

Ю.В. Никифоров

Ивано-Франковск

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА Л.АНДРЕЕВА “ВОР”

Рассказ “Вор”, один из лучших в творческом наследии Андреева, имел непростую издательскую судьбу. В 1904 г. (до первой публикации в “Сборнике товарищества “Знание”) он был отвергнут редактором “Журнала для всех”, а после, в советское время, не включался в состав многочисленных, но далеко не полных изданий. Текст рассказа и приведенные ниже критические оценки цитируются по собранию [1], в котором восполнены все издательские пробелы. Публикация “Вора” (1905) была встречена рядом критических откликов и статей, отличавшихся поляризацией мнений. При этом одни одобряли рассказ как “живой” психологический этюд, изображающий “человечески прекрасный образ” гонимого человека (газета “Киевские отклики”), других раздражала чрезмерная “недосказанность” и “загадочность” его содержания (журнал “Русское богатство”). “Вора” нельзя понять умом”, – утверждал критик “Южных записок” Ф.Батюшков, ссылаясь на “отсутствие рационализма и в самом сюжете, и в способе его обработки”. Символистская критика (в лице И.Смирнова из журнала “Весы”) стремилась проникнуть вглубь, акцентируя склонность Андреева к “основным метафизическим вопросам бытия” и различая в рассказе “веяние древней тоски, прохот хаоса”. С этим “хаосом” перекликнулся А.Блок, давший “Вору” яркую и пронизательную оценку. Он воспринял рассказ как пронзительный вопль “о масках на масках”, срываемых смертью (см. рецензию на “Сборник товарищества “Знание” за 1904 г.” [2] и статью, посвящённую памяти Л.Андреева [3]).

Принимая такую трактовку рассказа, отметим её смысловую связь с новеллой Эдгара По “Маска красной смерти”(1842). Первый русский перевод “Красной смерти” опубликован в 1870 г. в журнале “Отечественные записки”. О знакомстве Андреева с этой новеллой свидетельствует использование её сюжета в пьесе “Чёрные маски” [10, с. 78]. При внешнем отличии фабул рассказа (поездка карманного вора к любовнице-проститутке за семьдесят вёрст от Москвы) и новеллы (бал-маскарад во время чумы в замке принца Просперо) в сюжетных приёмах Андреева и Э.По выявляется принципиальное сходство. Для наглядности выпишем общие признаки двух сюжетных структур в сравнительную таблицу.

Важно отметить и то, что в обоих структурах действие методически *ускоряется* и сопровождается *нарастающим*

механическим звуком: стуком вагонных колёс (у Андреева) или звоном часов (у По).

Содержание общего признака	В рассказе Андреева	В новелле По
1. Герой помещается в замкнутое ограниченное пространство и попадает под власть иллюзии.	Вор Юрасов садится в поезд и представляет себя честным "немцем"	Принц Просперо запирается в замке и устраивает маскарад
2. В пространстве имеется несколько звеньев или частей, последовательно соединённых друг с другом.	Цепь вагонов различного класса	Анфилада из комнат разного цвета (от голубого до чёрного)
3. Появляется непредвиденное обстоятельство или деталь, нарушающая иллюзию.	Под влиянием "общего возбуждения" при посадке Юрасов совершает кражу	Среди приглашённых на бал появляется неизвестная маска
4. Герой продвигается вдоль частей в направлении нисходящей градации качества.	Юрасова гонят из вагона в вагон в направлении к низшему 3-му классу.	В погоне за маской Просперо бежит через всю анфиладу в дальнюю чёрную комнату
5. В крайней точке пути все иллюзии исчезают и героя встречает смерть.	На последней вагонной площадке рвётся внешняя "маска" Юрасова и загнанный вор попадает под поезд.	В крайней западной комнате принц догоняет маску, но под ней обнажается смертоносная пустота.

Совокупность отмеченных признаков образует единый по смыслу сюжетный хребет, каждый раз обрастающий новой повествовательной плотью. Проступая сквозь внешнюю фабулу, он превращает историю вора Юрасова (или принца Просперо) в символический путь человека во времени, в модель бытия, обращённого к смерти.

В самом деле, что значат в новелле По "семь роскошных покоев", окрашенных в разный цвет и расположенных так, что за каждым из них открывается "что-то новое"? Это *семь возрастных этапов* (десятков лет), составляющих цепь человеческой жизни.

