(cc) BY

Триморук Евгений Дмитриевич
старший преподаватель, поэт, прозаик
Научный руководитель
Заяц Сергей Михайлович
д-р филол. наук, доцент, профессор
ГОУ «Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко»
г. Тирасполь, Республика Молдова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ВОР»

Аннотация*: в статье рассматривается рассказ Л. Андреева «Вор». В рассматриваемом рассказе прослеживаются интертекстуальные связи с произведениями таких авторов, как В. Набоков «Катастрофа», Ф. Дюрреманта «Туннель» и Т. Манн «Железнодорожное злоключение». Мотив отчаяния, феномен отчуждения, мотив падения в бездну – все это в синтезе прослеживается в ткани текста известных писателей. Сравнительно на малом пространстве каждый из классиков выявил безусловный страх человека перед неизвестностью, что нацеливает и наводит на глубокие контекстуальные размышления. Мотивы перекликаются друг с другом. И нет в них одного – Бога. Только экзистенциональный и мистический ужас.*

Ключевые слова*: Ключи: интертекст, связи, мотив, отчуждение, отчаяние, падение, бездна, Андреев.*

В самый плодотворный и значительный период творчества Л. Андреева в «Сборнике товарищества «Знание» за 1904 год» опубликован рассказ «Вор». Редактор журнала «Знание» Максим Горький считает, что в тексте рассказа, «*…много «злых ног»* [3, с. 247]. Это на первый взгляд объясняется тем, что рассказ был отвергнут «Журналом для всех». И Максим Горький решил исправить эту несправедливость. С другой стороны, говоря непосредственно о тексте рассказа, прослеживается то мистическое и экзистенциональное настроение, которому был подвержен автор «Иуды Искариота». Здесь усматривается и влияние А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора.

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

Мы видим это в трех основных мотивах, присущие творчеству Л. Андреева и непосредственно тому, что есть в рассказе «Вор»:

1. Мотив отчаяния (по Сёрену Кьеркегору, отчаяние – это болезнь к смерти, пусть Л. Андреев вряд ли знаком с его научными трудами).

2. Феномен отчуждения (о феномене *отчуждения* по-новому стал говорить Ф. Гегель, считавший его частью системы развития целостной Абсолютной Идеи, что отчуждение – это превращение, происшествие опыта самопознания).

3. Мотив падения в бездну (по А. Шопенгауэру и его работе «Мир как воля и представление).

Стоит оговориться, что, во-первых, мотивы отчаяния и отчуждения могут рассматриваться как в широком (внешнем) смысле, так и в узком (внутреннем); во-вторых, эти мотивы в рамках доклада изучаются в рамках интертекстуальных связей, но никак не отдельных компонентов, тем более зацикленных на самих себе в пределах одного рассказа Л. Андреева «Вор». Поэтому в дальнейшем обратим внимание и на других авторов, в отдельных произведениях которых эти мотивы встречаются, переплетаются, схожи.

Однако прежде выясним, что что мы понимаем под термином «интертекстуальность» и «интертекстуальные связи»?

В аспекте интертекстуальных связей литературного произведения справедливо утверждение, что любой текст, как и любое высказывание, не существует изолированно, вне связи с другими. Он часто возникает как отклик на уже существующее литературное произведение, как реакция на него, ответная «реплика» в диалоге текстов, он включает и преобразует «чужое» слово, приобретая при этом смысловую множественность [8, с. 224].

По этому поводу можно сослаться на следующее положение, что интертекстуальность – это *установка* на более углубленное понимание текста или разрушение непонимания текста за счёт многомерных связей с другими текстами [11, с. 12].

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

О том, что интертекстуальные связи могут служить одним из ключей к интерпретации текста, сторонники филологического анализа, ссылаясь на создателей теории интертекстуальности, подчёркивают, что художественное произведение приобретает необходимую смысловую полноту только благодаря его соотнесённости и взаимодействию с другими в общем межтекстовом (интертекстуальном) пространстве культуры.

В художественном тексте «переплетаются», соединяясь, знаки, восходящие к разным произведениям, сочетаются элементы других текстов-предшественников, в результате чего текст оказывается «мозаикой цитат» (Ю. Кристева), «эхокамерой» (Р. Барт), сохраняющей «чужие звуки», «палимпсестом» (Ж. Женетт), где новые строки появляются поверх уже существующих [8, с. 224].

Авторитетный учёный в этой области Р. Барт считает, что «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, и в этом смысле каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нём на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах» [1, с. 88].

