделанные им, предназначались для авторефлексии. Применение методов психоанализа помогло развить понимание картин Андреева как выражения его Эго. Было установлено, что создание этих произведений способствовало созданию визуальных образов. Анализ творческих принципов художников, чье влияние испытывал Андреев, позволил расширить представление о принципах его творческой лаборатории и указать на некоторые важные приемы создания визуальных образов, большинство из которых были основаны на взаимодействии визуальных и вербальных принципов. Некоторые из них представляли из себя перенесенные в литературное произведение из изобразительного искусства. Восприятие образов искусства было частью творческого процесса Андреева. В связи с этим было установлено, что визуальные образы, созданные живописцами и графиками, становились частью сознания писателя как претексты и находили выражение в его произведениях. Анализ приемов изобразительного искусства в вербальных произведениях позволил продемонстрировать важность разных составляющих таланта Андреева.

Было сформировано представление о способах создания визуальных образов в малой прозе писателя, установлены визуальные претексты, воплотившиеся в образном строе его ранней реалистической прозы. Мы

установили, что Андреев предпринимал попытки осмысления действительности через создание рисунков, образы которых можно понимать как визуальные претексты его ранней прозы. Анализ воплощения отдельных принципов импрессионизма и экспрессионизма в рассказах писателя дал возможность понять творческую эволюцию писателя и органичность его произведений в контексте модернистского культурно-исторического процесса. Среди принципов модернистских течений искусства в малой прозе Андреева были выделены схематизация образа и создание синестетического образа. Отдельно были проанализированы основные принципы создания портрета – одного из важнейших жанров в творчестве писателя. Мы пришли к выводу, что этот жанр был для Андреева наиболее продуктивным для выражения его мировоззренческих и эстетических установок.

Анализ романа «Дневник Сатаны» позволил выявить в произведении элементы интермедиального синтеза с помощью визуальных, аудиальных, ольфакторных образов. Интерес представили принципы создания образа Сатаны, основанного на фотографических автопортретах писателя и его опытах дневниковой рефлексии. Формированию образа послужило обращение писателя к дневниковой форме и автокоммуникации с помощью фотографии. Комплексный образ тени и способы представления различных светотеневых мотивов в романе дали представление о трансформации философских экзистенциальных воззрений Андреева через призму его сознания, для которого было характерно визуальное представление метафизического. Мотивно-образный анализ романа позволил выделить образы «свет» и «тьма» в качестве основополагающих в творчестве писателя. Анализ образов Рима и Римской Кампаньи как пространств особого типа позволил продемонстрировать кинематографическое восприятие и представление Андреевым образов реальности. Было установлено, что писатель использовал приемы монтажа, длинного кадра, смены величины кадра, возможности передачи субъективной точки зрения. Важно отметить, что некоторые из этих приемов еще не были использованы в кинематографе начала XX века.

Перспективными для дальнейшего исследования можно считать изучение визуального воплощения конкретных образов-символов (например, тьмы, бездны), изучение эволюции отдельных визуальных образов в произведениях разной знаковой природы Андреева. Немаловажным представляется также изучение влияния философских и эстетических концепций русского Серебряного века на формирование интермедиальных принципов Л. Андреева.

Исследование расширяет представление об уникальном творческом методе Л. Н. Андреева. Результаты могут быть важны для изучения культурного и литературного процесса Серебряного века, визуальных и интермедиальных аспектов творчества Андреева и других писателей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. *Айхенвальд, Ю. И.* Леонид Андреев // Силуэты русских писателей. Т. 3. — Берлин, 1923. — С. 147-175;
2. *Андреев, Л. Н.* Автобиография // Первые литературные шаги: Автобиогр. соврем. рус. писателей. Москва: Издательство тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. — С. 27-32;
3. *Андреев, П. Н.* Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль: альманах: 1-3. — Петроград: Мысль, 1924. Вып. 3. — С. 140-207;
4. *Андреев, В. Л.* Детство. — Москва: Советский писатель, 1963. — 292 с.;
5. *Андреев, Л. Н.* Дневник. 1897—1901 гг.. — Москва: ИМЛИ РАН, 2009. — 296 с.;
6. *Андреев, Л. Н.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. — Москва: Наука, 2007—.....;
7. *Андреев, Л. Н.* Собрание сочинений: В 6 т. — Москва: Художественная литература, 1990 1996;
8. *Андреева, В. Л.* Эхо прошедшего. — Москва: Советский писатель, 1986. — 383 с.;
9. *Белоусов, И. А.* Литературная среда: Воспоминания 1880-1928. — Москва: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники», 1928. — 278 с.;
10. *Брусянин, В. В.* Леонид Андреев о В. А. Серове // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 2. — Ленинград: Художник РСФСР, 1971. — С. 428-433;
11. *Волошин, М. А.* Лики творчества. — Москва: Наука, 1988. — 848 с. — (Литературные памятники).
12. *Измайлов, А. А.* Леонид Андреев // Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. — Москва, Тип. Т-ва. И. Д. Сытина, 1911. — С. 233-250;

13. Леонид Андреев. S.O.S.: Дневник (1914—1919); Письма (1917—1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918—1919). — М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. — 598 с.;
14. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. — Москва: Наука, 1965. — 630 с.;
15. *Мережковский, Д. С.* В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // В тихом омуте; Статьи и исследования разных лет. — Москва: Советский писатель, 1991. — С. 12-40;
16. *Муратов, П. П.* Образы Италии. — Санкт-Петербург: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. — 768 с.;
17. *Орловский, П., псевд.* Леонид Андреев // Из истории новейшей русской литературы. — Москва: Звено, 1910. — С. 1-59;
18. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. — Москва: Федерация, 1930. — 283 с.;
19. *Чуковский, К. И.* Современники // Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. — М.: ФТМ, 2012. — 480 с.;

ИССЛЕДОВАНИЯ

20. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Прогресс, 1974. — 392 с.
21. *Артеменко, Я. И.* Визуальность и визуализация в перспективе «текущей современности» / Я. И. Артеменко // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». — №7. — 2010. — С. 21-24;
22. *Бабичева, Ю. В.* Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900—1910-х годов / Ю. В. Бабичева, А. О. Ковалова, М. В. Козьменко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Санкт-Петербург, 2012. — №4. — С. 149-163;
23. *Бабичева, Ю. В.* Леонид Андреев и Гойя // *Československá rusistika*. —1969. — № 2. — С. 68-78;

