

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Тема страха в творчестве Л.Н. Андреева (на материале малой прозы)

Исполнитель _____ Суворова Юлия Николаевна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ Доктор искусствоведения, профессор _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Мышьякова Наталия Михаэловна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____
(подпись)

_____ кандидат педагогических наук _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Виноградова Марина Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

25.10.2026 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕМА СТРАХА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1. Страх как предмет изучения в литературоведении.....	7
1.2. Творчество Л. Андреева: историографический аспект	17
ГЛАВА 2. ВЫРАЖЕНИЕ ТЕМЫ СТРАХА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА.....	28
2.1. Обозначение эксплицитных способов выражения темы страха.	28
2.2. Обозначение имплицитных способов выражения темы страха.....	43
Список используемой литературы.....	62

ВВЕДЕНИЕ

Писатели всех времен и народов стремились показать окружающих мир без прикрас. Часто их произведения касались насущных тем, которые шли бок о бок со страхами и переживаниями. Леонид Андреев не стал исключением, заняв особое место среди авторов ужасающих новелл и пугающих романов. На примере его малой прозы мы рассмотрим, как определить тему страха в художественном тексте XX века.

Леонид Андреев, писатель сложного характера и нрава, стал обладателем противоречивого литературного статуса. Удивительно, что до своей смерти автор «Красного смеха» и «Жизни Василя Фивейского» являлся успешным прозаиком. В дальнейшем творчество писателя ужасов ушло в забвение, и только после распада СССР вновь увидело свет.

Читая о жизни и творчестве Андреева, мы видим контраст. Прежде всего замечаем прижизненное признание: его книги продавались и обсуждались. Однако в этот же момент его творчество критиковали и называли примитивным, недостаточно глубоким. Этот парадокс приводит к вопросу о том, что именно так влечет и вместе с тем отпугивает читателя от произведений Л. Андреева. Мы обратимся к этому вопросу через исследование одной из ключевых тем в поэтике писателя.

Актуальность изучения темы страха в малой прозе Л.Н. Андреева вызвана несколькими факторами. Учитывая исследовательскую базу о поэтике излюбленных тем писателя, мы видим, что тема страха здесь недостаточно рассмотрена. Её освоение даст более детальное понимание литературных приемов, которые использует автор. Помимо этого, обращение к осмыслению темы страха через произведения Л. Андреева являет исключительную ценность ввиду высокой значимости реального вопроса внутренних конфликтов и страхов.

Научная новизна исследования. Проведён системный анализ темы страха в малой прозе Л.Н. Андреева. Ранее подобных исследований не производилось. В схожих работах страх изучается в отдельных произведениях. Наше исследование рассматривает тему страха как одну из ключевых и фундаментальных, выявляет ее функции и художественное запечатление на всех уровнях литературного текста. Системный подход позволил соединить фрагменты в единое целое и рассмотреть одно из главных переживаний, описанных Андреевым в своих рассказах.

Объектом исследования стала малая проза в творчестве Л.Н. Андреева.

Предметом исследования является выражение темы страха в малой прозе Л.Н. Андреева.

Материалом для исследования послужили рассказы Л.Н. Андреева «Город», «Елеазар», «Он (Рассказ неизвестного)», «Мысль» и «Красный смех».

Степень изученности проблемы. В литературоведении существуют работы, которые касаются творчества Л.Н. Андреева и отдельных аспектов его произведений. Однако исследований, специально посвящённых теме страха в его малой прозе, сравнительно немного.

В трудах таких исследователей, как В.Б. Петрова и М.В. Мусийчук (статьи «Психология страха, или человек перед лицом смерти в повести Л. Андреева “Рассказ о семи повешенных”», «Репрезентация эмоциональных состояний в литературном дискурсе: морфология страха в повести Л. Андреева “Жизнь Василия Фивейского”»), Д.С. Тихомирова («Проза Л. Андреева в контексте литературы ужасов»), С.Н. Бражникова («Мотивы страха и мести в рассказе Л. Андреева “Губернатор”»), Е.С. Петрушковой (статьи «Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева», «Мотив взрыва как реализация категории ужасного в творчестве Л.Н. Андреева») страх рассматривается точно, в конкретных произведениях, и чаще всего апеллирует к изучению эстетики ужаса и страха, категории ужасного, мотива ужаса или мотива страха. Тем не менее, многие

аспекты использования темы страха в малой прозе Андреева остаются недостаточно раскрытыми. Это определяет степень изученности проблемы: несмотря на наличие исследований, посвящённых творчеству Андреева, тема страха в его малой прозе требует более детального и систематического анализа.

Теоретическая часть работы по изучению темы страха в русской литературе представлена в работах В.Я. Проппа, Ю.М. Прозорова, С.А. Борисовой, Ю.М. Лотмана, А.Г. Пятигорского, С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и других. Вторая глава первой части посвящена поэтике Л.Н. Андреева как предмету научного изучения и представлена трудами Л.А. Иезуитовой, В.А. Келдыша, Л.Н. Кена, М.В. Козьменко, Е.А. Михеичевой, И.И. Московкиной, Л.И. Шишкиной, Ю.Н. Чирва, Г.Н. Боевой.

Цель данного исследования — выявить и проанализировать особенности отражения темы страха в малой прозе Л. Н. Андреева, определить её роль в художественном мире писателя. Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

- проанализировать теоретические подходы к изучению темы страха в литературе;
- изучить историографический аспект творчества Л. Н. Андреева;
- исследовать тему страха через анализ эксплицитных и имплицитных способов её выражения;
- определить, как тема страха связана с ключевыми идеями и проблематикой малой прозы Андреева.

В методологическую основу исследования входят такие методы, как описание для систематизации теоретического материала; сравнительно-типологический анализ и принципы индуктивного метода в работе с литературным наследием Л. Андреева. Кроме того, использован комплексный анализ, позволяющий осмыслить литературные тексты с позиции других дисциплин: психологии, философии, истории и литературоведения.

Структура работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Теоретическая значимость работы позволяет расширить знания о творчестве Л. Н. Андреева и лучше понять, как раскрывается тема страха в русской литературе начала XX века.

Практическая значимость определяется возможностью использования результатов работы в литературоведческих и культурологических исследованиях, а также в школьной практике преподавания литературы.

ГЛАВА 1. ТЕМА СТРАХА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Страх как предмет изучения в литературоведении

Страх – это не просто эмоция, а особый культурный феномен, который во многом формирует наше восприятие мира. Неудивительно, что он всегда привлекал внимание людей, а литература не раз обращалась к этой теме.

Хотя страх давно и пристально изучают, единого определения у него так и нет. Отчасти потому, что это неотъемлемая часть нашей эмоциональной жизни, а разум не способен до конца её «просветить», уложить в чёткие формулы. Лексема «страх» охватывает разный опыт: возвышенное, приземлённое, сложное, простое, чёткое, размытое. Но при всём разнообразии смыслов у них есть общая черта: речь всегда идёт о ситуации, когда возникает угроза, нарушается равновесие, появляется ощущение, что что-то может оборваться, исчезнуть.

Прежде всего следует разобраться в определении страха, обратившись к научным работам. В «Этимологическом словаре» Шанского страх определяется как «ощепенение, остоленение» [59]. С. А. Кузнецов дополняет толкование слова, описывая состояние человека, охваченного сильной тревогой, беспокойством или душевным смятением в ожидании опасности или беды [50, С. 802]. В русском языке понятие страха обладает собирательным характером и выступает в роли обобщающего термина для целого спектра эмоциональных состояний. Страх собрал в себя множество частных, порой противоречивых ощущений – от робкой боязни и тревожного ожидания до всепоглощающего ужаса и сакрального страха перед божественным началом.

Этимологически и семантически каждое из обозначающих страх слов обладает собственными нюансами, которые формировались на протяжении веков. В процессе развития языка за каждой лексической единицей закрепился особый смысловой оттенок, отражающий специфику эмоционального

переживания. При всём многообразии и различиях в проявлениях все разновидности страха объединяет некая фундаментальная основа. В русской литературе страх часто переплетается с религиозными и культурными традициями, становясь частью более широкого мировоззренческого контекста.

Стоит отметить, что понимание темы страха менялось в разные исторические эпохи. Обращаясь к материалам устного народного творчества, из которого мы черпаем знание о картине мира древнего человека, можно заметить, что страх был совсем иным, нежели в современности. В древние времена страх связывали с катастрофическим и пантеистическим мышлением. Природа священна и ужасающа, только в её силах созидать и разрушать. Человек в этой системе своего рода раб, со священным ужасом принимающий мировой порядок и следующий его законам.

Многие исследователи фольклора, такие как А.Н. Веселовский, В.Ф. Миллер, Д.К. Зеленин, отмечают опасность во вне, исходящую не от людей, а от неведомых и вездесущих созданий, являемых в мир. В.Я. Пропп замечает: «Старшие каким-то образом знают, что детям угрожает опасность. Самый воздух вокруг них насыщен тысячью неведомых опасностей и бед. <...> И этим вызывается, иногда с молниеносной неожиданностью, какое-нибудь страшное несчастье: непослушных царевен, вышедших в сад погулять, уносит змей; непослушных детей, ушедших к пруду, околдовывает ведьма – и вот они уже плавают белыми уточками» [47, С. 37].

Человечество в древние времена не подвержено страху смерти в той степени, в которой находится человек современный. Тема раскрывается в переживании о будущем, о неизвестности. Поэтому так часто в народных сказаниях присутствуют обряды с жертвоприношениями, запреты и наказания. «Был обычай приносить девушку в жертву реке, от которой зависело плодородие. Это делалось при начале посева и должно было способствовать произрастанию растений» [47, С. 25], – пишет В. Пропп. В современной

культуре такой обряд считается страшным действием. Тем не менее в древности людям были необходимы подобного рода законы. Это был страх-уважение перед божествами, руководящими судьбами людей.

В произведениях фольклора запечатлелся универсум, наполненный хтоническими существами, часто имеющими человеческий облик (Леший, Русалка, Вазила). В более поздней христианской традиции многие из них приобрели демонические черты. Появление христианства сохраняет это мироощущение, но видоизменяет его в деталях. В качестве примера таких изменений можно обратиться к фигуре Бабы Яги. Имеется версия изображения её как священного идола. Это Золотая Баба с Урала, которую скрывали от глаз людей в «избушке на курьих ножках», поскольку она приносила смерть всем, кто посмотрел на неё или рассказал о её существовании [2]. Страх перед Бабой Ягой имел особый характер — это был не просто страх, а священный ужас перед существом, обладающим сакральной властью и способным как защитить, так и наказать.

В дальнейшем её образ преобразовывается и не имеет уже той силы: из идола Баба Яга становится то проводником в потусторонний мир (Яга-дарительница), то следует за героем, чтобы забрать украденную у неё вещь (Яга-воительница), то похищает детей на съедение (Яга-ведьма). Внешний облик также меняется, поскольку теряет первоначальное значение. Мы видим либо старуху с костяной ногой, либо животное (утка, волк) [47, С. 69-88]. Тем не менее изучение фольклора и анализировать его глубинных смыслов показывает, что тема страха не занимала в нём доминирующего положения.

В эпоху Средневековья понимание страха было неразрывно связано с теологическими представлениями, что объяснялось огромным влиянием церкви на все стороны жизни общества, включая науку и философию. Учёные и богословы того времени различали несколько разновидностей страха. Одна из них напрямую ассоциировалась с грехом. По мнению религиозных мыслителей,

страх возникал из-за малодушия, неверия, гордыни, уныния и тщеславия – этих разрушительных состояний, которые не давали человеку обрести надежду. Подобной точки зрения придерживались, в частности, такой деятель церкви, как преподобный Иоанн Дамаскин [10, С. 213-216].

Вторая разновидность страха интерпретировалась как «священный страх» или «страх Божий». Он воспринимался не как нечто негативное, а как добродетель, признак праведного пути и глубокого осознания божественного начала. Этот вид страха предполагал благоговейный трепет перед величием Бога и одновременно – осознание неизбежности божественного суда [1, С. 317-320]. В отличие от «греховного» страха, «священный страх» поощрялся и рассматривался как важная составляющая духовной жизни человека.

С.А. Борисова определяет «страх Божий» как некоторого рода мудрость, разумность человека [9, С. 19]. Другими словами, богобоязненность в те времена выступала не только как религиозный постулат, но и как стимул для интеллектуальной деятельности. Современному человеку такое соединение рационального и эмоционального может показаться странным – в нашем сознании эти сферы часто существуют раздельно. Однако анализ древнерусских текстов демонстрирует, что в этой культуре разум и вера не противопоставлялись, а дополняли друг друга. Понятия, связанные со «страхом Божьим», нередко употреблялись в контексте, подчёркивающим их связь с мудростью, благоразумием и правильным жизненным выбором.