Благодаря интертекстуальным связям (по Ю.М. Лотману) текст одновременно выступает и «как конденсатор культурной памяти», и как «генератор новых смыслов», которые возникают в результате преобразования цитат, диалога с литературной традицией, новых комбинаций уже известных в истории культуры элементов.

И в этой культурной составляющей (по М.М. Бахтину) литератор должен искать слово «внутренне убедительное» [2, с. 158].

В начале рассказа Л. Андреева «Вор» трижды судимый вор Федор Юрасов чувствует себя очень уверенно. На нем респектабельная маска бухгалтера-немца с банальным именем Генрих Вальтер. Он едет из Москвы к своей бывшей любовнице в купе второго класса, закусывает в буфете класса первого. Но срабатывает ролевой автоматизм и, не нуждаясь в деньгах, в вокзальной толчее он вытаскивает кошелек у пожилого господина. И веселый, и беспечный, уверенный в достоверности своего маскарадного костюма (дорогое пальто, хоро-

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

шие ботинки), знании биржевых сводок и даже в большом фальшивом бриллианте на руке, он пытается завести разговор с соседями по купе – старичком-офицером и молодой красивой дамой. Но они проявляют откровенное недружелюбие. С ним даже отказываются вступать в разговор – *мотив отчуждения*. А ведь его попутчикам совершенно неизвестно, что он по происхождению крестьянин, по профессии вор, а не молодой немец из хорошего торгового дома. Они словно видят в нем что-то сокровенное, юрасовское, которое он так старательно пытается скрыть внешним лоском и расспросами о курсе Рыбинских акций: «*И это неуловимое, непонятное, предательское, что видят в нем все, а только он один не видит и не знает, будит в нем обычную глухую тревогу и страх. Ему хочется бежать...*». Мы наблюдаем переход от беспечности к отчаянию.

«Отец экзистенциализма» философ С. Кьеркегор пишет: «*...хорошо зная людей, можно сказать, что никто не свободен от отчаяния, нет никого, в ком глубоко внутри не пребывало бы беспокойство, тревога, дисгармония, страх перед чем-то, о чем он даже не осмеливается узнать, страх перед чем-то внешним или же страх перед самим собой*» [5, с. 375].

Гонимый этим непонятным страхом герой рассказа большими и сильными шагами выходит из купе. Он уже совсем не похож на «*…честного немца-бухгалтера*» [5, с. 9].

Одинокий и печальный герой рассказа стоит на площадке вагона, наблюдает молодую и сильную июньскую природу. Он чувствуют ее великую думу, но никакого тепла, направленного в его сторону, не ощущает. На него веет тем же жутким холодом, что от людей из его купе, *мотивом отчуждения*. Поля на земле, солнце на небе существуют как бы сами по себе, не желая знать его. Даже вагоны гораздо ближе к природе, чем он – Юрасов. Они задумчивы и как будто прислушиваются к земле. Герой рассказа хорошо чувствует и понимает город, город – понимает его. На открытом пространстве природного, а не культивированного мира он абсолютно одинок. Никто не знает о нем, да и знать не хочет. Юрасов одинок, что подчеркивает его разговор с самим собой. И он пы-

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

тается петь, без слов, как без слов плачет его душа перед лицом вечности и подлинной свободы. Юрасов, исходя из представления Ф. Гегеля, готов к феномену *отчуждения,* как к превращению, как опыту самопознания: «*Он что-то нашел; он понял что-то, что всю жизнь ускользало от него и делало эту жизнь такой неуклюжею и тяжелой…»* [5, с. 11].

В дальнейшем повествовании жизненная реальность в лице грубого кондуктора нарушает уединение вора. Но сочувствие Юрасов может найти только у воображаемого солидного господина. И снова с надеванием маски следует перемена состояния героя. В стуке поездных колес ему слышится, затянутая пьяным хором песня из его настоящей, воровской жизни «Маланья, моя лупоглазая». Герою рассказа становится мерзко, словно что-то противное и мутное обволакивает его – мы приближается к *мотиву падения в бездну*. Пограничность состояния героя, что свойственно литературе экзистенциализма, подчеркнута. Поезд уносит его вперед к бескрайности, а песня тянет его назад – в ограниченное пространство города, в тюрьму. С приближением станции и раздававшейся нежной музыки кошмар исчезает. Он с восторгом говорит вслух о танцующих людях, выгибается в такт знакомой мелодии. Ведь когда он танцует, то ласков и нежен «*...и уже не бывает ни немцем Генрихом Вальтером, ни Федором Юрасовым, которого постоянно судят за кражи, а кем-то третьим, о ком он ничего не знает»* [5, с. 15].