24. *Барт, Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 192 с.;
25. *Бёрд, Р.* Символизм после символизма. — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2022. — 320 с.;
26. *Бодров, В. А.* Кинематографические приемы в произведениях отечественной художественной литературы. — Орехово-Зуево, 2023. — с.;
27. *Боева, Г. Н.* Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна / Г. Н. Боева // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2015: сборник научных трудов: в 2 ч. — Часть 2. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016. — С. 144-152;
28. *Боева, Г. Н.* Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект / Г. Н. Боева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2015. — № 3-2(148). — С. 66-70;
29. *Боева, Г. Н.* Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы / Г. Н. Боева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 8-1(62). — С. 16-19;
30. *Боева, Г. Н.* «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: Щ вербальном и визуальном в творчестве писателя / Г. Н. Боева // Труды СПбГИК. — Санкт-Петербург, 2017. — Т. 215: Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения». — С. 25-31;
31. *Боева, Г. Н.* Дневники Леонида Андреева: ключи к творчеству / Г. Н. Боева // Человек. — 2015. — № 1. — С. 177-185;
32. *Боева, Г. Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: Поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: диссертация ... доктора филол. наук. — Санкт-Петербург, 2016. — 726 с.;
33. *Бондарева, Н. А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм : автореферат дис. ... канд. филол. наук. — Орел, 2005. — 24

с. — URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-leonida-andreeva-i-nemetskii-ekspressionizm> (Дата обращения 28.05.23);

34. *Бондарева, Н. А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: автореферат дис. ... канд. филол. наук. — Орел, 2005. — 24 с.;

35. *Бугров, Б. С.* Ранние рассказы Леонида Андреева (проблемы, образы, стиль) // *Stefanos: Сборник научных работ памяти А. Г. Соколова.* — Москва: ООО «МАКС Пресс», 2008. — С. 56-69;

36. *Буркова, С. С.* Жест в прозе Л. Н. Андреева конца 1890-х — 1900-х годов: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2013. — 21 с.;

37. *Вовк, М. А.* Взгляд сердца в пейзажах Каспара Давида Фридриха / М. А. Вовк // *Философия и культура информационного общества: Восьмая международная научно-практическая конференция.* — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, 2020. — С. 266-268;

38. *Вологодина, Т. Л.* Философский контекст прозы Л. Андреева (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дис. ... канд. филол. наук. — Вильнюс, 2004. — 197 с.;

39. *Гердер, И. Г.* Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // *Избранные сочинения.* — Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1959. — С. 157-178. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли);

40. *Голованова, Н. Ю.* Репрезентанты цветовой палитры в повести Л. Н. Андреева «В тумане» / Н. Ю. Голованова // *Актуальные вопросы современной филологии и журналистики.* — 2020. — № 4(39). — С. 101-107;

41. *Губанова, А. С.* Ценностные основания визуальности в обществе риска / А. С. Губанова // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика.* — Саратов, 2016. — Т. 16., вып. 4. — С. 431-434;

42. *Гюлумян, Л. К.* Языковая объективация концептов СВЕТ и ТЬМА в документальных и художественных текстах Л. Н. Андреева. — Армавир, 2018. — 144 с.;
43. *Дащинский, В. В.* Молчание в структуре художественного пространства одноимённого рассказа Л. Н. Андреева / В. В. Дащинский // Студенческий электронный журнал СТРИЖ. — 2019. — № 4-2(27). — С. 47-50.
44. *Демидова, С. А.* «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) / С. А. Демидова // Вестник культурологии. — Москва, 2011. — №1. — С. 199-217;
45. *Демидова, С. А.* Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дисс. ... канд. филос. наук. — Москва, 2008. — 155 с.;
46. *Дунаева, Ю. В.* Эго-документы в исторической науке XX — XXI веков: сводный реферат / Ю. В. Дунаева // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. — Серия 5: История. — 2017. — С. 14-21;
47. *Душниина, Е. В.* Визуальность в литературе XIX — начала XX веков // Личность. Культура. Общество. — Москва, 2008. — №5-6 (44-45). — С. 452-457;
48. *Журавлёв, М. С.* «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста / М. С. Журавлёв // Гуманитарная парадигма. — 2019. — № 3(10). — С. 24-40;
49. *Зарецкий, Ю.* Эго-документы Советского времени / Ю. Зарецкий // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2021. — № 3(133). — С. 184-199;
50. *Захарова, В. Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века : автореферат дис. ... докт. филол. Наук. — М., 1995. — 49 с.

— URL: <https://www.dissercat.com/content/impressionisticheskie-tendentsii-v-russkoi-proze-nachala-khkh-veka> (Дата обращения: 14.11.23);

51. *Зенкин, С. Н.* Образ, медиум, медиация / С. Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. — Москва, 2012. — №1(113). — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_ozobrenie/113_nlo_1_2012/article/18524/ (Дата обращения: 25.04.23);

52. *Иезуитова, Л. А.* Андреев и лубок / Л. А. Иезуитова // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. — С. 332-346;

53. *Иезуитова, Л. А.* Искусство портрета в романе Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» / Л. А. Иезуитова // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. — С. 306-316;

54. *Иезуитова, Л. А.* Леонид Андреев и Эдвард Мунк (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX — начала XX века) / Л. А. Иезуитова // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. — С. 282-305;

55. *Иезуитова, Л. А.* Творчество Леонида Андреева (1892-1906) / Л. А. Иезуитова; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. — 240 с.;

56. *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике. — Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.;

57. *Иоффе, И. И.* Избранное: в 2 ч. Ч. 2: Культура и стиль. — Москва: Говорящая Книга, 2010. — 927 с. — (Письмена времени).

58. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве. — Нью-Йорк: МЛС, 1967. — 160 с.;

59. *Келдыш, В. А.* Между реализмом и модернизмом: Русская литература на рубеже XIX и XX веков // История всемирной литературы: в 9 тт. Т. 8. — Москва: Наука, 1994. — С. 73-78. — URL: <https://feb-web.ru/feb/ivl/v18/v18-0732.htm?cmd=p> (Дата обращения: 17.11.23);

60. *Келдыш, В. А.* О «Серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. — Москва: ИМЛИ РАН, 2010. — 511 с.;
61. *Кен, Л. Н.* Красный цвет в творчестве Леонида Андреева / Л. Н. Кен // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Художественная антропология Серебряного века. Литературные чтения. — Санкт-Петербург, 2017. — Т. 215. — С. 17-24;
62. *Кен, Л. Н., Рогов Л. Э.* Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. — Санкт-Петербург: Изд.-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. — 428 с.;
63. *Козлова, О. Д., Кушнина, Л. В.* Эго-текст в культурно-речевом пространстве / О. Д. Козлова, Л. В. Кушнина // Современные проблемы науки и образования. Филологические науки. — 2012. — № 4. — URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=6831> (Дата обращения 15.11.23);
64. *Козьменко, М. В.* Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник 1897-1901. — Москва: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 3-34;
65. *Котовская, Д. О.* Живописный экфрасис как способ трансформации библейского образа в повести Л. Н. Андреева «Елеазар»/ Д. О. Котовская // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство: Сборник статей с международным участием. — Выпуск XII. — Уфа: Башкирский государственный университет, 2021. — С. 41-45;
66. *Коханова, Е. Н.* Леонид Андреев — художник / Е. Н. Коханова // Тургеневский ежегодник 2016—2017. — Орел, 2018. — С. 143-154;
67. *Кузнецова, Е. В.* Живописные мотивы Арнольда Бёклина в поэзии русского модернизма // *Studia Litterarum*. 2023. — Т. 8. — № 1. — С. 238-275;
68. *Кузнецова, Е. В.* Мотивы живописи Арнольда Бёклина в творчестве Ивана Бунина и Андрея Белого / Е. В. Кузнецова // Вестник Московского университета. — Серия 9: Филология. — 2023. — № 1. — С. 180-194;
69. *Курохтина, С. Р.* Проблема образа в визуальных исследованиях / С. Р. Курохтина // Известия Саратовского университета. Новая серия.

Философия. Психология. Педагогика. — Саратов, 2019. — Т. 19. — Вып. 4. — С. 367-370;

70. *Кушнарева, А. В.* Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина // Искусство Евразии. — 2016. — № 2(3). — С. 85-91;

71. *Латыпова, А. А.* Портреты в писательском дневнике (на основе дневников К. Чуковского и М. Карима) / А. А. Латыпова // Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки. — Челябинск, 2018. — № 6 (416). — Вып. 113. — С. 107-112;

72. Леонид Андреев: Материалы и исследования. — Москва: Наследие, 2000. — 415 с.;

73. *Лессинг, Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Избранные произведения. — М.: Худож. лит., 1953. — С. 385-516;

74. *Лотман, Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. — Москва, 1996. — С. 23-45;

75. *Майзель, В. С.* Тело тени: Гойя и Кубин в экспрессионистском кино // Кинема.Science. — 2022. — № 4. — С. 17-28;

76. *Митина, С. И.* Специфика языка философского эго-текста / С. И. Митина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — Пенза, 2008. — №4. — С. 32-39;

77. *Митина, С. И.* Философский эго-текст как репрезентант личности мыслителя / С. И. Митина // Вестник Челябинского государственного университета. — 2008. — № 10. — С. 138-141;

78. *Митина, С. И.* Философский эго-текст: бытие в культуре: автореф. дисс. ... доктора филос. наук. — Саранск, 2008. — 43 с.;

79. *Митчелл, У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 240 с.

80. *Московкина, И. И.* Между «pro» и «contra»: Координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. — Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. — 288 с.;
81. *Ницше, Ф.* Сочинения: в 2 тт. Т. 2. — Москва, 1990. — 832 с. — (Литературные памятники);
82. *Нора, П.* Проблематика мест памяти / П. Нора // Франция-память. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. — С. 17-50;
83. Образ Рима в русской литературе: Междунар. сб. науч. работ. — Самара; Рим: Издательство ООО «Научно-технический Центр», 2001. — 221 с.;
84. *Пановский, Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. — 393 с.;
85. *Пигулевский, В. О.* Амплификация сюжета «Искушение святого Антония» / В. О. Пигулевский, Л. А. Мирская // Эстетика и герменевтика: Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: Сборник статей всероссийской научной конференции, Москва, 11 декабря 2020 года. — Москва: ООО «МАКС Пресс», 2022. — С. 97-101;
86. *Разухина, К. Э.* Фотографический экфрасис как форма памяти, или как создавать романы с помощью фотоснимков (на материале произведений «Герда Таро: двойная экспозиция» Х. Янчек и «Памяти Памяти» М. Степановой) / К. Э. Разухина // Новый филологический вестник. — Москва, 2023. — №2(65). — С. 43-52;
87. *Ростова, Н. Н.* Куинджи: светоносность русской культуры / Н. Н. Ростова // Тетради по консерватизму. — 2021. — № 1. — С. 90-974;
88. *Сальникова, Е. В.* Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: автореферат дис. ... доктора культурологии. — Москва, 2012. — 52 с.;
89. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. — Москва: АСТ-Пресс : Галарт, 2001. — 301 с.;