Исследовательница выносит фрагмент из книги «Притчи Соломоновы» в качестве примера корреляции мудрости и страха: «Впервые о богобоязненности говорится в статье 955 г., в рассказе о том, как Ольга “оучашеть (...) крѣтитиса” Святослава. В этом сообщении летописец рассуждает об отношении язычников к христианству. Упоминание страха Божьего находится в конце рассматриваемого эпизода и характеризует тех, кто не следует христианской вере: “възненавидѣша бо прмдрѣсть. а страха Гсѣа не изволиша . ни хотяху

моихъ внимати свѣтъ. подражаху же мои вбличенъ”» [9, С. 17]. В сознании человека той эпохи богобоязненность не сковывала разум и служила ориентиром на пути к истине и добродетели. Это своеобразное единство интеллектуального и духовного измерений отражает особенности мировосприятия, которые существенно отличались от современных представлений о соотношении разума и эмоций.

Во времена эпохи Просвещения тема страха вновь преобразуется. Разум превосходит эмоцию. Появляется классицизм и сентиментализм, которые формируют новый тип личности: здравомыслящего человека, умеющего смирить свои чувства и обнажить разум. Авторы стремятся избегать хаотичности и избыточности, отдавая предпочтение упорядоченности и гармонии. В результате формируется особый эстетический идеал, который оказывает значительное влияние на развитие русской культуры и литературы.

В эпоху классицизма ключевая установка заключалась в том, что любой жизненный выбор проходил через государство. Через речь Стародума, героя «Недоросли», Д.И. Фонвизин пишет: «Но разве дворянину не позволяется взять отставки ни в каком уже случае? В одном только: когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит» [52, С. 86].

На первый план выдвигалось служение государству и прославление монарха. Страх зачастую предстаёт как сакральное чувство, но не как в Средние века — «страх Божий», а благоговейный трепет перед монархом, который воспринимается и как покровитель, и как каратель. Это не просто страх, а сложный сплав эмоций.

В дальнейшем тема страха расширяется при изображении правителя. Здесь выделяются две ключевые формы страха: страх-любовь (благоговение) — чувство, которое испытывает народ по отношению к государю; страх-ужас — то, что внушает империя и её монарх врагам [60, С. 35]. В качестве примера мы вспоминаем оды М. Ломоносова, где проглядывает тема страха к правителю:

«Кто с ним толь грозно зрит на юг,
Одеян страшным громом вкруг?
Никак, Смиритель стран Казанских?
Каспийски воды, Сей при вас
Селима гордого потряс,
Наполнил степь голов поганских» [29, С. 9].

В другой оде автор прямо заявляет о дуальности любви и страха:
«Надежда, свет, покров, богиня
Над пятой частью всей земли,
Велика севера княгиня,
Языков больше двадцати,
Премудрой правишь что рукою,
Монарха тех держишь другою,
Любовь моих, противных страх,
Воззри на то прещедрым оком,
В подданстве ревность что глубоко
Воспеть дерзнула в сих стопах.» [29, С. 17].

Феномен страха в классицистической традиции проявляется не только в панегирических одах, но и в других жанрах. В комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» присутствует образ императора. И хотя он не появляется на сцене напрямую, его упоминают персонажи, формируя важный смысловой подтекст. Через высказывания героев складывается двойственный портрет монарха. С одной стороны, он предстаёт как справедливый защитник слабых и обездоленных, с другой – как неумолимый каратель тех, кто нарушает законы и обижает невинных. В этом и раскрывается характерная для классицизма дуалистическая природа «сакрального страха»: он одновременно внушает трепет и вызывает любовь, соединяет строгость и милосердие.

В сентиментализме тема страха отходит от концепции классицизма. В сентиментализме страх обретает оттенки и косвенные формы: проявляется через дрожь, паузы, описания природы. Появляется новый объект страха – пространство. В ряде баллад Жуковского встречаются мотивы, традиционные для классической поэзии: человек оказывается лицом к лицу с таинствами природы.

М.И. Цветаева, рассуждая о различиях перевода «Лесного царя», сообщала, что у Гёте ребёнок погибает от Лесного Царя, а у Жуковского – от страха [55, С. 433]. Литературовед и историк русской литературы Ю.М. Прозоров вступает в полемику с поэтессой и выдвигает тонкое наблюдение: «Но русский поэт едва ли мог провести сколько-нибудь отчётливую грань между сливающимся с туманом персонажем анимистических мифов и чувством вселяемого им в человеческую душу безотчётного и непреодолимого страха» [46, С. 28-29].

В русской поэтической традиции образы природы и мифологические существа часто сливаются в единое целое, порождая особое переживание – глубинное, почти иррациональное чувство, где страх неотделим от очарования таинственным миром.

У Карамзина в «Бедной Лизе» мы встречаем город в качестве «алчной Москвы» и «ужасной громады домов»; место становится «пугающим персонажем» [60, С. 42]. Цивилизация и природа – как будто два разных мира, противостоящих друг другу. В литературе город перестаёт быть просто фоном – он становится важным героем повествования. Однако идеалом становится не дикая природа, а пригород. Это пространство имеет связь как с городом, так и с природой. Здесь тема страха раскрывается с новой стороны. Теперь она связана с образом пространства и обозначения рубежа между цивилизацией и захолустьем.

С древних времен до эпохи Просвещения мы наблюдаем следующую логику обозначения темы страха: она проявляется через внешний мир. Объектами страха становятся природа, Бог, царь или мистические силы. XX и XXI века расширили тему страха, благодаря распространению психологии. Теперь оказывается, что страх есть не только вовне, но и внутри человека. Постепенно к этой теме обратились и другие гуманитарные дисциплины, в том числе литературоведение. Именно в XX веке появляется множество серьёзных работ о страхе: большинство исследователей, на которых мы опираемся, жили и работали в это время.

Одним из первых исследователей, который более полно стал рассуждать о сущности страха, был датский философ и теолог XIX века Сёрен Кьеркегор. В своём психологическом очерке «Понятие страха» он глубоко прорабатывает тему первородного греха, который лежит в основе человеческого страха. Страх же – это сложное явление, тесно связанное с концепциями невинности и неведения [28, С. 59]. Кьеркегор утверждает, что невинность представляет собой состояние неведения, когда человек ещё не осознаёт себя как дух, а существует в непосредственном единстве со своей природной сущностью, в состоянии душевной непосредственности.

Философ опирается на библейское понимание человеческой природы, приводя в пример сказание об Адаме и Еве, что позволяет ему связать тему страха с теологическими и философскими аспектами существования человека. Для него страх – показатель глубинного разлома между природным и духовным в человеке, маркер того момента, когда человек начинает выходить из состояния невинности и сталкивается с более сложными экзистенциальными реалиями: «...невинность доводится до крайности. Вместе со страхом она вступает в отношение к запретному и к наказанию. Она невиновна, однако здесь присутствует страх, как будто она уже потеряна» [28, С. 63].

Кьеркегор считается родоначальником экзистенциализма, поскольку его идеи легли в основу этого философского направления, хотя сам термин возник позднее. Он видел в страхе духовный порог: по его мысли, страх сопровождает движение человека к Богу. Чем ближе душа к абсолюту, тем острее чувствует собственную хрупкость и несовершенство. Для Кьеркегора страх – не парализующая паника, а своего рода призыв, возможность внутреннего преображения через осознание собственной ограниченности.

На работы Кьеркегора опирались такие философы-экзистенциалисты, как Мартин Хайдеггер, Ж.-П. Сартр и Альбер Камю, а их исследования повлияли на мыслящую интеллигенцию XX века [12, с. 8]. Каждый из этих специалистов размышлял о страхе с разных точек зрения.

В отличие от Кьеркегора, Мартин Хайдеггер смещает фокус: его понятие ужаса отлично от страха и боязни. Ужас не направлен на какой-либо предмет; он открывает человеку «Ничто» [56, С. 32]. В моменты ужаса привычная картина мира размывается: вещи теряют привычную значимость, пространство и время словно теряют опору, и человек остаётся наедине с ощущением, что всё может раствориться. Хайдеггер подчёркивает: ужас не уничтожает, а проясняет. Он обнажает хрупкость бытия, показывая, что наше существование всегда «на грани», и именно это делает его подлинным. «В светлой ночи ужасающего Ничто впервые происходит простейшее раскрытие сущего как такового: раскрывается, что оно есть сущее, а не Ничто», – пишет он, фиксируя опыт столкновения с бездной возможного небытия [56, С. 35].

По мысли М. Хайдеггера, ужас не подавляет и не ломает человека, а погружает в безмолвную ясность, в почти неживое спокойствие самого бытия. Страх же имеет другой опыт. Он похож на внезапную панику, на спутанные, торопливые движения растерявшегося человека, который уже не различает ни причин, ни следствий. Это страх «здесь и сейчас», который сам себя множит: человек начинает бояться не столько внешней угрозы, сколько самого страха, и

тем самым ещё сильнее в него погружается. Если ужас открывает бытие, то страх замыкает человека в тревожном круге собственных реакций, лишая опоры и ясности [54, С. 344-345].

Рассмотрим взгляды Жан-Поля Сартра, ключевого философа-экзистенциалиста XX века. В диалоге с идеями Кьеркегора он проводит чёткую грань между страхом и тревогой. По Сартру, страх всегда направлен вовне: мы боимся чего-то конкретного в мире: пропасти под ногами, угрозы, потери. Это реакция на внешнюю опасность, которая может изменить нашу жизнь «извне» [48, С. 97]. Тревога же обращена внутрь: она рождается из неуверенности в самом себе, в своих силах и решениях.

Ярким примером можно назвать ощущение головокружения на краю обрыва. Страх говорит: «Я могу сорваться!» – это реакция на объективную угрозу. Но тревога шепчет иное: «А вдруг я сам решусь шагнуть вниз?». Здесь источником беспокойства становится не внешний мир, а собственное сознание, которое вдруг осознаёт: у него есть выбор, в том числе разрушительный. Тревога возникает оттого, что мы перестаём доверять собственным реакциям, сомневаемся, удержимся ли на краю или поддадимся порыву [48, С. 99].

Получается, что страх и тревога не существуют изолированно – они переплетены в самой ткани человеческого бытия. Страх связывает нас с миром, а тревога – с нашей свободой и ответственностью. Оба переживания глубоко укоренены в опыте существования, хотя зачастую остаются незамеченными: мы либо фокусируемся на внешней угрозе (страх), либо не решаемся заглянуть в бездну собственных возможностей (тревога). Но именно их взаимодействие раскрывает парадокс человеческого присутствия в мире: мы одновременно уязвимы перед внешним и бесконечно свободны внутри.

Важно отметить, что философия данных мыслителей, а также важных для исторического контекста учёных Ф. Ницше, З. Фрейда и А. Шопенгауэра, представили экзистенциальное мышление, в котором тема страха предстаёт не

просто эмоциональной реакцией или психологическим состоянием, а фундаментальным измерением человеческого бытия. В их трактовке страх перестаёт быть лишь инстинктивным откликом на угрозу – он превращается в своеобразный «проводник» к осознанию собственной конечности, свободы и ответственности.

Ницше, Шопенгауэр и Фрейд дополняют эту картину: у Ницше страх косвенно связан с преодолением себя и утверждением воли к власти, ухода от «стадной трусости» к «прогрессу» [51, С. 50-51]. Шопенгауэр видит в нём проявление слепой мировой воли, перед которой человек бессилен: «Стоит только реальному отдельному акту воли вступить в сознание в виде действительной личной беды и опасности со стороны предмета, и тотчас же взволнованная этим индивидуальная воля одержит верх, сделает невозможным покой созерцания, и впечатление возвышенного исчезнет, уступив место страху, под влиянием которого стремление индивида к спасению вытеснит всякую другую мысль» [57, С. 322]. Фрейд раскрывает страх как предупреждение об опасности, которое имеет рациональное начало – это готовность к угрозе (внимание, напряжение).

Следовательно, в экзистенциализме страх является необходимым опытом каждого человека для определения границ его существования. Так появляется противоречивость человеческого существования: мы свободны и несвободны одновременно, имеем выбор, но при этом не можем избрать бессмертие. Человек в этой парадигме мира не находит ответ на извечный вопрос, но ищет свой путь и подходит к этому добросовестно.

1.2. Творчество Л. Андреева: историографический аспект

Имя Леонида Андреева широко известно во всем мире, но при этом глубина и многогранность его творческого наследия до сих пор не полностью

раскрыты для современного вдумчивого читателя. Одна из причин этого неоднозначные и порой поверхностные мнения о его работах.

В литературоведении продолжаются активные дискуссии вокруг творчества Андреева. Они обусловлены как внутренней противоречивостью его произведений, так и тем, что многие по-прежнему предпочитают упрощённые интерпретации вместо глубокого анализа сложных литературных явлений. Изучение наследия Андреева остаётся актуальным как для удовлетворения интересов современного читателя, так и для развития литературоведения.

Благодаря этому в наши дни андрееведение переживает настоящий расцвет: издается полное собрание его сочинений и писем, в 2010 году увидела свет первая научная биография писателя [19]; опубликованы его дневники — и ранние, и поздние [4]. В Орле, на родине Л. Н. Андреева, а также в Бутово, проходят конференции, посвящённые его творчеству, а их материалы впоследствии публикуются. Кроме того, защищено несколько кандидатских и докторских диссертаций, посвящённых изучению его произведений [7, С. 72].