В последующих главах Юрасов решается остаться на станции, пуститься в пляс вместе со всеми. Но, как выясняется, на танцевальную площадку пускают только своих. Трижды произнесенное придуманное немецкое имя, которое звучит как заклинание, только подчеркивает *отчужденность* Юрасова. И оно нарушено разговором кондукторов, о том, что жандармы кого-то ловят. Не случайно на текстуальном пространстве рассказа эта глава самая лаконичная. Герой снова «*один на зыбкой площадке вагона*» [5, с. 17]. Твердая площадка танцпола осталась где-то в темноте, а рядом все движется призрачное и чужое. Смутные тоска и ужас обретают вполне реальные очертания. Он уверен, что ловят именно его. Ему становится безумно страшно от мысли, что под безли-

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

ким «он», о котором говорят кондукторы, можно узнать и найти себя. Три мотива синтезируются. Начинается бессмысленное бегство Юрасова по вагонам. Однако невозможно нигде спрятаться. Первый класс, третий класс – везде ледяное равнодушие и недовольство чужих людей – снова *мотив отчуждения*. Юрасов чувствует, что его отталкивает даже стена вагона, на которую он, измученный бегством, оперся. Все, что он осознает «*...сплетается в его мозгу в одну дикую картину огромной беспощадной погони*» [5, с. 19]. В конце концов, он упирается в паровоз, пытается вылезти на крышу, но все тщетно. И в последнем, холодящем все его тело, ужасе трижды судимый вор Юрасов, так стремящийся стать Генрихом Вальтером, выбрасывается навстречу огням другого поезда.

Разделяя интерес Горького к философии Ф. Ницше, говорившего, что «*человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью*» [9], Леонид Андреев трагедию человека видел, несомненно, глубже. Отсюда и его ранний интерес к философии космического пессимизма Артура Шопенгауэра. В пятнадцать лет, начитавшись работ немецкого философа, Андреев пропускает над собой поезд, чтобы понять, насколько властна над ним пресловутая Мировая воля (генеральное понятие философии Шопенгауэра), говоря по-русски – «Бог» или «Судьба». Возможно, это страшное юношеское воспоминание и сказалось в финале рассказа. В своей фундаментальной работе «Мир как воля и представление» немецкий философ отмечает: «*Истинный смысл трагедии заключается в более глубоком взгляде: то, что искупает герой, это не его личные грехи, а первородный грех, то есть вина самого существования»* [9, с. 25].

Сущностное одиночество, а не какое-то общественное обособление, оппозиция существующему порядку – вот, что интересует Андреева в первую очередь. И здесь мы уже переходим к интертекстуальным связям с произведениями других авторов.

Представляется, что типологически образ Федора Юрасова связан с героем рассказа В. Набокова «Катастрофа». С чего начинается рассказ: *«В зеркальную*

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

тьму улицы убегал последний трамвай» [6, с. 368]. Марк Штадфусс (на этот раз настоящий немец) также любуется собой, своим внешним видом, повторяет имя возлюбленной, и город перед ним предстает не менее привлекательным, хоть и призрачным, не менее приветливым и принимающим. Он отчаянно влюблен, так что даже пропускает остановку: *«Казалось, судьба могла бы его пощадить»* [6, с. 371].

Феномен отчуждения, связанный с пассажирами, встречаем не только в трамвае, но и с тем, как реагирует Марк: *«По пути к площадке споткнулся о ноги толстого человека… Господин медленно втянул короткие ноги, сердито заурчал»* [6, с. 372].

Мотив падения в бездну – это прыжок, где вместо андреевского поезда, выступает и несущийся трамвай, и взмахнувший асфальт, *«как доска качели, гремящая громада налетела сзади на Марка»* [6, с. 372]. И только гораздо позже приходит ясность и понимание: *«Рванулся он, – и зеленое платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в зеленый стеклянный колпак лампы»* [6, с. 373]. Вспомним свет встречного поезда, к которому шагнул Юрасов. Герой Набокова также погибает под колесами трамвая. Смерть настигает героев в движении, останавливая бег времени. Рифмуются между собой рассказы и мотивом неотвратимости судьбы, не раз возникающим на протяжении повествования. Владимир Набоков с юных лет, занимающийся литературой, мог знать этот рассказ необыкновенно популярного в начале века Леонида Андреева. Но если герой Набокова уходит в какие-то неизвестные сны, то герой Андреева под громкий крик всего мира.