90. *Скорород, А. А.* Бытовые сюжеты в творчестве «малых голландцев» на примере четырех картин из архива экспертизы ГОСНИИП // Журнал института наследия. 2022. № 3(30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovye-syuzhety-v-tvorchestve-malyh-gollandtsev-na-primere-chetyreh-kartin-iz-arhiva-ekspertizy-gosniir/viewer> (Дата обращения: 11.05.24);
91. *Скорород, Н. С.* Леонид Андреев. Москва, Молодая гвардия, 2013. — 430 с. — (Жизнь замечательных людей);
92. *Степин, А. В.* К онтологии визуальности. О летящем ботинке, падающих башнях... / А. В. Степин // МЕДИАФИЛОСОФИЯ. — Санкт-Петербург, 2011. — Т. 7. — С. 181-185;
93. *Телятник, М. А.* Импрессионистические черты в фельетонах Леонида Андреева («Курьер», 1900—1903) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. — Т. 15. — Вып. 1. — С. 124-135;
94. *Телятник М. А.* Фельетоны Леонида Андреева о поездках по Волге и Каме: поэтика импрессионизма / М. А. Телятник // Филология и человек. — 2016. — № 4. — С. 17-28;
95. *Телятник, М. А.* Фельетоны Л. Н. Андреева в газете «Курьер» (1900-1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: автореферат дис. ... кандидата филол. наук. — Санкт-Петербург, 2012. — 23 с.;
96. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Под ред. Н. Д. Тмарченко // Теория литературы: В 2 т. — Москва: Издательский центр «Академия», 2004. — Т. 1. — 512 с.;
97. *Терехина, В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореферат дис. ... докт. филол. наук // ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — Москва, 2006. — 32 с.;
98. *Титаренко, С. Д.* Визуальный образ в эстетике Александра Блока: проблемы феноменологии / С. Д. Титаренко // Соловьевские исследования. — 2020. — № 3(67). — С. 93-106;

99. *Топоров, В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — Москва, 1983. — С. 227-284;
100. *Туляков, Д. С.* Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов: на материале сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук», оперы А. Крученых «Победа над солнцем» и пьесы У. Льюиса «Враг звезд»: автореферат дис. ... кандидата филол. наук. — Екатеринбург, 2013. — 24 с.;
101. *Туляков, Д. С.* Проблемы визуальности в англо-американской критике второй половины XX — начала XXI в. / Д. С. Туляков // Мировая литература в контексте культуры. — Пермь, 2015. — № 4(10). — С. 141-150;
102. *Тынянов, Ю. Н.* Иллюстрации / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — Москва: Наука, 1977. — 574 с.;
103. *Фарино, Е.* Введение в литературоведение. — СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.;
104. *Фрейд, А.* Эго и механизмы защиты. — Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2016. — 133 с. — (Современная психология: теория и практика).
105. *Фрейд, З.* Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. URL: <https://freudproject.ru/?p=12548> (Дата обращения 02.03.24);
106. *Халаева, Е. А.* Транспозиция как форма интермедиальности в ранних рассказах Л. Н. Андреева / Е. А. Халаева // Литература и проблема интеграции искусств: Сборник статей. — Выпуск 4. — Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. — С. 131-140;
107. *Ханзен-Лёве, О.* Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. — Москва: РГГУ, 2016. — 450 с. — (Россия / Русистика / Россиеведение);
108. *Ханзен-Лёве, О.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. — Санкт-Петербург, 2003. — 816 с.;

109. *Чернявская, В. Е.* Визуальность в социокультурной проекции / В. Е. Чернявская // ПРАКСЕМА. Проблемы визуальной семиотики. — Томский государственный педагогический университет, 2021. — №2(28). — С. 96-109;
110. *Чуваков, В.* Из писем Л. Андреева — К. П. Пятницкому // Вопросы литературы. 1971. № 8. URL: <https://voplit.ru/article/iz-pisem-l-andreeva-k-p-ryatnitsкому-vstupitelnaya-statya-publikatsiya-i-kommentarij-vadima-chuvakova/> (Дата обращения 16.05.24);
111. *Чуньмэй, У.* Портрет в рассказах и повестях Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук; [Моск. пед. гос. ун-т]. Москва, 2006. — 19 с.;
112. *Ширванова, Э. Н.* «Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») / Э. Н. Ширванова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — Пенза, 2012. — № 4(24). — С. 98-102;
113. *Ширванова, Э. Н.* Образ Иуды Искариота в контексте канонического и апокрифического Евангелия в одноименной повести Леонида Андреева / Э. Н. Ширванова, Р. М. Гаджиева // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2018. — Том 33, № 4. — С. 50-58;
114. *Шишкина, Л. И.* Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. — Санкт-Петербург: Издательство СЗАГС, 2009. — 219 с.;
115. *Юдина, В. И.* Леонид Андреев. Грани художественного опыта / В. И. Юдина // Интеграция искусств в современном художественном образовании. — Орел, 2022. — С. 9-14;
116. *Baggerman, A.* Jacques Presser. Egodocuments and the Personal Turn in Historiography / A. Baggerman, R. Dekker // THE EUROPEAN JOURNAL OF LIFE WRITING. — Vol. VII. — 2018. — С. 90-110;
117. *Wise P.* «Smoothly gliding images». Leonid Andreyev's verbal and visual imagery. — Chapel Hill, 2017. — 62 с.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

118. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.;

119. Русские писатели XX века: Биографический словарь. — Москва: Большая Российская энциклопедия; Рандеву — А. М., 2000. — 808 с.;

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

eLIBRARY.RU : научная электронная библиотека : сайт. — Москва, 2000 — URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 23.05.2024);

Электронная библиотека: сайт / Российская национальная библиотека. — Санкт-Петербург : РНБ, 1998. — URL: <https://nlr.ru/> (дата обращения: 23.05.2024);

Электронная библиотека: сайт / Российская государственная библиотека. — Москва : РГБ, 2003 — . URL: <https://www.rsl.ru/> (дата обращения: 23.05.2024);

Электронная библиотека: сайт / Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского. — Санкт-Петербург : ЦГПБ. — URL: <https://pl.spb.ru/> (дата обращения: 23.05.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Андреев Л. Н. Автошарж, 1897 г.



Рис. 2. Андреев Л. Н. Автошарж, 1897 г.

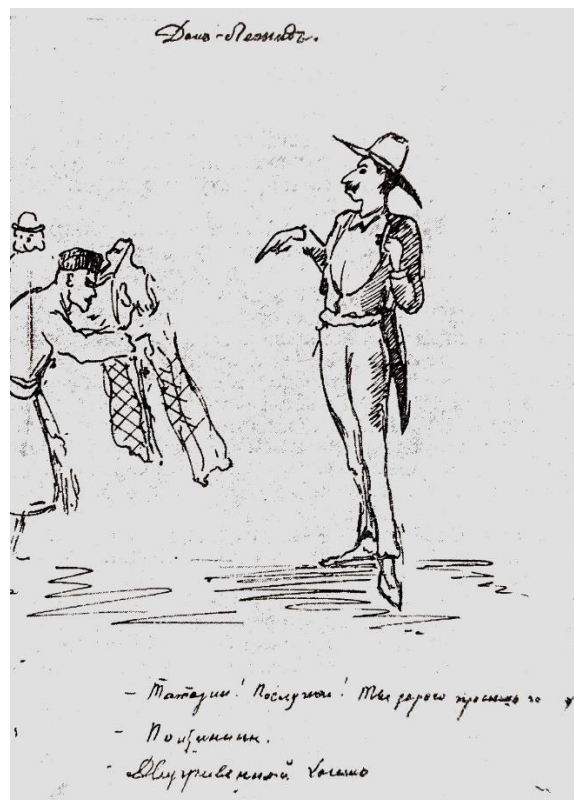


Рис. 3. Андреев Л. Н. Автошарж, 1897 г.