Творчество писателя демонстрирует сложную эволюцию - от первоначального определения его как реалиста к признанию ключевой роли модернистской эстетики в его произведениях. Многие исследователи прежде всего обращают внимание на то, что творчество Андреева не укладывается в границы какого-то одного литературного направления. Учёные пытались разобраться в его принадлежности к реализму, символизму или экспрессионизму.

В. А. Келдыш предложил более точную характеристику: он определил творчество Андреева как пример «многообразных и многочисленных переходных состояний» [18, С. 60-62]. По мнению исследователя, такая особенность стала прямым следствием разноплановости художественного развития на рубеже XIX–XX веков [18, С. 332]. Андреев всегда отличался тем, что особо не придерживался рамок литературных постулатов. Он был весьма

увлечённым человеком, которого интересовала жизнь и смерть во всей их полноте и силе. Приверженность одному стилю была не в характере писателя, о чём он прямо заявлял в дневниках: «И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже сны мои строились по рецепту купринских рассказов – я откажусь от реализма» [4, С. 541].

Однако уже в начале XX века появились исследования, выявившие в его художественной системе черты символизма, импрессионизма и экспрессионизма. Одним из таких стало исследование Л.А. Иезуитовой «Творчество Леонида Андреева (1892-1906)» (1976). Учёная определяет метод Андреева как синтез реализма и модернизма с доминированием первого. Несмотря на это, она видит в его творчестве сознательное новаторство, выраженное в приёмах гротеска, символизации и экспрессионистской условности [13, С. 63-68]. Этот подход был развит Л.А. Смирновой, которая говорила о том, что «их синтез вызван обострением борьбы в области идей» [49]. Однако Смирнова, в противовес Иезуитовой, не считала метод Андреева двойственным. По её мнению, это было именно согласованное сочетание: реалистическая направленность художественного мышления соединялась с модернистскими принципами построения образа и поэтики [49].

Новым этапом в изучении наследия писателя наступил в постсоветскую эпоху, чему способствовало обновление теоретической базы литературоведения и публикация архивных материалов. Это позволило расширить границы подходов. Так, Л.А. Колобаева и В.В. Заманская исследовали связь его творчества с философией экзистенциализма. Колобаева сообщает, что изначально много исследований было посвящено проблеме приобщения Андреева к художественному миру Ф.М. Достоевского, однако учёные решили исследовать глубже, найдя истоки в творчестве французских экзистенциалистов [22, С. 114-115]. Исследовательница пробует найти связь между творчеством

Л.И. Шестова, русского философа-экзистенциалиста, и творчеством Андреева. Если Шестов и Андреев сходятся в изображении катастрофизма, парадоксальности и «пафоса одиночества» человеческого существования, то их главный вывод противоположен: для Шестова выходом из экзистенциального тупика является путь веры, тогда как для Андреева этот путь ведет в ничто, усиливая отчаяние [22, С. 120].

Заманская же утверждает, что экзистенциальная проблематика в творчестве Андреева является частью общеевропейского культурного процесса начала XX века, где мир без Бога закономерно ведет к саморазрушению человека. Исследовательница выстраивает линию преемственности от прозрения Л. Толстого в «Смерти Ивана Ильича» через провидческий пессимизм Андреева и Кафки к философскому осмыслению абсурда у А. Камю, подчеркивая, что русская литература не просто участвовала в этом диалоге, но и во многом предвосхитила его ключевые темы [12, С. 10-11].

Е.А. Михеичева одна из первых рассматривает художественный психологизм Андреева. Она видит его как инструмент философского исследования, где ключевым объектом анализа становится глубинный конфликт между рациональным началом и стихийными силами бессознательного [35, С. 189]. В результате стало очевидным, что Андреев выступил предтечей многих направлений, оформившихся позднее в европейской культуре, таких как экспрессионизм, экзистенциализм и литература абсурда.

Леонида Андреева интересовало искусство в целом, в особенности, визуальное искусство: увлечение фотографией, живописью, театром и кино. Интерес писателя не был поверхностным. Он осмыслял искусства как систему выразительных средств, которые можно перенести в литературу, обогатив её новыми смыслами и формами. Не зря многие исследования посвящены визуальной составляющей произведений писателя.

Ю. В. Бабичева сопоставляет творчество Андреева с гравюрами Ф. Гойя, а Л.А. Иезуитова сближает писателя с Э. Мунком в качестве художников-соратников в контексте рубежа веков [7, С. 69-72]. При обращении к картинам этих мастеров становится очевидно, что Андреева привлекали крайние эмоциональные состояния – ужас, отчаяние, экстаз, которые Гойя и Мунк выражали через гротеск, искажение форм и контрасты света и тени. Отсюда следует символическая насыщенность: образы Гойи и Мунка, как и образы Андреева, не просто иллюстрируют сюжет, а становятся знаками универсальных человеческих переживаний [7, С. 69-72]. Это делает Андреева одним из первых русских писателей, кто сознательно строил междисциплинарный художественный язык, предвосхитивший многие приёмы модернизма и авангарда.

Мировоззрение Леонида Андреева складывалось в напряжённом диалоге с ключевыми философскими идеями конца XIX-начала XX века. Особенно значимыми для него стали концепции А. Шопенгауэра и Ф. Ницше – мыслителей, которые по-разному осмысливали кризис рационализма, природу воли, границы человеческого познания и парадоксы времени.

У Шопенгауэра Андреев находит философское обоснование для ощущения неизбежности рока и бессилия индивидуального разума перед лицом иррациональной мировой воли. Для писателя особенно важны идеи о том, что мир — это «представление» субъекта, искажённое волей к жизни [57, С. 50-53], мотив страдания как сущностной характеристики бытия: «Замечательно и даже изумительно, как человек наряду со своей жизнью *in concreto* всегда ведет еще другую жизнь – *in abstracto*. В первой он отдан на произвол всех бурь действительности и влиянию настоящего; он обречен на искание, страдание, смерть, как и животное» [57, С. 166].

Главное, что Андреев почерпнул у Шопенгауэра, – это философский пессимизм. В юности, погружаясь в чтение немецкого мыслителя, Андреев не

просто усваивал абстрактные тезисы, он пропускал их через собственный опыт, через боль, сомнения и одиночество. В его дневниках той поры звучат не торжественные гимны разуму, а ноты глубокой тоски и безнадёжности [21, С. 23-24]. Эти записи показывают: идеи Шопенгауэра стали для Андреева не интеллектуальной игрой, а способом осмыслить личную драму и придать ей универсальный смысл.

При этом Андреев не обрёл того стоического спокойствия, к которому призывал Шопенгауэр. Философ учил мужественно принимать миропорядок, находить покой в осознании сокровенной истины – но его «ученик» пошёл другим путём. Вместо смирения пришло отчаяние. Андреев не соглашается с безличной волей, не принимает её как неизбежность [21, С. 25-27]. Его герои, будь то Василий Фивейский или Сергей Петрович, не склоняются перед судьбой, а бросаются ей навстречу, даже понимая, что это путь в пустоту.

Ницшеанские мотивы звучат в творчестве писателя непросто и неоднозначно. Его герои, как правило, терпят поражение: их воля оказывается слишком хрупкой перед лицом хаоса, перед неустроенностью мира. То, что у Ницше звучит как призыв к преодолению, у Андреева становится трагической иронией [13, С. 92-94]. Писатель исследует границы человеческой воли: где проходит черта, за которой усилие превращается в саморазрушение? Именно в этом исследовании сила и своеобразие андреевского прочтения Ницше.

Частые вопросы для изучения возникают вокруг мотивов смеха, смерти, телесности, безумия и ужаса. В творчестве Леонида Андреева это одни из самых повторяющихся и смыслообразующих мотивов, которые пронизывают его прозу и драматургию, выстраивая особый художественный мир – напряжённый, пограничный, где человек сталкивается с иррациональностью бытия и предельными состояниями сознания.

Смех выступает как устойчивый, сквозной мотив: он появляется уже в ранних публикациях писателя и сохраняется вплоть до завершения его

литературного пути. В одном случае исследователи пробуют охарактеризовать природу возникновения смеха, как это сделала А.В. Мытарева [39, С. 82]. Автор применяет теорию Бергсона о смехе как «соглашение» к рассказу Андреева, показывая, что его «несмешной» смех работает как ритуал. Этот ритуал насильно сплачивает персонажей в искусственном мире семьи Нордена, заставляя их потерять себя и обнажая абсурд социального конформизма. [39, С. 87].

Михеичева Е.А. в своей статье «Психологические функции смеха в произведениях Л. Андреева» анализирует уникальную природу комического, где трагическая сущность произведений парадоксальным образом сочетается с ярко выраженными комедийными элементами. Автор показывает, что смех у Андреева является полифункциональным: он служит инструментом сатиры, а также выполняет психологическую функцию, углубляя раскрытие внутреннего мира персонажей [37, С. 215-221].

На каждом этапе своего развития образ смеха подчёркивает неизлечимость человеческих противоречий. Он не просто сопровождает действие, а работает как зеркало, в котором отражается фундаментальная разорванность существования: мир снаружи и мир внутри человека оказываются чужими друг другу, враждебными, неспособными к примирению [41, С. 129]. Через смех Андреев передаёт ощущение обречённости личности, её бессилия перед лицом хаотичной и равнодушной реальности. Смех больше не развлекает и не разряжает напряжение.

Тело в поэтике Леонида Андреева выступает не просто как элемент описания, а как основной способ выразить кризис человеческого существования. Через телесные ощущения — боль, холод, дрожь, оцепенение — писатель материализует внутренние переживания. Первые попытки анализа телесности у Андреева, предпринятые такими исследователями, как Э.В. Ключ («Немое тело: реализм отращения Леонида Андреева»), Р.С. Спивак («Болезнь,

боль и слезы в творчестве Леонида Андреева») и Н.А. Бондарева («Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм»), были сосредоточены на эстетике боли и отвращения. Позже, в работах Ч. Чиана («Тело как свидетельство в повести Л. Андреева „Красный смех“») и М.В. Михайловой, тело стало самостоятельным объектом изучения, которое стало анализироваться сквозь призму экспрессионистской эстетики.

Исходя из мысли Михайловой, абстрактные идеи обретают плоть, а чувства получают физическую форму [34, С. 58-61]. Тело может быть метафорой отчуждения человека от общества и смысла бытия, либо демонстрировать процессы превращения индивида в обезличенную, деформированную массу. Существенное место занимает образ «тела коллективного», об этом в своей статье рассуждает Ж.А. Кравченко. Исследовательница выделяет два вида «соматического искажения: а) временные видимые дефекты, б) уродства и инвалидность» [27, С. 6]. Искажённые, страдающие тела выражают тотальное социальное неблагополучие, массовую боль и обезличивание. Коллективная телесность проявляется через внешнее единообразие и деформацию тел под влиянием социальных проблем, где понятие нормы исторически изменчиво. Она также выражается в совместной деятельности, подчинённой общей цели, и в массовых практиках вроде танца, где синхронность движений создаёт единство, но часто за счёт подавления индивидуальности [27, С. 5, 7-8].

Получается, у Андреева тело не фон, а язык эпохи: через телесность писатель показывает, как человек сталкивается с бессмысленностью, отчуждением и иррациональностью бытия, превращая экзистенциальный кризис в осязаемую, физическую реальность.

Мотивам безумия и ужаса посвящено самое большое количество работ. Безумие так же, как и телесность и смех, проходит сквозь большинство произведений и обретает разные смысловые оттенки. К изучению этого мотива

подходили многие исследователи, такие как Назаров И.А. («Мотив безумия в контексте социально-политической проблематики в пьесах Л.Н. Андреева 1900-х гг.», «Реализация мотива безумия через образ дома в произведениях Л.Н. Андреева» и др.), Котовская Д.О. («Мотив безумия в произведениях Л.Н. Андреева»), О.В. Сова («Мотив безумия в творчестве Л.Андреева») и др.

Писатель осмысляет безумие как реакцию личности на чуждость, несправедливость и хаос окружающего мира. Тема безумия в творчестве Андреева тесно связана с его личным опытом: собственные кризисные состояния, мысли о самоубийстве и ощущения «полусумасшествия» [26, С. 117-118] писатель превращал в материал для художественного осмысления. Назаров пишет, что при этом безумие у Андреева выходит за рамки частной психической патологии – он воспринимает его как социальный диагноз, указывающий на глубокие изъяны эпохи: общественное неблагополучие, духовный распад, утрату смысла жизни [40, С. 82]. Через мотив безумия Андреев исследует границы человеческого сознания: те критические точки, в которых разум, столкнувшись с непознаваемым и абсурдным, теряет устойчивость и ломается под тяжестью реальности.

Что касается мотива ужаса, он выступает в поэтике Андреева не просто как эмоциональный эффект, а как фундаментальная категория, через которую писатель осмысляет само бытие. Рассматривали эту тему Делич В. («Творчество ужаса: Леонид Андреев. “Рассказ о семи повешенных”»), Морозов М. («Ужас бесцельности: («Мои записки» и «Черные маски» Леонида Андреева»)), Уманьский А. («Об ужасах жизни: По поводу рассказа г. Леонида Андреева “В тумане”») и др. У них ужас связан не столько с внешними пугающими деталями, сколько с глубоким переживанием абсурдности и неустроенности мира. По мнению современной исследовательницы Е.С. Петрушковой, герой Л. Андреева сталкивается с тотальным одиночеством перед лицом фундаментальных угроз: бессмысленного насилия (войны или революции), неизбежности смерти,

метафизической пустоты (Ничто) и хрупкости собственного сознания, грозящего безумием [43, С. 91-92].