Первый из них, “голубой”, соответствует детской невинной мечте; “красный” – это познание страсти; “зелёный” с “оранжевым” – буйство листвы и плодов, представляющих зрелый возраст; “белый” – мудрая мысль; “фиолетовый” – старость и “чёрный” – смерть, что таится “в тени часов” на краю анфилады.

Тот же смысл обретают и *семьдесят вёрст пути* в рассказе Андреева, где вереницу покоев сменяют вагоны поезда. Движение акцентируется, становится как бы двойным, так как герой (вор Юрасов) бежит из вагона в вагон, пытаясь спастись от погони. Причиной погони является “непредвиденный” инцидент, играющий важную роль в понимании смысла рассказа. Во время посадки Юрасов, ещё *молодой* человек, украл кошелёк у соседа, уже *пожилого* мужчины. Кошелёк был изношен, засален, неплотно прикрыт и, кроме того, источал “немного нечистый, но возбуждающий” запах женщины. В символическом плане этот момент соотносится с “кражей” запретных плодов в мифе о первородном грехе, в результате которого человека изгнали из рая. Согласно преданию, он вступил в родовую жизнь и, одновременно, стал подвластен смерти. Ибо сказано: “в день, когда ты вкусишь от него, смертью умрёшь” (“Бытие”, 2.17). В контексте такой аналогии бегство и нигель героя рассказа предстают как метафора *смертного, единичного* бытия, тогда как движение поезда соответствует *поступи рода*.

Не случайно, в финале рассказа, где число пассажиров заметно растёт, переход из вагона в вагон начинает казаться герою “дурной” бесконечностью. “Как будто уже *десятки, сотни* их прошёл он, а впереди новые площадки, новые неподатливые двери и цепкие, злые, свирепые ноги” людей, протянутые в проход и мешающие Юрасову. “Он один – а их *тысячи, их миллионы*, они весь мир: они сзади его и впереди, и со всех сторон, и нигде нет от них спасенья” (курсив наш — Ю.Н.). Так, по ходу движения поезда, непрерывный количественный прогресс оборачивается для Юрасова качественным регрессом и даже размеренный стук колёс (аналог бегущего времени) постепенно нисходит к минорному тону. Вначале звучит мелодично, “как песня”, потом – как “толпа пьяных, глупых”, орущих на “тысячу глоток” людей и, наконец, превращается в “стаю разбуженных псов”, учуявших грохот и крики погони. Точно так же вагоны вначале бегут чуть заметно, как будто бы “сами собой”, а в конце уже “бешено” мчатся, подобно опасным “железным чудовищам”. Другими словами, безудержный, горизонтально направленный ход бессознательной жизни рода (представленный летом поезда) растворяет в себе единичную жизнь и низводит героя до уровня загнанной твари. Ибо “глаза его бессмысленны, как у быка, и тёмный ужас животного, которое преследуют, а оно ничего не понимает, охватывает его”, – констатирует Андреев.

В показанной автором “дикой картине погони” нельзя не заметить глубокую связь между концом и началом, между причиной и следствием, “нечаянной” кражей и смертью. Не случайно, в завязке, а также в финале рассказа присутствует тот же набор элементов, но если в начале мы видим, как “трижды судившийся” вор садится в вагон, расправляя свои “золотые” усы, то в конце отмечаем, что усы на лице его смяты и какие-то “три фонаря, три неяркие лампы” нависли над ним, хотя – как известно – “значения их он не понял”. Число “три”, упомянутое в крайних фразах рассказа, часто встречается в сказках и может быть понято как синоним трёхчастного цикла жизни (возникновение – существование – исчезновение). Этот замкнутый цикл отражён в положениях тела героя, который в начале поездки *сидит*, разваливаясь на диване, чуть позже – *стоит* у окна на площадке, потом безоглядно *бежит*, а в концовке – *лежит*, но уже под колёсами поезда.

Такое развитие действия сравнимо с работой гигантских часов в новелле По, ход которых подобен ритмичному стуку колёс и обозначен посредством прогрессии чисел. Здесь удары звучат через “каждый час” – “шестьдесят минут – три тысячи шестьсот секунд”, вселяя в собравшихся страх и смятение. Ещё один знаковый круг замыкается по окончании суток, т. е. в 24 часа, что соотносится с временем появления маски Смерти, а также с количеством денег в украденном кошельке – “двадцать четыре рубля с мелочью”. Третий круг соответствует полному сроку жизни, – это семь комнат в новелле По и *семьдесят* вёрст пути, обозначенных в тексте Андреева. Обращает внимание и совпадение чисел в кульминациях двух сочинений, где Просперо бежит через комнаты анфилады, приблизившись к маске на “три или четыре” фута, а Юрасова гонят из вагона в вагон “*трое или четверо*” преследователей. Сочетание этих цифр соответствует возрасту авторов во время работы над “Маской” и “Вором” – 34 неполных года (положение между *третьим* и *четвёртым* десятком).