Рис. 4. Андреев Л. Н. Автошарж, 1897 г.



Рис. 5. *Босх И.* Искушение святого Антония. Панно, после 1490 г.



Рис. 6. *Андреев Л. Н.* «Если он не разбогатеет». Автошарж, 1897 г.



Рис. 7. Андреев Л. Н. «Если он разбогатеет». Автошарж, 1897 г.

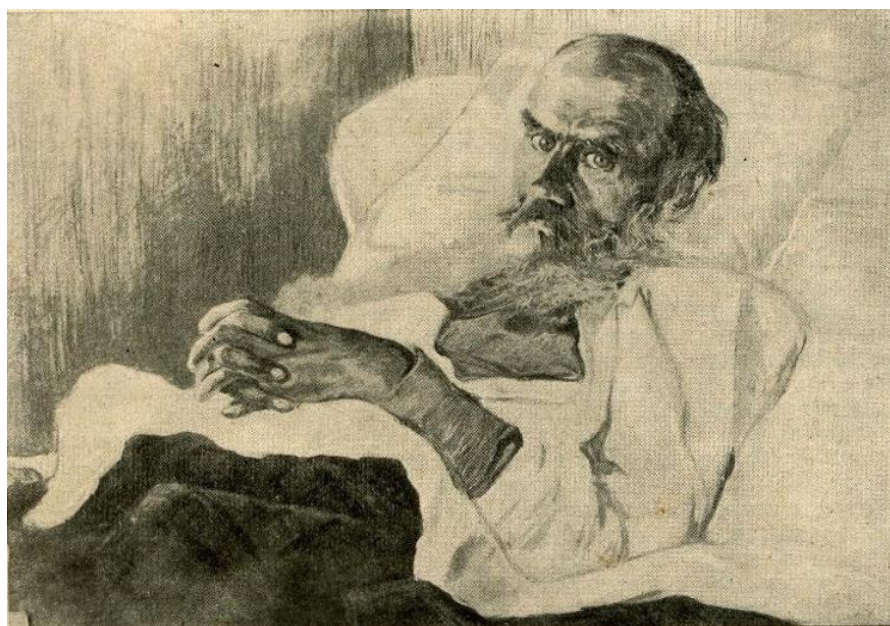


Рис. 8. Андреев Л. Н. Портрет Л. Н. Толстого. 1910-е гг.



Рис. 9. *Андреев Л. Н.* Сын Савва. Пастель, 1910-е гг.



Рис. 10. *Андреев Л. Н.* Дочь Вера. Пастель, 1910-е гг.

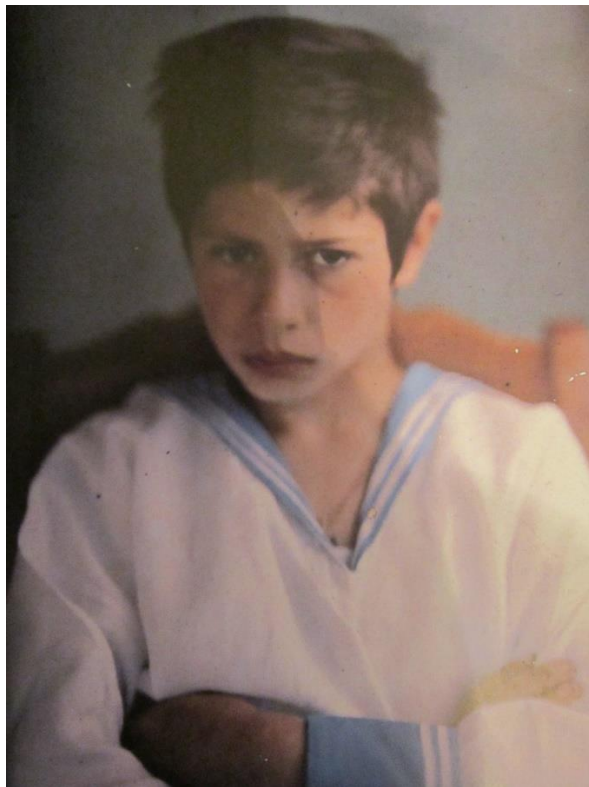


Рис. 11. *Андреев Л. Н.* Сын Вадим. Фотография, 1900-1910-е гг.

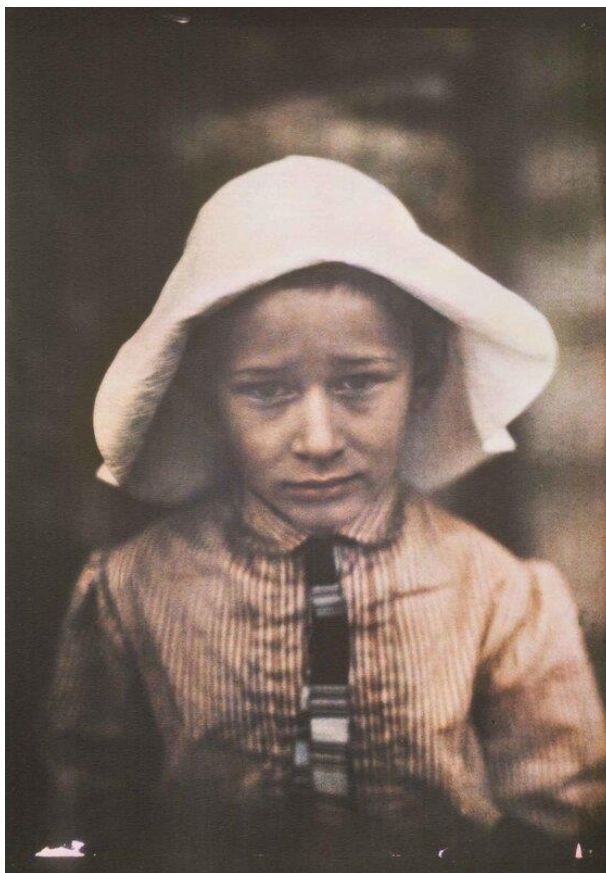


Рис. 12. *Андреев Л. Н.* Сын Даниил. Фотография, 1900-1910-е гг.