Популярность этой темы в исследованиях объясняется тем, что ужас у писателя не эпизодический приём, а один из главенствующих принципов его художественной системы. Так проявляется градация настроения произведения. Мы видим, как напряжение сменяется страхом, а страх – ужасом. Образы стены, Красного смеха, молчания, танца и взрыва становятся неотъемлемой частью темы ужаса и безумия в произведениях мастера. Безумие проявляется через телесное напряжение, бред и галлюцинации [26, С. 121], которые инициирует прежде всего страх.

Из этого следует, что тема ужаса в мире Андреева показывает действительность честно, без прикрас. Безумие позволяет прийти к ужасу через разрушение психики. Страх же становится точной реакцией на событие, и может быть как фундаментом для появления ужаса, так и обособленным человеческим переживанием.

Выводы по первой главе.

На основании многих исследований, можно констатировать, что в произведениях Л. Андреева тема страха предстает в общем культурно-историческом контексте и в частном, на примере конкретных произведений.

Страх проходит трансформацию: от страха перед природой и высшими силами в древнем мире до глубинных страхов, открытых психологией и другими научными дисциплинами в XX-XXI веках. Ключевой поворот, имеющий непосредственное значение для творчества Андреева, совершила экзистенциальная философия (С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр). В ней страх и ужас утратили исключительно внешнюю природу и стали категориями онтологическими, раскрывающими глубинное положение человека в мире. Страх был осмыслен как фундаментальный опыт столкновения с Ничто,

собственной свободой, конечностью и абсурдом существования, что сформировало интеллектуальную атмосферу рубежа веков.

Историографический обзор выявил, что художественная система Андреева представляет собой органичный синтез реалистической традиции и модернистской поэтики. Многочисленные исследования (Л.А. Иезуитова, Л.А. Смирнова, Е.А. Михеичева, Г.Н. Боева) подтверждают, что его метод не укладывается в рамки одного направления, а сама эта синтетичность является следствием обостренного внимания писателя к «пограничным» состояниям человеческой психики и бытия. Наиболее продуктивным для анализа его творчества оказывается экзистенциально-философский подход. Работы таких ученых, как Л.А. Колобаева и В.В. Заманская, доказывают, что Андреев не просто иллюстрирует философские идеи, а художественно исследует кризис индивидуального сознания в ситуации «смерти Бога», метафизического одиночества и бессмысленного социального насилия, выстраивая прямые параллели с творчеством Ф. Кафки и идеями А. Камю. У Л. Андреева выявлена система сквозных мотивов, которые служат главными инструментами репрезентации страха. Анализ научной литературы позволил установить, что мотивы смеха, телесности, безумия и ужаса функционируют не изолированно, а в тесной взаимосвязи, образуя единый художественный универсум.

Таким образом, в первой главе была не только систематизирована история осмысления феномена страха, дана характеристика основных векторов современной науки о творчестве Д. Андреева. Установлено, что страх в прозе Андреева является не просто одной из тем, а ключевой экзистенциальной доминантой, которая пронизывает и организует художественную систему писателя, находя свое воплощение в комплексе взаимосвязанных мотивов. Это создает прочную основу для последующего детального анализа конкретных произведений малой прозы писателя во второй главе работы

ГЛАВА 2. ВЫРАЖЕНИЕ ТЕМЫ СТРАХА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА

2.1. Обозначение эксплицитных способов выражения темы страха

Творчество Леонида Андреева глубоко проникнуто ощущением тревоги и страха. В нашей работе мы исходим от идеи, что в малой прозе писателя происходит развитие этой темы: от страха перед конкретными вещами к абсолютному, экзистенциальному ужасу. Для более ясного понимания и раскрытия темы страха, мы исследуем два способа её выражения: эксплицитный и имплицитный.

Эксплицитный способ, то есть «выраженный, открытый» [44], раскрывается не только лексикой, но и самой структурой повествования: его пространственно-временной организацией и композицией. Эти элементы составляют действительность рассказа таким образом, что чувство страха становится неотъемлемым, иной раз даже доминирующим свойством.

В апреле 1902 года в газете «Курьер» печатается рассказ Леонида Андреева «Город». В новом произведении тема страха явно подчиняет себе повествование. Оно сочетает в себе два состояния: страх одиночества и страх перед жизнью. В рассказе Андреева чиновник Петров ведёт уединённую и однообразную жизнь в большом городе. Единственным проблеском связи с миром для него становится случайный знакомый – такой же одинокий человек, которого Петров называет «тот, другой». Их общение поверхностно: они не знают имён и почти не помнит друг о друге.

Однако, когда Петров пытается найти «того, другого», он осознаёт, что не может вспомнить ни одной его приметы. Тот, в свою очередь, ищет Петрова лишь по горбу – единственной запомнившейся детали. В итоге оба бесследно исчезают, поглощённые городом. Их исчезновение так же незаметно, как и вся их жизнь.

В первую очередь стоит отметить самые явные выражения темы страха в этом рассказе. Помимо использования ключевого слова «страх», Андреев употребляет выражения: «боялся города/ боялся огромного города» [3, С. 822-823], «панический страх» [3, С. 822-823], «становилось/было страшно» [3, С. 822-923], «стало беспокойно» [3, С. 824], «визжать от страха/закричать от страха» [3, С. 822, 824]. Подкрепляется атмосфера страха описанием телесных ощущений. Автор вставляет его либо перед ключевой фразой, либо после неё: «... и идущему человеку *становилось страшно*: будто он замер неподвижно на одном месте...» [3, С. 822]; «И ему почудилось, что он задыхается и слепнет, и захотелось бежать, чтобы вырваться из каменных объятий, – и *было страшно*...» [3, С. 822]. Мы видим, что страх ощущается героем на физиологическом уровне: он задыхается, замирает на месте или хочет бежать. Эти детали объективируют внутреннее состояние, переводя его в план конкретных, почти клинических симптомов.

Атмосфера нагнетается писателем с помощью лексических повторов: «А Петров ходил гулять ночью потому, что очень *боялся* города, в котором жил, и больше всего *боялся* его днем» [3, С. 822]; «и он успеет *задохнуться*, прежде чем выбежать за город» [3, С. 823]; «там ему долго казалось, что он *задыхается*, и он пил холодную воду и протирал платком глаза» [3, 823]. Миленин уточняет, что «неоднократные лексические повторы...и синтаксический параллелизм являются одними из основных средств лингвистической экспрессивности в художественных текстах Андреева» [32, С. 176]. Повторы в тексте создают эффект нарастающей тревоги: город предстаёт многолюдным, а его многолюдие оборачивается равнодушием, за которым скрывается метафорическая смерть — источник глубокого страха.

Хронотоп произведения, по Бахтину «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [5, С. 9], также работает на раскрытие этой темы. Организация

художественного мира усиливает ощущение безвыходности и тревоги, подчёркивая, как среда подавляет человека. Основное пространство, в котором находится герой, это город. Город сразу же предстаёт в образе «огромного, равнодушного» существа с «раздутыми домами», давящими землю, и «как трещина в скале» узкими улицами [3, С. 822].

Андреев не оставляет места для двусмысленности, его главный герой боится города. Для писателя город всегда был враждебной средой, которая несёт в себе смерть индивидуальности: бездушные здания и безликая толпа становятся зримым воплощением духовного одиночества героя [33]. Спокойствие и умиротворение в рассказе приносит природа: «Однажды Петров шёл спокойно по улице – и вдруг почувствовал, какая толща каменных домов отделяет его от широкого, свободного поля, где легко дышит под солнцем свободная земля и окрест видит человеческий глаз» [3, С. 822]. Главный герой, в надежде найти покой и в городе, снимает квартиру с окнами, выходящими во двор. Однако в ночи «грохочущая улица властно врывается в тёмную комнату и отнимала у неё покой и уединённость» [3, С. 823-824]. В конце рассказа писатель указывает место в городе, где нет уличного шума. Этим островом покоя и умиротворения оказывается новое кладбище.

Самое же страшное в городе - это люди: «Их было множество, и все они были незнакомые и чужие, все они жили своей собственной, скрытой для глаз жизнью, непрерывно рождались и умирали, – и не было начала и конца этому потоку» [3, С. 823]. Чтобы успокоиться, Петров старался вспомнить всех своих знакомых, поскольку их лица «...были как стена, которая отделяет его от бесконечности» [3, С. 824]. Образ стены — важная составляющая рассказа. Город и люди равнодушны и безлики, а стены становятся той преградой, которая отделяет героя от окружающего его мира [58, С. 314].

Время постоянно и циклично до кульминационного момента в рассказе. Петров приезжает в дом господ Василевских «раз в год – на Пасху» [3, С. 821].

Это неизменное состояние, только на Пасху Петров и «тот, другой» могут встретиться. Ежегодные визиты стали для героев своеобразным ритуалом. Он не религиозный, ведь встречаются они не в церкви, а в доме общих знакомых. Однако, когда судьба не позволяет им встретиться в положенный день, это разрушает хрупкий мир главного героя [45, С. 313].

Упоминание ночи, времени, когда всё живое замирает, также указывает на страх, страх перед незнакомым миром. Герой выходит гулять только по ночам, а в дневное время ходил только по знакомым местам. Днём улицы были «полны народа» [3, С. 822], и это многолюдие было для Петрова главным источником страха. Он видел бесконечный поток «новых и незнакомых лиц» [3, С. 823], и это осознание приводило его к панике: каждый человек был отдельным миром, что делало его одиночество абсолютным. Днём его страх был зримым и непосредственным. Ночью же Петров не видел лиц. Вместо этого он слышал город – «грохочущую улицу» [3, С. 823], стук экипажей, которые сливались в «мощный и страшный грохот» [3, С. 824]. Этот грохот был символом обезличенного многолюдия. Люди, невидимые в темноте, превращались в единый, безличный, неостановимый поток. Получается, ночь не скрывала страх, а трансформировала его.

Самым важным моментом рассказа становится является сцена, где Петров пытается подсчитать всех своих знакомых и с ужасом понимает: «...за всю жизнь он узнал всего двести пятьдесят человек, включая сюда и того, другого. И это было всё, что было близкого и знакомого ему в мире» [3, С. 824]. Таким образом, весь сюжет рассказа построен специально для того, чтобы показать не цепь происшествий, а одно постоянное и неизменное состояние – состояние перманентного, всепоглощающего страха и одиночества.

В том же 1902 году в свет выходит ещё один знаменитый рассказ Леонида Андреева под названием «Мысль». Рассказ состоит из восьми записок доктора Керженцева. Он пишет их в психиатрической больнице, куда его поместили

после убийства друга, писателя Савелова. Эти записи адресованы судебным экспертам, которые должны решить, вменяем ли он.

Керженцев подробно объясняет преступление. Он рассказывает, что заранее симулировал безумие, чтобы избежать наказания. Его повествование логично и убедительно. Но постепенно становится ясно, что он сам запутался. Он доказывает, что абсолютно здоров, и тут же – что безумно болен. Он не может отличить правду от вымысла даже в себе. В конце кратко описывается суд. Мнения экспертов о его рассудке разделились поровну, и сам Керженцев на вопрос судьи не смог дать определённый ответ.

Тема страха не является главной в данном произведении, однако более широко раскрывает философскую составляющую сюжета. Здесь страх проявляется не в описании содрогания или паники, а в фиксации безумия. Так в статье «Рассказ Л. Андреева «Мысль» как художественный манифест» Д.С. Лукин отмечает, что в этом рассказе переосмыслена мысль Декарта. Андреев пошёл от обратного: не «я мыслю, следовательно, я существую», а я существую, потому что мыслю. Тем самым мысль возводится в абсолют, который захватывает разум человека. И Керженцев уже не имеет возможности владеть этой мыслью, поскольку она выше его существования [30]. Так мы понимаем, что Андреев описывает страх безумия как состояния, в котором стирается сама грань между реальностью и кошмаром, между «Я» и «не Я».

Страх потерять разум преследует главного героя на протяжении всей книги. Уже с первых страниц своей «объяснительной записки» он прямо заявляет о своём состоянии, задавая тон всему повествованию: «Мне тяжело. Мне безумно тяжело, как ни одному в мире человеку, и волосы мои седеют, – но это другое. Другое. Страшное, неожиданное, невероятное в своей ужасной простоте» [3, С. 829]. Эта декларация отличает его страх от обычных угрызений совести, возводя его в ранг метафизической катастрофы.