В целом, мотив отчаяния, отчуждения (как внутреннего, так и внешнего) и падения в бездну в наибольшей степени отразится в одноименном романе В. Набокова. Ненадежный рассказчик Герман Карлович ещё более развивает подобные мотивы. Рассказ и роман, хоть и две различные, неравномерные и неравноценные жанровые формы, все-таки заслуживают того, чтобы рассмотреть интертекстуальные связи между рассказом Л. Андреева «Вор» и романом В. Набокова «Отчаяние».

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

В небольшом по объёму рассказе Фридриха Дюрреманта «Туннель» происходит не менее мистическое событие. Молодой человек двадцати четырех лет, так и оставшийся безымянным, следует на поезде, чтобы на следующий день попасть на семинар «каких-то мифических занятий». При этом занятие он решил прогулять. Зачем он едет? Словно он уже находится на пути падения в бездну. Можно сказать, что герой рассказа находится под маской безымянности, как Юрасов под трижды произнесенным вымышленным именем. Герой рассказа «Туннель» и сам осознает, что он ненастоящий. Отсюда и проступает *мотив отчаяния* – молодой человек просчитывает варианты, во сколько будет на своей станции, но замечает, что туннель не заканчивается. Никто из пассажиров не переживает по этому поводу. Рыжеволосую девушку беспокоит роман, и как только включается свет, она продолжает чтение. Господин, изучающий шахматы и проблему «с защитой Нимцовича» [4], убежден, вычитав в «статическом ежегоднике», что в Швейцарии много длинных туннелей. Контролер утверждает, что поезд точно направляется в Цюрих и прибудет к восемнадцати двадцать. Пассажиры спокойны и равнодушны, они отрешены от заботы героя. И тут мы вспоминаем, как вел себя молодой человек вначале рассказа – *феномен отчуждения*. Первое мгновение, въехав туннель, он даже не снимает солнечные очки: *«…все, что он делал, было только видимостью, желанием под предлогом какой-то деятельности достичь порядка, но не порядка как такового, а только ощущения порядка в предвидении того Страшного, от чего он отгораживался…»* [4, с. 411]. Однако туннель не заканчивается.

Тогда молодой человек направляется к начальнику поезда, единственному персонажу, у которого есть имя, – Келлер, что в переводе с немецкого означает «погреб» или «подвал», а в переводе со средненемецкого связано со словом «kel», то есть «болото». И начинается *мотив падения в бездну* в прямом и переносном смыслах. Начальник поезда на вопрос молодого человека то смотрит в окно, то вовсе не обращает на него внимания, то занимается заполнением таблиц в тетради, то тянет в багажный вагон, чтобы «оттянуть время». Он оживляется только тогда, когда молодой человек угощает его своими сигаретами, у ко-

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

торых предпочтения оказываются схожими. И только после удара, когда «близость туннельных стен», а позже и скал стала очевидной, когда начальник поезда понял, что они едут вниз, в пропасть, но никак не достигают края туннеля, только тогда появляется движение, но уже по пустому поезду – многие пассажиры исчезли, выбросились, как машинист. И выяснив это, молодой человек успокаивается: «*ибо он жил только ради этого мгновения, мгновения обвала, ради этого внезапного опускания земной поверхности, ради этого фантастического падения в недра земли»* (с. 415). И ему становится легче, так что он даже закуривает. В молодом герое рассказа Ф. Дюрреманта «Туннель» словно просыпается одновременно три мотива: и отчаянное спокойствие, и отчуждение, и падение в бездну.

Рассказа Т. Манна «Железнодорожное злоключение» внешне представляет собой иной пласт событийных действий. Имя рассказчика неизвестно. Хотя повествование ведется от первого лица. Герой в большей степени представлен как наблюдатель: *«…потом я закурил свою вечернюю сигару, встал у кона спального вагона и начал наблюдать предотъездную суматоху»* [10, с. 421]. Стоит отметить, что уже не пассажиры отстранены от героя: «…а надо всем этим, в тумане октябрьского вечера, мерцают огромные электрические луны» [10, с. 421]. Феномен отчуждения выражен в том, что рассказчик наблюдает за пассажирами, их поведением и характерами. Но в образе кондуктора отчуждение проявляется наиболее остро. Когда некий господин с собачкой бросает ему в лицо билет, тот совершенно невозмутим. И вот – толчок: «Я думал о чем-то очень простом, но думал напряженно и сосредоточенно» [10, с. 425]. Мы приближаемся к мотиву отчаяния: «До сих пор мертвая тишина царила в спальном вагоне. Теперь страх взорвался» [10, с. 425]. В отличие от предыдущих рассказов, герой Т. Манна словно забавляется происходящим. Мотив падения в бездну выражен не его внутренним состоянием, а тем, что он видит, как ведут себя пассажиры. Хотя есть признаки его неуверенности и растерянности: «Только теперь, когда испуг стал проходить, я ощутил некоторую слабость в спине, растерянность, комок в горле» [10, с. 425].