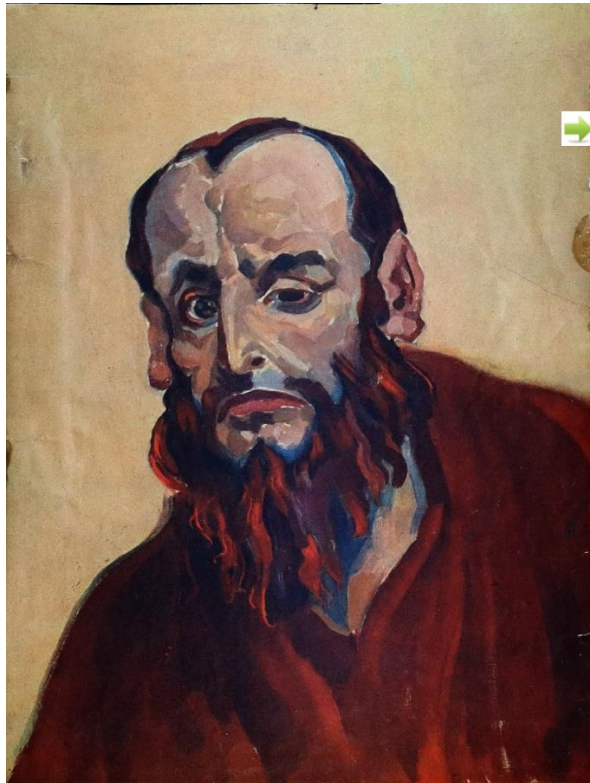


Рис. 13. *Андреев Л. Н.* Иуда Искарот. Холст, масло, 1912 г.



Рис. 14. *Гойя Ф.* Против общего блага. Серия «Бедствия войны», лист 71. Офорт, 1814 г.

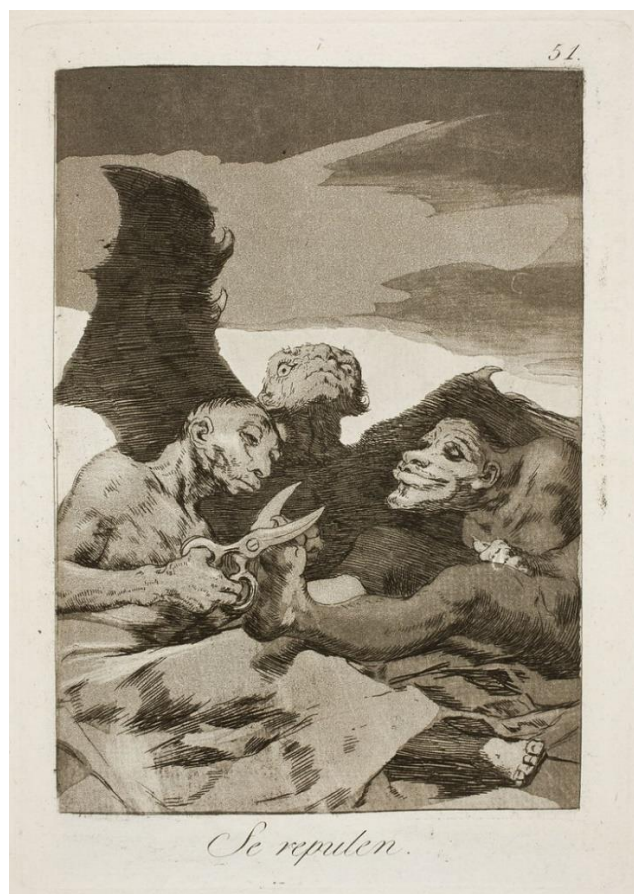


Рис. 15. Гойя Ф. Прихорашиваются. Серия «Капричос», лист 51. Офорт, 1797 г.



Рис. 16. Андреев Л. Н. Автопортрет на фоне сделанной им копии офорта Ф. Гойи.
Фотография, 1910 г.

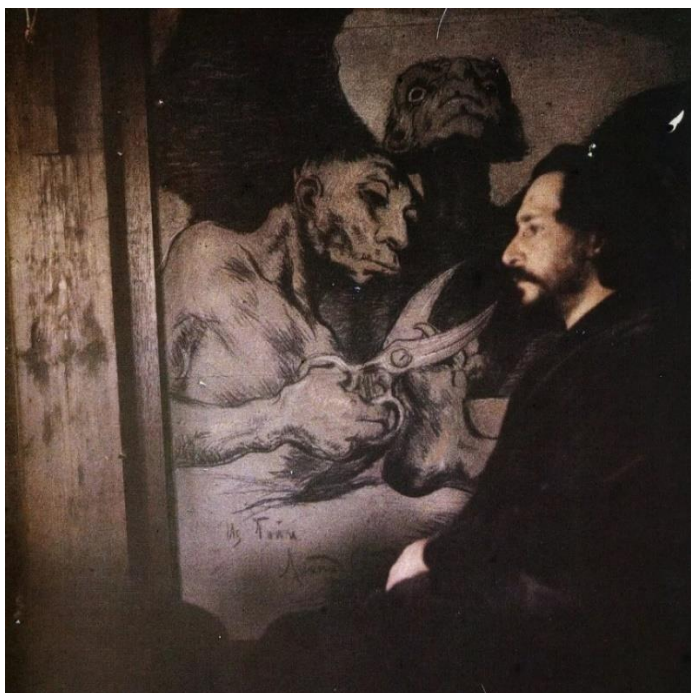


Рис. 17. *Андреев Л. Н.* Автопортрет на фоне сделанной им копии офорта Ф. Гойи.
Фотография, 1910-е гг.