Главный страх Керженцева сформулирован как невозможность отличить реальность от безумия, а обман от правды. В творческой философии раннего Андреева преобладало стремление к разоблачению иллюзии и «самообмана» человеческого существования [14, С. 49-50]. Весь рассказ строится вокруг этого центрального вопроса, который герой с навязчивой прямоотой задает и себе, и экспертам: «Кто же я, гг. эксперты, сумасшедший или нет? ... Когда я доказываю, что я сумасшедший, вам кажется, что я здоровый, а когда я доказываю, что я здоровый, вы слышите сумасшедшего» [3, С. 847]. Этот логический тупик и есть квинтэссенция его страха – страха перед утратой последней опоры в виде собственного разума. Его мысль обращается против него, и этот процесс он описывает с пугающей точностью: «Это была бежавшая мысль, самая страшная из змей, ибо она пряталась во мраке» [3, С. 844].

Мы считывает прямые выражения темы страха через слова и синонимичные словосочетания, как это было и в рассказе «Город». Однако в «Мысли», из-за ведения повествования от первого лица, появляются не только страхи героя, но и взгляд со стороны – страх встречи с главным героем. Например, Керженцев задаёт вопрос судьям: «Рассказывали они вам, как я был бледен и *страшен?*» [3, С. 833]; потом пишет об отношении окружающих к нему после припадка: «меня начали *бояться*» [3, С. 839]; затем он хвастает, что не сделал третьего припадка, потому что «*страх* плотной стеной ограждал от пытливых взоров» [3, С. 839].

Мы видим здесь желание главного героя выглядеть устрашающе. Автор использует приём «вуалирования» и «умолчания», которые позволяют интерпретировать написанное через «субъективные критерии добродетели и порока» [14, С. 51-52]. Речь Керженцева в начале рассказа иронична и сложна. Однако по мере нарастания паники речь становится всё более надрывной, фразы короче, а ритм прерывистее. Появляются повторы, восклицания, неоконченные мысли: «Да. Да. Такова была моя мысль. Кстати: вы обратите, конечно,

внимание на мой почерк...*Это и раньше случалось со мной*» [3, С. 832]. Эта трансформация речи прямо говорит нам о потере контроля.

Страх проявляется в телесных реакциях, которые герой трезво констатирует. В ночь перед убийством Керженцев вспоминает о своих переживаниях: «Ночной мрак всегда сильно действует на утомлённую нервную систему, и потому так часто приходят ночью страшные мысли» [3, С. 843]. Кульминацией этого телесного ужаса становится сцена, где Керженцев после убийства страшиться собственной мысли, той, которой безоговорочно доверял ранее: «И самое страшное, что я испытал, – это было сознание, что я не знаю себя и никогда не знал» [3, С. 844].

Отражением расколотого сознания героя также становится пространство и время в рассказе. С одной стороны, у нас есть фактическая информация о мире рациональном, подчинённом причинно-следственным связям. Он дан в начале рассказа: «Одиннадцатого декабря 1900 года доктор медицины Антон Игнатьевич Керженцев совершил убийство» [3, С. 825]. Это пространство суда, экспертизы, психиатрической лечебницы, где героя оценивают и судят. Время здесь линейно и необратимо: было преступление, идёт следствие, будет приговор. Этот хронотоп логически моделирует действительность как систему, где любое действие, даже безумное, имеет объяснение и последствие.

С другой стороны, большая часть рассказа – это внутренний мир Керженцева, пространство его «Мысли». Оно замкнуто в голове героя-рассказчика. Когда мысль подчинена Керженцеву, то и время движется так, как ему это необходимо: «...я смотрел в то же время на стрелку часов и думал, что, когда она будет на шести, я стану убийцей» [3, С. 842]. Кульминацией становится не момент убийства, а ночь после него, когда рушится внутренняя вселенная Керженцева: «И я долго не мог понять, что со времени моего возвращения домой прошло только два часа, а с момента убийства Алексея – около трёх» [3, С. 845]. Страх здесь в том, что само пространство-время

сознания героя становится ареной пыток. Описание ночи после убийства – прямое, недвусмысленное свидетельство ужаса: «Я даже не знаю, кто это был; я называю это мыслью, но, может быть, это была не мысль... она кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог ни увидеть её, ни поймать» [3, С. 844]. Здесь мы наблюдаем переход от страха потерять рассудок до ужаса осознания уже произошедшей утраты.

Андреев сосредотачивается не на самом убийстве, а на его психологических последствиях. Преступление происходит в середине повествования, а основное внимание уделено внутренней борьбе героя с замыслом, который он сам осуществил. Попытка героя заменить жизнь холодным расчетом приводит к краху: его безнравственный эксперимент разрушает его собственную человеческую сущность [30]. Сюжет строится вокруг главного вопроса: притворялся ли Керженцев безумным или действительно им стал? Этот вопрос не получает ответа, а сама невозможность ответа становится источником главного ужаса. Таким образом, сюжет исследует не преступление, а страх перед потерей идентичности, страх перед неконтролируемой мыслью.

Материал для исследования темы страха также находим в рассказе «Елеазар» (1906 г.). Как точно замечает Д.О. Котовская, воскрешение Елеазара у Андреева становится «трагедией», поскольку, нарушив естественный порядок жизни и смерти, герой не обретает новый смысл, а оказывается обречён на его безнадежные поиски [25, С. 87]. Объектом страха здесь выступает сама смерть, явленная в образе воскресшего человека, чьё существование отрицает саму возможность жизни и смысла.

Главным источником страха является сам Елеазар, и его внешность описана с подчеркнуто физиологическими, отталкивающими элементами: «На висках Елеазара, под его глазами и во впадинах щёк лежала густая землистая синева; также землисто-сини были длинные пальцы рук, и у выросших в могиле

ногтей синева становилась багровой и тёмной» [3, С. 968]. Эти детали не скрыты в подтексте, а прямо названы, создавая устойчивое чувство отвращения и трепета. Писатель намеренно использует повтор слова, обозначающего оттенок кожи героя. Так у читателя не останется сомнений в том, что воскресший — это не живой человек.

Так же, как и в «Мысли», страх передается через прямое описание реакции людей на Елеазара. Однако здесь повествование ведётся от третьего лица, поэтому все реакции описываются с оценки автора, а не героя. Андреев не заставляет читателя догадываться об их чувствах. Люди, встретившиеся с ним взглядом, перестают ощущать движение жизни. Автор прямо констатирует: «человек, попавший под его загадочный взор, уже не чувствовал солнца...» [3, С. 970]; «...случалось так, что равнодушно и спокойно он начинал умирать, и умирал долгими годами, умирал на глазах у всех...» [3, С. 970]. Именно эта холодная, безразличная прямота его взгляда, лишённая всяких эмоций, и является носителем самого большого ужаса.

Показательной становится поездка Елеазара в Рим. Андреев использует приёмы повтора и антитезы в рассказе о магическом влиянии Елеазара на людей. Встретив весёлого пьяницу на улицах Вечного города, он одним только взглядом забирает радость этого человека: «... вместо радостных грёз, что даёт вино, *страшные сны* осенили несчастную голову его. «...» *Страшные сны* и днём и ночью держали его в чадуге своих чудовищных созданий, и сама смерть не была *страшнее* того, чем явили себя её свирепые предтечи» [3, С. 976]. Счастье заменяется тем самым страхом, который ощущается хуже смерти. Здесь страх — это проклятие для человека.

Кульминацией эксплицитного изображения страха становится сцена встречи Елеазара с «божественным» Августом [3, С. 977]. Император, олицетворяющий римскую мощь и жизненную силу, напрямую испытывает на себе воздействие Елеазара. Он чувствует, как «остановилось время, и страшно

сблизилось начало всякой вещи с концом её» [3, С. 979]. Андреев прямо показывает, как космический ужас небытия пробивает бронзу имперской уверенности. Общая черта этих рассказов и вообще творчества Л. Андреева состоит в том, что в кульминационный момент чаще всего герой испытывает не страх, а именно ужас. Тема ужаса изучена в большей степени, поскольку она более распространена.

Тем не менее, страх в «Елеазаре» не является скрытым. Он материален и очевиден. Он явлен в отталкивающей внешности воскресшего, в немедленных и катастрофических изменениях в людях, в разрушительной силе его взгляда и в победе этого взгляда над земным величием. Андреев заставляет читателя не додумывать, а прямо столкнуться с ним лицом к лицу.

Рассказ «Он» (1913 г.), впервые опубликованный в журнале «Современный мир», представляет собой опыт прямого столкновения человека с иррациональным. Страх материализуется в образе незваного гостя – молчаливого Незнакомца, чьё появление не поддается логике. В литературоведческих работах указывают на то, что тема страха и связанные с ним мотивы в этом рассказе являются «ключевыми элементами сюжета» и возвращают «читателя к многовековой традиции изображения мистического, перед лицом которого человек остаётся бессильным» [38, С. 160-161].

Андреев последовательно применяет характерный для его поэтики принцип градации. Он выстраивает повествование по нисходящей траектории: от иллюзии благополучия к экзистенциальному краху. Так герой-студент, изначально находящийся в бедственном положении, обретает внешнее спасение. Он получает место репетитора в обеспеченном семействе Нордена. Герой рад, всё кажется ему происходящим «как во сне, как в сказке» [3, С. 1126]. Однако данная идиллия является лишь точкой отсчёта для последующего композиционного спада. По мере погружения в атмосферу дома благодущие

сменяется нарастающим напряжением, которое достигает своей кульминации в отчаянной реплике: «Какое горе! Какое несчастье!» [3, С. 1149].

Страх передаётся не только в прямых фразах, таких как «чувство нестерпимого, под конец болезненного страха» [3, С. 1133], «очарование тоски и страха» [3, С. 1133], «мучительное чувство страха» [3, С. 1130]. Также ощутить это чувство дают постоянно повторяющиеся эпитеты, имеющие изначально негативный окрас: «холодные стены» [3, С. 1127], «странная семья / странный вид / странный человечек» [3, С. 1127, С. 1129], «содранные следы / сдиравшие следы» [3, С. 1127] и т.д. Важно отметить, что повествование ведётся от первого лица. Это значит, что художественный мир представляется читателю глазами жертвы, воспринимая её страх как непосредственную данность. Речь рассказчика постепенно меняется: от относительно спокойной в начале к надрывной, фрагментированной, насыщенной вопросами и отчаянием в финале. Прямые оценки героя («мне было невесело», «мне стало страшно» [3, С. 1127]) не оставляют сомнений в его состоянии.

Текст фиксирует симптомы страха с медицинской чёткостью: «И понемногу я весь начал дрожать мелкой дрожью, как от лихорадочного озноба» [3, С. 1137], – конечности немеют, ощущаются как не свои, настолько они холодны. В кульминационный момент прикосновения «холодной и тяжелой» руки герой описывает не боль, а проникновение в себя иной субстанции: «от нее исходили сон и тоска» [3, С. 1144]. С этого момента страх покидает студента, на место этого чувства приходит «ощущение томительной, подступающей к горлу тошноты» [3, С. 1145].

Финал рассказа оставляет героя физически живым, но духовно опустошённым. Он сбегает из дома Нордена, но не обретает спасения. Герой прямо заявляет о приближении смерти: «Они все допрашивают меня, что со мной и почему я молчу и отчего я умираю, – и эти вопросы сейчас самое трудное для меня и тяжёлое; <...> я этих вопросов боюсь ужасно» [3, С. 1149].

Он прошёл точку невозврата, своеобразную инициацию. Его судьба теперь аналогична участи елсазоровских жертв. Герой узрел экзистенциальную истину о мире как о жестоком и безразличном пространстве. В этом контексте страх предстаёт инструментом познания. Страх стал постоянным спутником жизни.

Центральным эксплицитным приёмом становится описание и преобразование пространства и времени. Хронотоп задаётся с первых страниц как пространство изоляции и обмана. Это «странный дом» на берегу моря, окружённый «суровой и бедной природой» [3, С. 1127]. Пространство замкнуто и отрезано от мира, даже «мелкое, безнадежно унылое» море «...так плоско, как будто земля в этом месте перестала быть шаром» [3, С. 1132]. Сад у дома, «вечно чужой и вечно одинокий» [3, С. 1127], где никогда нет следов, где деревья растут отдельно друг от друга, а зимой их одевают в «деревянные футляры» [3, С. 1134].

Пространство сужается при появлении «Его». Пространство сводится к окну, за которым стоит Незнакомец, а затем к комнате и кровати. Время делится на мучительные, полные ожидания ночи и бессмысленно-шумные дни. Восприятие времени и пространства героем становится функцией его болезненных ощущений. Время теряет свою нейтральность, становясь циклической пыткой: визиты происходят сначала ночью, затем вечером, а под конец — и днём, демонстрируя тотальную отмену всякого укрытия.

Также интересен подход к описанию главного антагониста — «Его». Андреев характеризует его, как «высокого», «тучного мужчину в котелке» [3, С. 1135] с «плечами прямо и необыкновенно широкими» [3, С. 1135]. Дело в том, что образ персонажа вовсе не пугающий. Самое страшное, что этот незнакомец оказывается всегда рядом с протогонистом, всегда наблюдает за ним. Его взгляд, как «почти физическое прикосновение» [3, С. 1135], оковывает страхом и невозможностью свободы действий. Получается, что типичные черты незнакомца также становятся объектом страха, поскольку являются

потенциально опасными для героя. Они постепенно приводят его к расстройству рассудка, а в дальнейшем – к безумию.