Трагический лёт бытия дополняет символика света и тьмы, в которой мы видим порядок, обратный процессу творения, т.к. там изначальная “тьма” побеждается светом дня (“Бытие”, 1.3.), а в рассказе Андреева день сменяется ночью. Тот же принцип замечен в новелле По, где Просперо бежит к *чёрной* комнате анфилады с *востока на запад*, т.е. от восхода к закату, от света к тьме, от рождения к смерти.

Но “заслуживает ли названия жизни это бессмысленное чередование рождений и смертей, эта однообразная смена умирающих поколений? “ – задаётся вопросом современник Андреева философ Е.Н.Трубецкой, чтобы вслед за великими мудрецами прошлого прийти к отрицательному ответу. Для Трубецкого бесконечная родовая жизнь оправдывается лишь

постольку, поскольку она поднимается в высший план и в нём преобразуется, или, другими словами, "горизонтальная линия оправдывается не сама по себе, в своей отдельности взятая, а в сочетании с линией вертикальной" [11, с. 95].

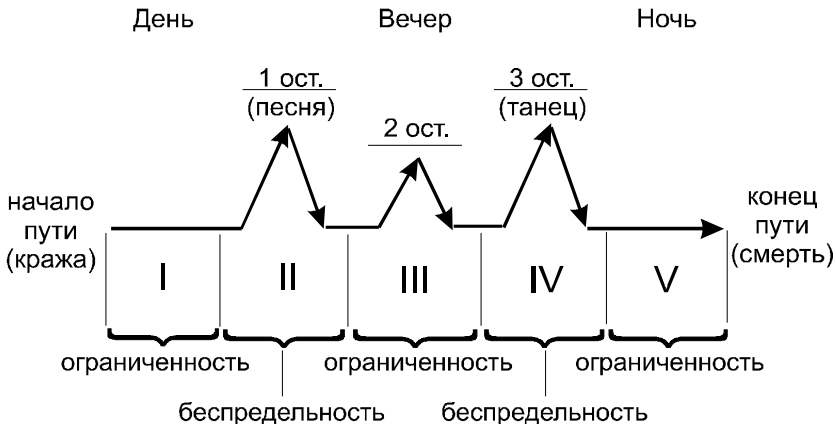
В рассказе Андреева эта структурная "вертикаль" обозначена в двух ипостасях героя, одной из которых является *Фёдор Юрасов*, – гонимый за кражу вор, а другой – *Генрих Вальтер* – порядочный "немец", бухгалтер. Они дополняют друг друга, как действительность и мечта, как пропавший земной персонаж и спасительный фантастический образ. Имена двойников – антиподов похожи (содержат по две буквы "р") и, вместе с тем, соответствуют принципу фонетического контраста: во-первых, заглавные буквы Г.В. и Ф.Ю. расположены в "верхней" и "нижней" частях алфавита; во-вторых Генрих Вальтер разносится звонко, как эхо в горах, а Фёдор Юрасов звучит приземлённо и глухо.

Попытки героя подняться над плоской реальностью бытия связаны с остановками поезда (т.е. с разрывами в горизонтальном пути) и отмечены свето-воздушной символикой, относящейся к сфере духа. В *первый* миг остановки движения наступает такая всевластная тишина, что мгновение кажется "вечностью", а сошедший на землю пассажир выглядит странно, как "птица, которая всегда летает, а теперь вздумала пойти". Этот образ дополнен во время *второй* остановки, где – как пишет Андреев – "две женщины в светлых платьях" уже не пошли, а взлетели, "как лебеди". Уподоблена птице и грустная песня героя, чей голос летит к заходящему солнцу и "возносится к небу, теряясь в его безбрежности". Чудесным видением рая, оазисом света среди наступающей тьмы становится для Юрасова *третья* остановка. Здесь играет прекрасная музыка и несколько юных пар (местных дачников) кружатся в лёгком чарующем танце. В "обманчивом" свете фонариков они представляются "необычными существами, трогательными в своей воздушности и чистоте", что возвышает танцующих в глазах пассажиров, которые "темным бесцветным кольцом" окружают площадку. За пределами этой площадки царит непроглядная тьма, где контрастным пятном выделяются двое: "высокий", безусый юноша и девушка "в белом", подобная "облаку против луны". Они, как Адам и Ева, ещё неподвластны мраку, но выходят из круга и движутся в сторону поезда (т.е. в направлении *родового* начала). Юрасов пытается сблизиться с ними и, надеясь проникнуть на бал, повторяет как некий пароль: "Я проезжий, меня зовут Генрих Вальтер". Но его отвергают: "Здесь только свои", бал для юных, невинных, счастливых, а под именем Генриха Вальтера от расплаты скрывается вор, падший грешник, "судимый за кражи".