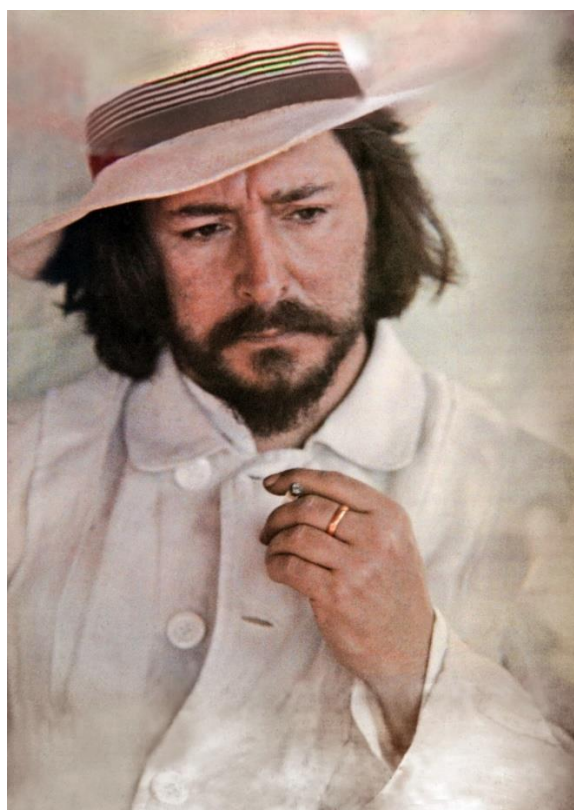


Рис. 18. *Андреев Л. Н.* Автопортрет. Фотография, 1910-е гг.



Рис. 19. *Андреев Л. Н.* Автопортрет. Фотография, 1910-е гг.



Рис. 20. *Андреев Л. Н.* Автопортрет на фоне черепичной крыши. Фотография, 1910-е гг.



Рис. 21. *Андреев Л. Н.* Автопортрет в голландке. Фотография, 1910-е гг.



Рис. 22. *Андреев Л. Н.* Автопортрет на балконе. Фотография, 1910 г.

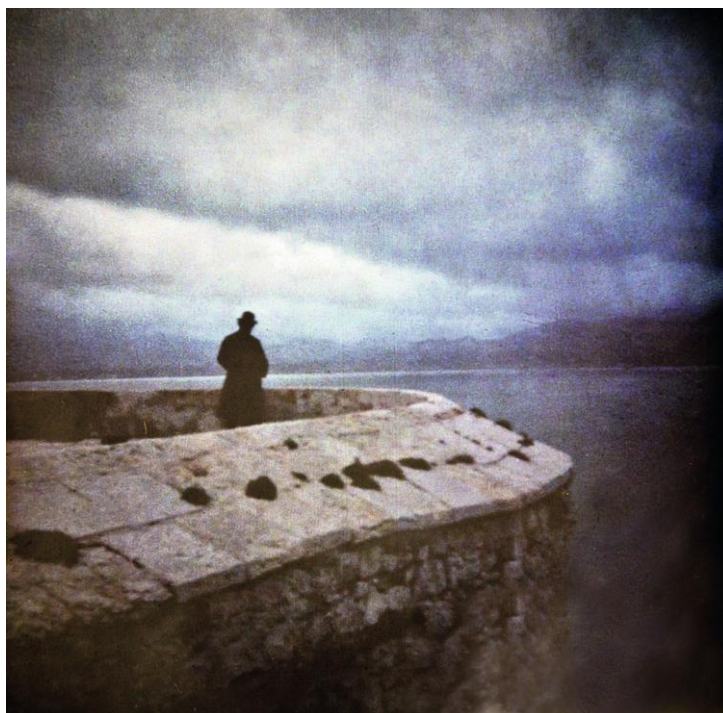


Рис. 23. *Андреев Л. Н.* На развалинах замка Иф. Фотография, 1910 г.

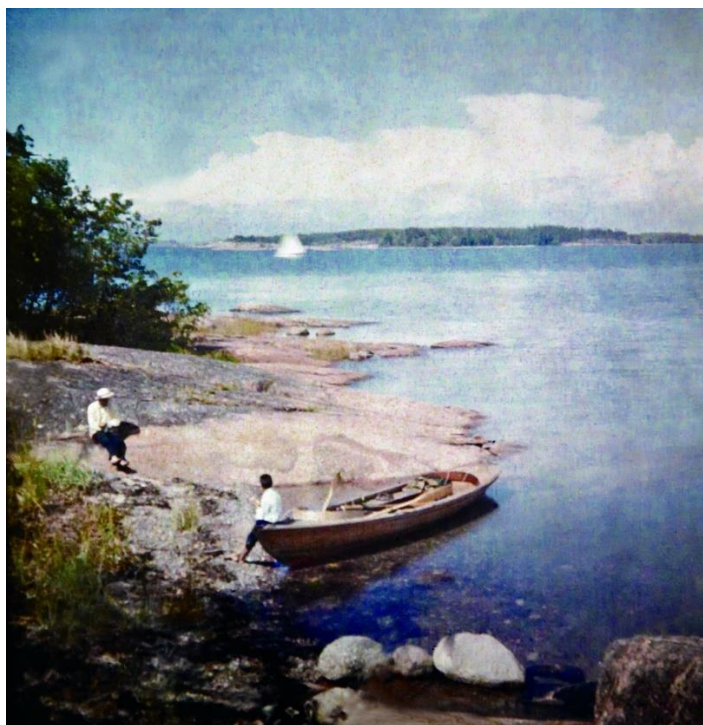


Рис. 24. *Андреев Л. Н.* Летний пейзаж. Финский залив. Фотография, 1910-е гг.



Рис. 25. *Андреев Л. Н.* Бот «Далекий» у Юль-Хольма. Фотография, 1910 г.



Рис. 26. *Андреев Л. Н.* Яхта «Савва». Фотография, 1910-е гг.