Следующим в нашем исследовании материалом для анализа взят один из самых знаменитых рассказов Андреева – «Красный смех» (1904). В нём писатель исследует «массовое безумие, ведущее к высвобождению тёмных сторон человеческой натуры» [31, С. 13]. В этой работе Андреев использует градацию для демонстрации генезиса страха: от индивидуальной, конкретной тревоги до тотального, метафизического ужаса.

«Красный смех» постоянно возвращается к семантике страха: герои испытывают «панический страх» при виде атаки, а в обыденном общении молодой вольноопределяющийся держит руку у козырька, чтобы скрыть этим движением «сумасшедший страх» [3, С. 338]. Солнце, которое должно согревать, становится «страшным», «странным и необыкновенным шаром» [3, С. 335], испепеляющим идущих солдат, головы которых также описаны, как «странные и страшные шары» [3, С. 336]. Эти прямые обозначения эмоционального состояния служат точкой отсчёта, на основе которой будет строиться дальнейшая деградация.

Автор использует большое количество повторов и эпитетов, связанных с телесностью, цветом, движением, которые ассоциативно сцеплены со страхом и тревогой. Так в эпизоде с молчаливым солдатом в «Отрывке первом» Андреев описывает персонажа как «разбрасывающееся тело» [3, С. 336], «руки и ноги его разбросаны» [3, С. 336] или он «всё такой же огромный, разбросанный и безгласный» [3, С. 337]. Благодаря таким обозначениям мы можем рассудить, что этот солдат уже не является человеком. Его целостность потеряна, страх дошёл не только до тела, но и до разума молодого парня, поскольку на вопросы он не мог больше отвечать.

После потери ног наш герой встречается с сумасшедшим врачом, который говорит, что «...будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная

весёлая шерсть, и мы сдерём кожу с тех, кто слишком бел, кто слишком бел...» [3, С. 348]. Белый цвет здесь имеет значение смертельной бледности. «Красному цвету, тождественному цвету крови» [20, С. 20] придаётся большое значение. И в этом важном для сюжета эпизоде показано, что весь мир должен стать красным, почему и хотят сорвать белую кожу с тел. Белизна подчёркивает истощение, отсутствие жизни и застывший в человеке страх. «Давящий кошмар» [3, С. 355], описываемый главным героем, снова переводит психологическое состояние в физическую плоскость. Кошмар не просто пугает, он действует — давит на грудь, не даёт дышать. Это делает страх удушающе реальным и непреодолимым.

Леонид Андреев создает модель вселенной, поражённой безумием войны, где привычные законы пространства и времени изломаны. Эта деформация становится главным проводником и воплощением страха.

Пространство в повести теряет всякую безопасность и определенность. Оно не просто опасно — оно враждебно и абсурдно. На поле боя нет укрытия. Герой говорит о нём: «поле, залитое неподвижным красным отсветом пожаров, закопошилось, точно живое, загорелось громкими криками, воплями, проклятиями и стонами» [3, С. 346]. Это пространство смерти и его бескрайность лишь усиливает чувство незащищённости. Ни одно место не даёт героям укрытия: ни временный привал на пикнике, ни их собственный дом: «И всё было чужое. Дерево было чужое, и закат чужой, и вода чужая, с особым запахом и вкусом...» [3, С. 341]. Эпизод с пикником показывает, что реальности более не существует: весь мир накрыла туча войны, которая омрачила разум людской и укрыла их в своей страшной мгле. Всё стало ненастоящим, чужим.

Даже дом, о котором вспоминает герой-солдат, впоследствии становится чужим местом. «Пространственная оппозиция «война = опасность, безумие, «красный смех» – дом = безопасность, уют, тишина» [36, С. 69] ломается во

второй части повести, после смерти солдата-рассказчика. Кошмар проникает через настоящие объекты: «От самой стены до карниза начиналось ровное огненно-красное небо...под ним лежало такое же ровное тёмно-красное поле, и было покрыто оно трупами... И одного за другим выбрасывала их земля, и скоро правильные ряды бледно-розовых мёртвых тел заполнили все комнаты.» [3, С. 370]. «Художественное пространство здесь подчиняется психологическим законам, существенно отличающимся от физических» [36, С. 70], поэтому мы видим уничтожение границы между фронтом и тылом. Безопасного места больше не существует во всём мире – таким образом и формируется страх.

Война порождает время, лишённое прошлого и будущего. Герой ощущает это: «Ночь наступала незаметно, и не успевали мы увидеть её и изумиться, откуда она взялась, как уже снова горело над нами солнце...идёт всё один бесконечный, безначальный день» [3, С. 337]. Эта монотонность лишает надежды, ведь если время не движется к миру, то оно движется только к ещё большей степени безумия. Мирная жизнь становится призрачным и недостижимым воспоминанием. Герою снится дом, жена и сын, которых он не видит [3, С. 338]. Один из офицеров на пикнике гневно вопрошает: «Дома? Какой дом, разве где-нибудь есть дома?» – тем самым он подтверждает, что прошлое стёрто, его больше не существует [3, С. 342].

Для героев «Красного смеха» будущее перестаёт существовать. Оно либо обрывается фразой «Прощай навсегда» [3, С. 365], либо становится вечным пленом в кровавом настоящем, где «уже никто не уедет» [3, С. 348]. Ловушка времени, в которую попадает человек, порождает особый, метафизический страх – страх перед бессмысленностью и вечностью страдания.

Таким образом, через прямую лексику страха, нестабильность пространства и времени и шокирующий физиологизм Андреев выстраивает страх как неопровержимую реальность. Страх здесь — единственно возможная форма существования в условиях, где само мироздание стало враждебным.

2.2. Обозначение имплицитных способов выражения темы страха

Для понимания художественного своеобразия темы страха у Андреева необходимо обратиться к её имплицитным способам выражения. Под имплицитностью мы подразумеваем «скрытые, неявные» [44] формы репрезентации смысла, которые не выражены прямо лексически, а передаются через подтекст, образную систему, символы и композиционные особенности текста.

Основу повествования рассказа «Город» составляют ряд ситуаций-состояний: встреча с двойником Петрова, ночные блуждания по городу, попытка подсчитать знакомых лиц в толпе. Каждая из этих сцен становится новым витком в углублении переживания героем собственной экзистенциальной катастрофы. В рассказе сюжет строится на редукции внешних событий: даже скандал Петрова с проституткой дан как итог отчаяния [3, С. 823], а кульминацией становится его крик: «Все мы люди! Все мы братья!» [3, С. 823] – последняя попытка преодолеть одиночество [30, С. 313].

Развязка также лишена внешней эффектности: она заключается в полном, почти незаметном исчезновении героя из повествования. Вместо Петрова и его «друга» появляется новое кладбище. На нём «совсем нет зелени» [3, С. 825], а значит, нет жизни вовсе. Несмотря на это, город всё равно находится рядом, поскольку «грохот уличной езды» не заканчивается «ни днём, ни ночью» [3, С. 825]. Это символизирует окончательную победу безличного городского пространства над индивидуальностью.

Андреев использует пространственные и психологические образы, чтобы продемонстрировать, как внешний мир становится зеркалом внутренней катастрофы героя. Страх Петрова перед городом изначально связан с городской подавляющей безличностью [27, С. 6] и антигуманной сущностью [36, С. 162]. Он ощущает себя потерянным в лабиринте чуждых ему улиц: «Колоссальной

тяжестью своих каменных раздутых домов он давил землю, на которой стоял, и улицы между домами были узкие, кривые и глубокие, как трещины в скале» [3, С. 822].

Андреев подчеркивает, что многолюдность не спасает, а усугубляет трагедию. Михеичева и Зеленцова указывают на то, что город лишает человека индивидуальности, превращая его в маленькую, ничем не примечательную частичку большой толпы. [36, С. 161]. Анонимность толпы, где каждый замкнут в себе, создает парадоксальную ситуацию: физическая близость к тысячам людей лишь острее показывает невозможность подлинного контакта. Эта мысль выражена в ключевой фразе: «И чем больше было людей, которые не знали друг друга, тем ужаснее становилось одиночество каждого» [3, С. 824].

Повторы в описании города – «толща каменных домов» [3, С. 822, 824, 825], «незнакомые лица» [3, С. 823, 824], «грохочущая улица / грохот уличной езды» [3, С. 823, 825] – выполняют двойную функцию. С одной стороны, они передают монотонность и подавляющую массу городской среды, а с другой, ритмически и семантически нагнетают ощущение бессмысленного круговорота, в котором растворяется индивидуальность.

Андреев выстраивает межтекстовый диалог прежде всего с традицией Ф.М. Достоевского [15, С. 53-54]. Он наследует образ «маленького человека», но доводит его трагедию до абсолюта. Если у Достоевского герои, подобные Макару Девушкину, сохраняют внутренний мир и потенциал для духовного преодоления, то Петров у Андреева показан как личность, окончательно раздавленная. Городская среда в рассказе «Город» наследует петербургский хронотоп Достоевского, но лишена последних следов надежды. Если в «Преступлении и наказании» Петербург остается пространством, где «стесняющая столичная несвобода и разврат сменяется чистой и светлой надеждой на будущее» [23, С. 472], то город Андреева – это мир чистой,

обезличенной абсурдности, где возможность связи или смысла априори исключена.

Художественные образы в рассказе Андреева выступают самостоятельными носителями философского содержания, материализуя сам феномен страха. Город предстает одушевлённым «чудовищем» [30, С. 314], наделённым собственной волей: он «давит землю», а его улицы испытывают «панический страх» и «стараясь выбежать на открытое поле, но не могут найти дороги» [3, С. 822]. Эта персонификация указывает на то, что страх у Андреева — это свойство самого мира, разлитое в его атмосферу и архитектуру.

Ключевым образом становится метафора «песчинки». Когда Петров пытается отыскать в толпе своего двойника, повествователь констатирует: «в этой сплошной движущейся массе того, другого, нельзя было найти, как нельзя найти песчинку среди других песчинок» [3, С. 822]. Этот образ отрицает саму возможность индивидуальности, сводя человеческое существование к однородности и безликости.

Конкретные элементы описания города напрямую воплощаются в сюжете. «Громадность и многолюдность» [3, С. 822] развертываются в бесконечных потоках незнакомых лиц и в навязчивых размышлениях героя о них. Характеристика «равнодушно-жестокое» [3, С. 823] становится лейтмотивом взаимоотношений, реализуясь в холодности Василевских, безразличии коридорного и швейцара — в общем, всех людей, живущих в городе. Улицы, «охваченные паническим страхом», оказываются прямой проекцией внутреннего состояния Петрова на физическое пространство, а мотив «трещин» и лабиринта, из которого нет выхода, предопределяет кольцевую структуру повествования и финальное исчезновение героя.

Тема страха в рассказе воплощается и в физическом измерении через телесное угасание персонажей, что служит маркером их экзистенциального неблагополучия. Изначальная сцена, где Петров и «тот, другой» поднимают

бокалы «за ваше здоровье» [3, С. 821], символизирует краткий миг связи, вскоре сменяющийся физическим разрушением.

Последовательное ухудшение здоровья выстраивает символическую цепь духовной деградации: инфлюэнца Петрова сменяется катастрофическим падением зрения [3, С. 822] – метафорой утраты понимания мира. Его двойник оказывается на грани смерти от воспаления лёгких [3, С. 824], усиливая мотив уязвимости перед безразличным городом. Финал драмы трагичен: хотя смерть прямо не названа, упоминание «нового кладбища» [3, С. 825] завершает эту линию.

В рассказе «Мысль» Л. Андреев раскрывает тему страха посредством тревоги из-за потери рассудка. Основа сюжета – медленная деградация главного героя. Импульсом для повествования становятся размышления, подобные мыслям Раскольникова из «Преступления и наказания», но являющиеся замкнутыми. Керженцев, главный герой, задумывает преступление, совершает его, после чего его мозг не справляется с осознанием произошедшего. Герой находится в конфликте с самим собой: «Притворялся ли я сумасшедшим, чтобы убить, или убил потому, что был сумасшедшим?» [3, С. 851]. Здесь страх обозначается в виде утраты веры в силу собственной мысли как главного жизненного оплота.

Интертекстуальная структура рассказа углубляет философские масштабы этой темы. Андреев всё также обращается к Ф.М. Достоевскому, где Керженцев предстает как Раскольников [15, С. 57], доведённый до логического предела: «Для убийцы, для преступника самое страшное не полиция, не суд, а он сам, его нервы ...Вспомните Раскольникова, этого так жалко и так нелепо погибшего человека» [3, С. 829]. Оба героя ставят эксперимент над собой с помощью человеческой мыслью. Это «идейное» преступление [15, С. 57] есть преемственность замыслов. Однако у Андреева происходит снятие религиозной перспективы: его герой остаётся один на один с абсурдом, порождающим страх

утраты внутренней опоры. Если для Раскольникова обращение к вечной книге открывало путь к покаянию и духовному возрождению [11, С. 97], то Керженцев, хотя и боготворит свои книги, но не находит среди них той, что способна дать успокоение.