Таким образом, этот отказ возвращает читателя к мифу об изначальном падении, к идее изгнания бытия в быстротекущее

время (вспомним метафоры боя часов или стука колёс в сюжетных конструкциях По и Андреева). Отметим и то, что в начале пути изгнанник ещё пребывает во власти иллюзий (Просперо скрывается в замке и устраивает маскарад; Юрасов пытается выдать себя за невинного немца-бухгалтера). К тому же, противясь линейному ходу судьбы, Юрасов мечтательно рвётся в какие-то *высшие* сферы, а также стремится в исходную точку пути, к пределам утраченного рая. Такая структура порывов героя восходит к сакральным обрядам и мифам, которым – по мнению М. Элиаде – присуще “стремление обесценить время” [13, с. 132]. Герой как бы хочет исправить содеянное, вернувшись к тому изначальному “мигу зари, ... когда ничто ещё не было замарано, ничто не испорчено” [14, с. 122]. Но трагедия в том, что андреевский вор безнадежно оторван от древних истоков, отлучен от небесных высот и заброшен “прогрессом” в закрытую клетку вагона. Он, как “беглец-неудачник, пойманный на пороге тюрьмы”, всё ещё упирается, рвётся к “счастливым просторам”, а в голове у него возникают “картины неволи среди каменных стен и железных решёток”.

Контраст ограниченных интерьеров и беспредельных открытых пространств формирует структуру рассказа, т. к. действие всех *нечётных* глав (I-й, III-й и V-й) замыкается в тесных салонах и узких проходах вагонов, а действие *чётных* (II-й и IV-й) – стремится в бескрайние “шири” небес и “зелёные бездны” полей и даже выходит на волю во время стоянки поезда. Согласно воззрению пифагорейцев, нечётные числа полагают предел, а чётные – соответствуют бесконечности [12, с. 475, 481]. Как уже отмечалось, сюжетный хребет дополняют другие контрастные пары: *покой* переходит в *движение*, *день* сменяется *ночью*, линейная *горизонталь* разрывается *вертикалью* (см. рисунок).



В центре структуры (III-я глава) расположен вставной эпизод, где герой вспоминает о краже “в саду” (ассоциация с садом Эдема) и погоне “со свистом”, загнавшей его в “тёмный угол”. В соответствии с логикой этой модели, в финале движение *ускоряется*, наступает кромешная *тьма* и пространство предельно сжимается, т. к. путь преграждает *глухая стена* крайнего вагона. (Ту же функцию у По выполняет тупик анфилады.) Напряжение возрастает. Юрасов пытается лезть на вагон, но срывается вниз, разрывая пальто – “маску” Генриха Вальтера. В этот миг раздаётся похожий на крик оглушительный свист паровоза – и, шагнув за преграду, Юрасов летит в пустоту, под колёса курьерского встречного поезда. (Такой же “пронзительный” крик раздаётся в финале новеллы, где срывается маска и воцаряется “Тьма”, в которой – как сказано – “нет ничего осязаемого”).

В завершение сравнений отметим, что сходство сюжетных деталей рассказа Андреева “Вор” и новеллы По “Маска красной смерти” не объясняется внешним заимствованием, а представляет собой результат выявления общей структурной модели, обладающей рядом устойчивых признаков (см. таблицу). Сущность этой модели можно понять, исходя из учения об “архетипах” как носителях древних культурных идей, закреплённых на бессознательном уровне (К.-Г. Юнг [15, с. 72-96]). Одно из таких предположений обусловлено чувством ущербности бытия, вовлечённого в круговращение времени, и восходит к библейскому мифу об изначальном падении, а также ко всеобщему взгляду на жизнь и её исторический путь как на процесс поэтапного нисхождения к смерти. Достаточно вспомнить пророчество о “конце времён” в Ветхом и Новом Заветах, идею упадка эпох в античной легенде о золотом, серебряном и бронзовом веке, регрессивную смену периодов (“юг”) в философии древней Индии. Согласно “Махабхарате”, космический цикл состоит из четырёх юг, продолжительность которых сокращается по мере приближении к концу цикла. Сокращается и продолжительность жизни в пределах каждой из юг, что сопровождается общим падением нравов. Этот тотальный регресс завершается полным распадом (“пралая”) [7, с. 137].