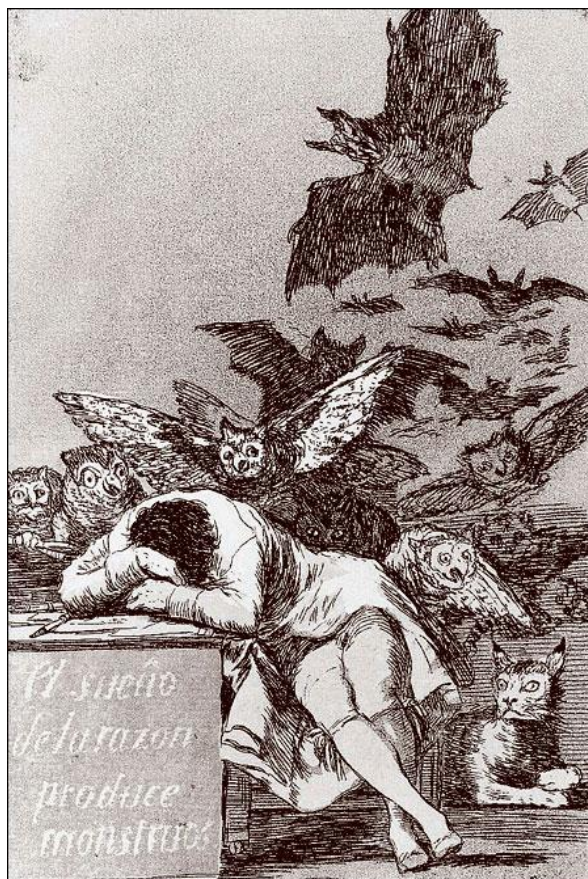


Рис. 27. Гойя Ф. Сон разума рождает чудовищ. Офорт, 1797 г.



Рис. 28. Андреев Л. Н. Автопортрет у камина. Фотография, 1910 г.



Рис. 29. Бёклин А. Остров мертвых. Дерево, масло. 1883 г.



Рис. 30. Бёклин А. Остров мертвых. Дерево, масло. 1901 г.



Рис. 31. *Андреев Л. Н. А. И. Андреева в жемчужном ожерелье. Фотография, 1910-е гг.*



Рис. 32. *Андреев Л. Н. А. И. Андреева в белом платье. Фотография, ок. 1910 г.*



Рис. 33. *Андреев Л. Н.* Акведук. Римская Кампанья». Фотография, 1914 г.

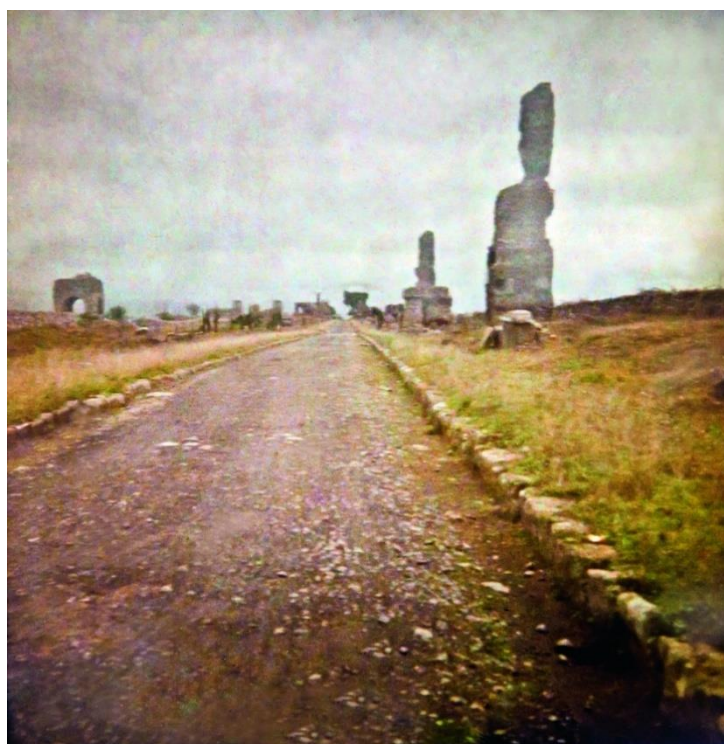


Рис. 34. *Андреев Л. Н.* Рим. Аппиева дорога. Фотография, 1914 г.



Рис. 35. *Андреев Л. Н.* Итальянский пейзаж. Via Arria. Пастель, 1910-е гг.

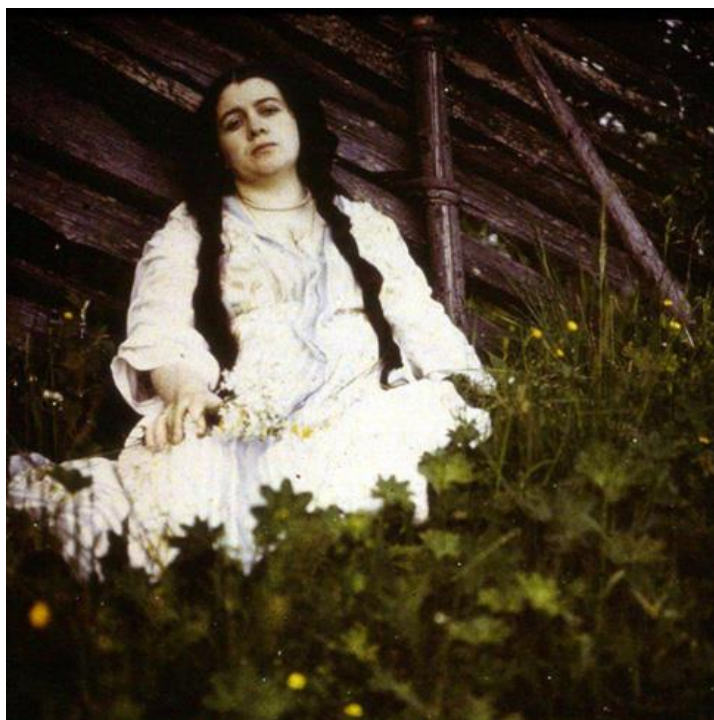


Рис. 36. *Андреев Л. Н.* Фотография, 1900-1910-е гг.



Рис. 37. *Андреев Л. Н.* Автопортрет с Анной. Фотография, 1910-е годы.