Тем не менее образ Бога появляется на страницах рассказа Леонида Андреева. Керженцев пытается оправдать свой замысел, провозглашая новую этику: «Для тех, кто верит в Бога – преступление перед Богом, для других – преступление перед людьми; для таких, как я – преступление перед самим собой» [3, С. 829]. Позже он переносит божественное на себя: «Точно Бог: не видя – я видел, не слушая – я слышал, не думая – я сознавал» [3, С. 842]. Однако после убийства его собственная мысль превращается в ненадёжного врага, подорвавшего его веру в себя.

Страх достигает пика в сцене с сиделкой Машей. Керженцев наблюдает у неё «выражение подчинённости чему-то сильному и страшному» [3, С. 847], что вызывает в нём примитивную, животную реакцию: желание «выть», «рвать на себе платье», «стать на четвереньки и ползать» [3, С. 848]. Параллельно Маша «беззвучно молилась» [3, С. 848], что подчёркивает контраст между её благоговейным страхом перед высшими силами и диким ужасом героя.

Центральный образ Мысли проходит значительную трансформацию: от «остро отточенной рапиры», послушной «рабы» [3, С. 832] до «пьяной змеи», впивающейся «в собственное тело» [3, С. 844]. Эта метафора выражает основной страх самоуничтожения разума. Образ «других комнат» в сознании становится метафорой бессознательного: «Представьте, что вы жили в доме, где много комнат, занимали только одну комнату и думали, что владеете всем домом. И вдруг вы узнали, что там, в других комнатах, живут. *Да, живут.* Живут какие-то загадочные существа» [3, С. 844-845]. Теперь кроме собственного «Я» начинают осознаваться другие стороны личности. Однако они скрыты от героя, только их голоса разрывают ткани реальности, как мысль,

которая «ушла в тайники тела... И оттуда она кричала, как посторонний, как бежавший раб» [3, С. 844]. Страх Керженцева – это страх человека, обнаружившего, что его «Я» не хозяин в собственном доме.

Также стоит упомянуть эпизодический образ, который можно будет более детально рассмотреть в рассказе «Елеазар» и повести «Красный смех». В «Мысли» появляется образ «живого мертвеца». Керженцев не просто боится сойти с ума; он с ужасом обнаруживает, что его тело, его внешнее «Я» стало чужим, принадлежащим некому «покойнику» [3, С. 844]. Крик «Завесьте зеркала!» [3, С. 845] – это попытка спастись от ужасающего зрелища собственного распада, ставшего видимым. Образ Зеркала здесь становится источником страха, показывая «реальную сущность» [24, С. 170] Керженцева. Образ «живого мертвеца» становится материальным воплощением внутренней смерти духа, наступившей еще при физической жизни героя.

«Мысль» Андреева исследует страх, рождающийся из хрупкости человеческого разума. Показывая, как рассудок, лишённый нравственных ориентиров, становится орудием саморазрушения, автор раскрывает эту тему через сюжет, образы и композицию произведения.

В рассказе «Елеазар» Андреев исследует страх, порождаемый от столкновения жизни с тайной смерти. Писатель создает мир, где ужас становится основой бытия, а страх – его верным помощником.

Сюжет здесь лишен активных событий. Он строится на постепенном распространении влияния Елеазара. Сначала мы видим его на пиру: «Раздутое в могиле тело сохранило эти чудовищные размеры, эти страшные выпуклости, за которыми чувствуется зловонная влага разложения» [3, С. 968]. Его образ пугает с первых строк. Местные жители, приходящие отпраздновать его воскрешение, чувствуют «серую скуку» [3, С. 969], которая смотрит на них из глаз Елеазара. Затем его воздействие расползается дальше. Он встречается с художником Аврелием и императором Августом. Встреча Елеазара с императором Августом

становится кульминацией рассказа, где семидневное хождение воскресшего среди людей, отсылающее к апокалиптическим мотивам, оборачивается не вторым пришествием Христа, а первым пришествием смерти, испытывающей и обращающей в прах три фундаментальные человеческие ценности — радость, любовь и мудрость [17, С. 50].

Ключевой приём рассказа – повторение. Каждая встреча с Елеазаром проходит по одному сценарию. Сначала любопытство одолевает гостей Елеазара, затем они встречаются со взглядом «живого мертвеца», и, наконец, после встречи глазами их одолевает душевная пустота. Этот ритм создает чувство роковой неизбежности. Страх здесь, как и в других исследуемых в нашей работе произведениях, это постоянное условие жизни.

Андреев продолжает диалог с культурной традицией. Он по-своему интерпретирует евангельское чудо, воскрешение Лазаря, которое в Библии является победой жизни над смертью: «Народ, бывший с Ним прежде, свидетельствовал, что Он вызвал из гроба Лазаря и воскресил его из мертвых Потому и встретил Его народ, ибо слышал, что Он сотворил это чудо (Ин.12:18)» [6]. У Андреева оно становится проклятием. Елеазар возвращается не живым. Он возвращается смертью в обличье человека: «И теперь он снова среди людей – касается их – смотрит на них – смотрит на них! – и сквозь чёрные кружки его зрачков, как сквозь тёмные стёкла, смотрит на людей само непостижимое Там» [3, С. 970].

Его взгляд не спасает, а губит душу. Это выражает страх перед загробной жизнью. Вдруг она несет не блаженство, а абсолютное зло? «Одна и та же страшная тень опускалась на души и новый вид давала старому знакомому миру» [3, С. 972] – именно так описывается состояние человека после обращения Елеазара. Эта инверсия имплицитно выражает глубинный страх перед тем, что загробное состояние может быть не блаженством, а абсолютным

злом, а сама смерть может стать конечной, ужасающей правдой, которую нельзя узнать и остаться человеком.

Взгляд Елеазара также будет сравним с выражением Медузы Горгоны [17, С. 48]. При встрече императора Августа с воскресшим героем, первый велит ему не смотреть на него, потому что «...голова твоя подобна голове Медузы и превращает в камень каждого, на кого ты взглянешь. А я хочу рассмотреть тебя и поговорить с тобою, прежде чем превращусь в камень» [3, С. 978]. Таким образом обращение к мифу выводит тему страха из сугубо христианского контекста в архетипический. Страх здесь – это страх перед знанием, которое обращает в камень, парализует волю к жизни. Это знание постигает Ничто.

Композиция рассказа отражает распад мира. Действие начинается и заканчивается в пустыне. Закольцованность показывает безысходность. Елеазар уходит из этого мира, гонимый всеми, но мир уже отравлен, его не спасти. Эпизоды выстроены по нарастающей. Сначала гибнет радость пира: «Точно превращённые в камень, стояли они в разных концах, и тьма их окружала» [3, С. 970]. Потом умирает творчество скульптора, осмелившегося прикоснуться к «Ничто» [56, С. 32-35]: «С глубоким равнодушием он смотрел на мрамор и на бронзу» [3, С. 975]. Власть императора тоже оказывается бессильной перед властью смерти: «Остановилось время, и страшно сблизилось начало всякой вещи с концом её. Только что воздвигнутый, уже разрушился трон Августа, и пустота уже была на месте трона и Августа» [3, С. 979]. В каждой сцене яркая жизнь сталкивается с молчаливым Елеазаром. Этот контраст рождает страх. Страх перед полным отрицанием всего живого.

Главный источник страха – сам Елеазар, его образ. Он не делает зла. Он просто существует. Он смотрит на всех «спокойно и просто ... даже холодно смотрел он, как тот, кто бесконечно равнодушен к живому» [3, С. 971]. Его взгляд нельзя описать словами. Он передает невыразимую истину смерти. Пережить ее можно только как катастрофу.

В основе сюжета лежит образ Елеазара как «живого мертвеца». Его прямо называют «трупом», над телом которого постаралась смерть, но не успела разрушить его полностью [3, С. 968]. Весь рассказ – это продолжение этого рисунка. Смерть проявляется на всех, кто встречает Елеазара. Сюжет движется не его поступками. Он движется страхом и любопытством других людей. История показывает, как яд смерти поражает все стороны жизни.

Жизнеутверждающего начала лишён и образ Солнца, представая «багрово-красным, расплюснутым шаром» [3, С. 971], что создаёт гнетущее ощущение. Елеазар идёт «прямо на солнце, как будто стремился настигнуть его» [3, С. 971], но эта погоня напоминает движение к источнику гибели. Запоминается жуткий образ: «черный силуэт высокого, тучного человека на красном фоне огромного сжатого диска» [3, С. 971]. Этот контраст визуализирует конфликт между полумёртвым Елеазаром и полуживым солнцем, символизирующим роковое, опасное знание.

Пустыня становится для Елеазара единственно возможной средой, пространством абсолютного одиночества, соответствующем его сути. Их родство подчёркивает фраза: «приняла его пустыня свистящим дыханием ветра и зноем раскалённого солнца» [3, С. 979]. Исследовательница творчества Андреева, Е.А. Михеичева, пишет, что картина представляет собой «жизнь-в-смерти» [58, С. 73] Елеазара, приводящая к «великой пустоте» [58, С. 73]. Эта пустота открывается нам сценой с метафорическим распятием: «Натыкался на камни и падал...и на красном пологие зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста» [3, С. 980].

Рассказ «Красный смех» пропитан страхом, перерастающим в ужас. По композиции, как и в «Мысли», герой пишет от первого лица записки. Здесь даже обрывки, а не записки, поэтому создается ощущение абсурдности каждой из описанных ситуаций. Каждый отрывок – это показатель погружения мира в глубокую яму, в так называемый «ад».

По композиции рассказ создает ощущение ловушки. Мы видим закольцованность эпизодов. Всё начинается с «иссушающего зноя» [3, С. 336] и завершается тем же состоянием: «... и мы, живые, бродили – как лунатики» [3, С. 336]. Возвращение домой также являет собой круг: сначала мы видим сны с «клочком голубых обоев» [3, С. 335-336], затем герой возвращается домой к этому образу. Однако он уже совсем другой человек и не может жить в обычном мире, мире без войны.

Композиция второй части зеркально отражает и усугубляет структуру первой, демонстрируя необратимый распад. Ключевым образом-символом второй части становится дом – «когда-то близкое пространство, ассоциирующееся с близкими людьми, становится абсолютно чужим» [31, С. 14]. В начале он «опустелый» [3, С. 361], его двери «немые и плоские», а комнаты – «тёмные и пустые» [3, С. 361]. Одиночество и страх, которые съедают его изнутри, как будто вышли наружу и заполнили собой всё пространство. Стены давят на него, потому что они стали физическим воплощением его собственной отрезанности от мира и надвигающегося безумия: «воздух как будто хранит ещё следы разговоров, и смеха, и весёлого звонка посуды. Иногда я ясно слышу скрипение сухого пера...» [3, С. 361].

В финале возникает «ключевой образ андреевских произведений – апокалипсис, человечество, сбившееся с пути» [8, С. 45]. Бесконечное поле мертвецов, ранее живых и шедших по этому полю. Картина «огненно-красного неба» [3, С. 370] и «темно-красного поля» [3, С. 370], сплошь покрытого голыми трупами, повернутыми ступнями к дому героя, – это зримое, планетарное воплощение «красного смеха» как единственного закона мироздания. Наиболее жуткой деталью становится динамика происходящего: «Трупов стало как будто больше...рядом с одним мертвецом, где раньше было свободное место, вдруг появился труп: по-видимому, их выбрасывала земля» [3, С. 370]. Мертвецы захватывают сначала внешнее пространство, затем проникают в дом, вытесняя

живых: «Один уже здесь... Они и в детской... Нужно уйти. – Да ведь нет прохода» [3, С. 370]. Этот символ окончательной победы смерти над жизнью, тотального захвата реальности безумием, находит свое завершение в финальной фразе: «За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех» [3, С. 370]. Страх здесь становится абсолютным, вечным и единственным властелином мира.

Также стоит обратить внимание на образы-символы, которые более часто использует писатель в своих произведениях. Например, образ змеи появляется в описании колючей проволоки, которая «обвивалась, как змеи» [3, С. 339]. Этот образ привносит ассоциации с коварным, холодным и безличным злом, которое механически уничтожает людей, лишая смерть даже тени героизма. Проволока-змея – это орудие новой, индустриальной войны, бездушное и смертоносное.

Образ невинного дитя косвенно присутствует в повести через сына главного героя. Герой-солдат постоянно мучается вопросом: «Почему не спит сын?» [3, С. 338]. Он думает об этом трижды ещё будучи на опасной территории. По возвращении домой он единственный раз задаёт вопрос, но на него отвечает супруга: «Но отчего он так поздно не ложится спать? – Он рад, что ты вернулся» [3, С. 351]. Этот образ мирной, незащитной жизни резко контрастирует с кошмаром войны и становится символом утраченной невинности, того мира, который уже невозможно вернуть. Тема страха раскрывается в опаске за будущее, за то, что безумие войны поглотит и эту хрупкую норму.