Воплощение данной модели можно найти и во многих других образцах, созданных в более позднее время в условиях разных культурных традиций. Возьмём, для примера, картину голландского мастера Питера Брейгеля “Притча о слепых” (1568), в основу которой положен известный евангельский текст: “если слепой ведёт слепого, то оба упадут в яму”. Здесь мы видим *цепочку фигур*, расположенных по *нисходящей градации*, причём выражение лиц соответствует позам слепых и отражает процесс *постепенной утраты иллюзий* [6, с. 252-258].

Подобный структурный приём мы находим в рассказе Буццати с названием “Семь этажей” (1942), созвучным количеству комнат у По или количеству вёрст у Андреева. В этом случае круг бытия разделяют *семь уровней* здания клиники, в которой людей разделяют по этажам “в зависимости от тяжести заболевания” [5, с. 148]. Вначале больных помещают на верхний этаж, где у всех наблюдается “самая лёгкая форма”, на шестой переводят с “симптомами, внушающими некоторые опасения”, на пятый – с “серьёзными осложнениями”, и так далее – от этажа к этажу, по мере развития стадий болезни. На второй переводят “тяжёлых” больных, первый этаж предназначен для “смертников”. В контексте таких изменений отметим и полный контраст в обстановке палат на верхнем и нижнем уровнях. Вверху – где “широкие” окна и “яркая” мебель – “всё дышит спокойствием и вселяет надежду”; внизу – где “пугающе белые” стены и “холодные, плотно закрытые” двери – во всём ощущается сходство с “покойницей”. Другими словами, в рассказе Буццати присутствуют все элементы модели, указанной в нашем исследовании: *замкнутое пространство* (больница); *ряд однотипных частей* (этажей), расположенных по *нисходящей градиции* (степени тяжести заболевания); *утрата иллюзии надежды* на выздоровление) и, конечно, *фатальный исход*, характерный для всех вариантов сюжета.

К таким вариантам мы можем причислить шедевр поэтической мысли Ш.Бодлера с названием “Семь стариков” [4, с. 147] и роман Ф.Кафки “Процесс”, анализ которых выходит за рамки короткой работы и может быть сделан в дальнейших сравнительных исследованиях.

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. II, М., 1990, с. 7-21, 508, 509.
2. Блок А. Из рецензии на Сборник товарищества “Знание” за 1904 год / Об искусстве. – М. 1980, с. 348-354.
3. Блок А. Памяти Леонида Андреева / Там же; с. 354-361.
4. Бодлер Ш. Цветы зла. – М., 1970.
5. Буццати Д. Избранное. – М., 1987.
6. Гершензон–Чегодаева Н.М. Питер Брейгель. – М., 1983.
7. История и культура древней Индии: Тексты. – М., 1990.
8. По Э.А. Маска красной смерти. Пер. В.Рогова // Полн. собр. рассказов. – М., 1970, с. 354-359.
9. По Э.А. Маска красной смерти. Пер. Р.Померанцевой. – М., 1979, с. 198-202.
10. Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. – Т. 1. – М. 1989.
11. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни // Избранные произведения. – Ростов-на-Дону, 1998.
12. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. – М. 1989.

13. Элиадэ М. Миф о вечном возвращении. – СПб, 1998.

14. Элиадэ М. Священное и мирское. – М. 1994.

15. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М, 1998.

Summary

In the article are compared the tale by L.Andreev "The thief and tale by E.Poe "The masque of the red death". In spite of external difference of this tales, the inside resemblance of structure of plots is reveled and the general initial model emerges. The signs of model are tabulated. The sense of model is gradually downgrade to death, conditioned by primary sin. This model is contained in the ancient philosophical concepts and myths, and reveled in many works of literary and art. For example, in a picture by P.Breugel "A parable about blind men", tale of D.Buzzati "The seven storeys" and other.

Стаття надійшла до редколегії 4.06.2002.

© Ю.В. НИКИФОРОВ, 2002