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

Мотив падения в бездну, «схода с рельс», снова выражен в наблюдении: «Но выйти можно было лишь совершив большой прыжок с подножки вагона: ведь перрона здесь не было… <…> Но и дамы, кое-как прикрывши наготу, в отчаянии прыгали в бездну» [10, с. 426]. И снова – кондуктор, который пытается разобраться с происходящим, но не в силах противостоять «злоключению». И пассажир, видящий в происшествии «газетный отчет».

Герой Т. Манна ясно понимает, что с ним произошло, но он не идет навстречу огням поезда как Юрасов, его не сбивает трамвай, как в рассказе Набокова, не устремляется в бездну бесконечного туннеля как у Дюрреманта: «Да, со звериным упорством, с настойчивостью низшего организма, у которого разрушили чудесное, кропотливое творение крошечного его разума и прилежания, мне придется, после мига растерянности и отчаяния, все начать сначала» [10, с. 428].

В рассказе Т. Манна мотив отчаяния, феномен отчуждения и мотив падения в бездну показаны со стороны. В нем нет той ярко выраженной экзистенциональной угрозы и ужаса, только миг, который рассказчик пытается осознать и преодолеть.

Таким образом, интертекстуальные связи в рассказе Л. Андреева «Вор» находят свое воплощение и отражение в рассказе В. Набокова «Катастрофа» и в рассказе Ф. Дюрреманта «Туннель». Выражены эти связи «мотивом отчаяния», «феноменом отчуждения» или отстранения и «мотивом падения в бездну». И в этом плане мы можем согласиться с высказыванием М. Горького по поводу «*…много «злых ног»*. Это и присутствие страха, и приближение к смерти, и ощущение неизменной гибели героя. Безусловно, мотив отчаяния, феномен отчуждения и мотив падения в бездну заслуживают более пристального внимания в рамках дальнейшего исследования, их стоит рассматривать шире и точнее. Не безынтересно было бы проследить и выявить в рассказе Л. Андреева такие интертекстуальные связи как «мотив движения», особенно, в пределах замкнутого пространства (особенно, поездов, автобусом, самолетов), «мотив затуманенности», так как события происходят либо ночью, во мгле, либо в туннеле, что яв-

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

ляется безусловным символом «отсутствия света». Можно выделить, как особый градус внимания, мотив рельс, которые кажутся бесконечными, уходящими вдаль, вселяющими и ужас отчуждения и устремленности падения в бездну, пусть и в горизонтали. На наш взгляд, в этом направлении имеет смысл продолжать изучение творческого наследия Л. Андреева, чтобы современный читатель и последующие поколения глубже и шире понимали природу его таланта. Совершенно очевидно, что рассказ Л. Андреева «Вор» не выпадает из контекста всего творчества и дополняет наше представление о нем.

В рамках нашей статьи мы затронули, в основном, немцев. Однако за рамками остаются интертекстуальные связи с испаноязычной литературой. Например, Пабло Неруда, лауреат Нобелевской премии, взял псевдоним Сашка Жегулев. Известно, что с 1919 по 1999 года роман Л. Андреева переводился на испанский язык 5 раз. Но, в силу произношения, в дальнейшем П. Неруда отказался от этого псевдонима, что не исключает факт воздействия.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.

2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1995.

3. Горький и Андреев. Неизданная переписка. Т.74.// Литературное наследство. – М., 1965.

4. Дюрремант Ф. Избранное. Сборник / Ф. Дюрремант. – М.: Радуга, 1990 – 496 с. – (Мастера современной прозы).

5. Кьеркегор С. Болезнь смерти / С. Кьеркегор // Этическая мысль. – М., 1990.

6. Набоков В. Собр. Соч.: В 4 т. Т. 1 / В. Набоков. – Изд-во «Правда. – М., 1990.

7. Набоков В. Собр. Соч.: В 4 т. Т. 4 / В. Набоков. – Изд-во «Правда. – М., 1990.

8. Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2008. – 272 с.

9. Ницше Ф. Так говорит Заратустра. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М., 1990.

Content is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)

10. Манн Т. Собрание сочинений. В 10 т.: Т. 7. – М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1960.

11. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М., 2006.

12. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Собр. соч.: В 5 т. / А. Шопенгауэр. – М., 1992. Т. 1.

Содержимое доступно по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC-BY 4.0)