Во второй части повести дети появляются в образах «чудовищных уродцев-детей с головами взрослых убийц» [3, С. 362]. Рассказчик вспоминает, как в мирное время «невинные дети» играли в войну, а теперь их взрослые версии «убивали друг друга, играя» [3, С. 362]. Этот кошмарный образ служит главным обвинением войне, которая калечит саму возможность будущего.

Детская невинность, которая в норме символизирует надежду, здесь извращается и становится семенем будущего безумия. Игра, естественное для ребенка состояние, «фундаментальная особенность существования» человека [16, С. 126-127], превращается в репетицию убийства, а сами дети – в монстров, в которых угадываются черты их отцов. Страшнее всего то, что безумие становится вирусом, который проникает в самое сердце жизни, чтобы обеспечить вечное повторение «красного смеха». Их описание: «пасти жаб», «играющие козлята», «прозрачная кожа голых тел» [3, С. 362], – подчеркивает противоестественность, мутацию. Они страшны именно своей «детскостью» – легкостью, игривостью, с которой творят зло, и способностью «проникнуть всюду» [3, С. 362], то есть неостановимой заразительностью безумия.

Апофеозом кошмара становится выделение одного ребёнка, который «взглядом попросился ко мне» [3, С. 362]. Этот переход от толпы к индивидуальной угрозе делает страх конкретным и неизбежным. Ребенок превращается в крысу – символ чумы и вездесущего зла: «начал царапаться вверх по белой стене, как крыса, совсем как голодная крыса» [3, С. 362]. Его попытка проникнуть в дом символизирует невозможность спрятаться от безумия мира даже в собственном сознании. Ощущаемый героем холод становится физиологическим воплощением страха за жизнь. Это холод небытия, исходящий от самого будущего.

Кошмар ненадолго останавливает брат рассказчика, который является как призрак. Его слова: «Я пишу о красном смехе. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться» [3, С. 362], – это итог всего повествования. Страх достигает космических масштабов и переходит в ужас: безумие поразило всю планету, все мироздание. Образ земли с «содранной кожей» [3, С. 362], с мозгом в виде «кровавой каши» [3, С. 362] – это финальная, исчерпывающая метафора войны как агонии самой жизни. Фраза брата-мертвеца «Мы мёртвые, ложимся

на живых» [3, С. 363] выражает главный ужас: прошлое, отравленное безумием, душит и хоронит под собой настоящее, не оставляя шансов для исцеления.

В рассказе Леонида Андреева «Он» перманентно ощущается чувство нарастающей тревоги. Этот страх является экзистенциальным, проистекающим из столкновения с иррациональным и из ощущения тотального одиночества человека в чуждом и молчащем мире.

Композиция рассказа построена по принципу сужающегося круга, что создаёт ощущение неотвратимости. Действие перемещается из Петербурга в изолированный дом у моря, а завершается в бесконечной ледяной пустыне. Это пространственное сжатие отражает психологическое состояние героя, которого реальность затягивает в свою сердцевину, где властвует «Он». Кульминацией этого движения становится переход героя из роли наблюдателя в роль жертвы, из «разыскивающего – в прячущегося, из преследователя – в преследуемого» [3, С. 1128].

Центральная система образов служит проводником этого неявного страха. Образ моря задаёт тон всему повествованию. Оно изначально описано как «серое», «печальное», «плоское, как будто земля в этом месте перестала быть шаром» [3, С. 1132]. Это море не является живительной стихией; оно воплощает пассивную, равнодушную угрозу, «главный источник той великой печали» [3, С. 1128]. Его замерзание и превращение в «бесконечную ледяную пустыню» [3, С. 1149] символизирует окончательное оцепенение и смерть души, завершая путь героя в ничто.

Образы детей в доме Нордена лишены всякой естественности. Они похожи на «послушных кукол» [3, С. 1131], чьи эмоции и движения лишь имитируют жизнь. Володя, с его «плоским, белым, почтительным» [3, С. 1129] лицом, вызывает у рассказчика ощущение неестественности: «Словно это был не ребенок, а кто-то, в угоду взрослым добросовестно исполняющий обязанности ребенка» [3, С. 1129]. Этот образ порождает глубокий страх, так как

символизирует «утрату человеческой души» [24, С. 170-171]. Дети, лишённые спонтанности, становятся частью механистичного, бесчеловечного порядка, что страшнее открытой агрессии.

Мотив танца и насильственного смеха является ключевым для понимания атмосферы дома. Норден постоянно принуждает окружающих к веселью, к исполнению «конвульсивно-быстрых, судорожно-весёлых» [3, С. 1130] танцев. Этот смех-ритуал, который рассказчик в конце концов начинает издавать – «конвульсивный, нелепый, идиотский смех, который раздирал мне рот, как удила пасть лошади» [3, С. 1130] – служит ширмой, скрывающей пустоту и отчаяние. Танец является «отсылкой к пляске смерти – известному европейскому средневековому сюжету, выступающему символом бренности человеческой жизни и неотвратимости смерти» [38, С. 164]. В рассказе он порождает страх перед потерей собственной воли и идентичности.

Фигура «Он» – это квинтэссенция неопределённости. Его появление лишено какой-либо мотивировки, его природа необъяснима. Он молча наблюдает, и в этой пассивности заключена его главная сила. Неопределённость порождает страх. Рассказчик отмечает, что страх перед самым призраком со временем исчез, сменившись гораздо более страшным ощущением — тоской: «...а ночью приходил *он* — и всё: волнения и догадки, желания и воля, всё поглощалось смертельной, ни с чем не сравнимой тоской [3, С. 1147]. «Он» становится воплощением иррационального начала, которое вторгается в упорядоченный мир и методично разрушает его.

Образ камня, «пирамида на месте гибели Елены» [3, С. 1128] и мотив следов работают на создание ощущения тотального контроля и стирания памяти. Норден приказывает «сдирать железными граблями» все следы в саду [3, С. 1127, 1128, 1131, 1132], чтобы «всё было пусто» [3, С. 1127]. Это порождает у рассказчика «чувство холодной неудовлетворенности, смутным сознанием какой-то глубокой и печальной неправды, горькой ошибки,

потерянного счастья» [3, С. 1127]. Пирамида же, напротив, намеренно сохраненный знак трагедии, что создает когнитивный диссонанс. Эти противоречивые жесты усиливают страх перед неопределённостью, пытающейся забыть и увековечить горе.

Интертекстуальные отсылки, в частности, к образу призрака из готической традиции переосмысляются Андреевым. Если в классической готике призрак часто является за конкретные преступления, то «Он» у Андреева лишён мотива [38, С. 160-164]. Он – проекция внутреннего страха, «галлюцинация», рождённая «напряженным вниманием и беспокойством» [3, С. 1136] к «таинственным и мрачным чудесам» [3, С. 1136]. Это делает страх абсолютным, поскольку его источник находится не вовне, а в самом сознании героя, оказавшегося в атмосфере лжи и подавленной скорби. Андреев мастерски использует композицию, систему образов и мотивов для выражения страха как фундаментального состояния бытия.

Выводы по второй главе.

Вторая глава показывает исследование темы страха в малой прозе Л.Н. Андреева. Мы определили эксплицитные и имплицитные способы выражения этой темы и можем сделать вывод, что страх – это одно из ключевых эмоциональных переживаний в творчестве писателя. Тема страха выражается в виде реакций людей на опасности внешнего и внутреннего мира.

Наше исследование показало, что Андреев создает ряд свойств, определяющих тему страха. Такими можно назвать интенсивность, развитие, мотивность и происхождение. Интенсивность возникает благодаря нарастанию тревожности: от боязни до страха, от страха до ужаса. Страх здесь проявляется либо через физиологические реакции, либо через описание окружающего мира, небезопасного и страшного для героев.

Было установлено, что тема страха эволюционирует в творчестве писателя от социальных форм («Город») к философско-метафизическим («Мысль»,

«Елеазар», «Он»). В «Красном смехе» страх достигает тотального масштаба, превращаясь во всепоглощающий ужас, охваченный безумием войны. Эта эволюция демонстрирует, как Андреев исследует разные грани человеческой уязвимости.

Анализ произведений Андреева позволил выявить целый комплекс ключевых мотивов, которые существенно углубляют тему страха, наполняя её особым философским содержанием. В этом ряду находятся и первобытный страх перед неведомым, неопределенностью, и всепоглощающий страх смерти, и страх потери рассудка. Кроме того, приближенные к состоянию ужаса, возникают фундаментальные экзистенциальные страхи, проистекающие из самого факта человеческого существования в абсурдном мире.

Страх у Андреева определяется, прежде всего, своим особым происхождением: он рождается из глубин экзистенциального столкновения личности с абсурдом бытия, хрупкостью собственного разума и разрушением привычных смыслов. Этот страх действует постоянно и разрушительно, захватывая и душу, и тело человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что тема страха является одной из центральных, структурообразующей в художественном мире Л.Н. Андреева. Писатель использует тему страха как особый художественный инструмент, благодаря которому исследованы ключевые кризисы человеческого существования начала XX века: одиночество, кризис разума, осознание абсурдности общественного устройства и утрата традиционных духовных ценностей.

Анализ показал, что понимание страха в творчестве Андреева претерпевает значительную эволюцию. Она движется от социально-обусловленного страха одиночества и отчуждения в безличном городском пространстве к более сложным, мировоззренческим моделям. Страх меняет очертания. То это страх перед собственным разумом, его хрупкостью и способностью к саморазрушению, то страх обретает метафизическое измерение, боязнь перед смертью и иррациональными силами. Рассказ «Красный смех» создаёт новый виток в развитии темы. Здесь индивидуальный страх перерастает в тотальный, всепланетный ужас, охвативший человечество в период бессмысленной войны.

В исследовании выявлены механизмы репрезентации темы страха, посредством эксплицитных и имплицитных способов выражения. В ходе работы было установлено, что для прямого обозначения страха Андреев использует конкретную лексику, акцентирует физиологические реакции персонажей и деформирует пространственно-временную организацию произведений (хронотоп), благодаря чему внешний мир превращается в отражение травмированного сознания.

Одновременно с этим тема страха реализуется на имплицитном уровне через устойчивую систему мотивов (смех, танец, безумие, ужас, апокалипсис и др.) и образов (солнце, пустыня, зеркало, кукла, ребёнок, Бог, мысль и др.), а также с привлечением интертекстуальных связей (связь с Ф.М. Достоевским, религиозными текстами и т.д.) и символики. В результате такого двустороннего подхода страх в прозе Андреева приобретает характер онтологической категории, фундаментальной для понимания художественной картины мира, созданной писателем.

Творчество Андреева оказывается органично вписано в интеллектуальный контекст эпохи. Художественное осмысление страха у писателя глубоко соотносится с идеями философов-экзистенциалистов, таких как С. Кьеркегор, М. Хайдеггер и Ж.-П. Сартр. Андреев художественными средствами исследует пограничные ситуации, в которых человек сталкивается с абсурдом, собственной конечностью и свободой, превращая страх из частной эмоции в путь к постижению трагической сущности существования. Для отображения упадка писатель совмещает обычаи русской реалистической прозы и модерна. Так получается необычный художественный стиль, по которому мы узнаем почерк великого писателя. Тема страха становится универсальной категорией, задающей параметры человеческого существования в условиях разрушения мирового порядка.

В нашем исследовании впервые использован системный анализ темы страха. Работа имеет теоретическую ценность, поскольку анализ позволяет углубить понимание внутренней логики повествования автора. Также она определяет место Л.Н. Андреева в русской и зарубежной литературе на рубеже веков. Практическая значимость обозначена в материалах и выводах, которые можно использовать на уроках и лекциях по литературе, а также спецкурсах, посвященных собственно писателю и писателям Серебряного века.

В будущем это исследование можно продолжить в нескольких направлениях. Первостепенно можно расширить пласт изучаемой литературы. В нашей работе мы обратились к малой прозе, но тему можно углубить с помощью анализа драматургии и поздней прозы писателя. Также значительный научный интерес присутствует при мысли о сопоставлении литературного наследия Л.Н. Андреева и его современников. Такие работы уже имеются, но чаще всего они в общих чертах рассказывают о сходствах и разнице в поэтике тех или иных авторов.

Отдельного внимания требуют исследования творчества следующих поколений, которые использовали художественные приемы Андреева в изображении темы страха. Так можно будет понять, каким образом Леонид Андреев смог повлиять на писателей и общество в будущем.

Список литературы

1. Аврелий Августин. Исповедь. М.: Ренессанс, 1999. — С. 317–320.
2. Алексей Иванов: Русские ведьмаки в сто раз страшнее Фредди Крюгера, 2006 [Электронный ресурс] URL: <https://www.kp.ru/daily/23720.3/53634/> (дата обращения: 20.01.2026)
3. Андреев Л. Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. — М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2021. — С. 335-370, 821-852, 968-980, 1126-1150.
4. Андреев Леонид. Дневник (1914-1919): Заметки личного характера, для себя // Андреев Леонид. S. O. S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919). М.; СПб. ATHENEUM-ФЕНИКС, 1994; Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), составление, вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. Научный редактор В. А. Келдыш. М.: ИМЛИ РАН, 2009 — С. 541.
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. — С. 9.
6. Библия. Новый завет (Евангелие). Евангелие от Иоанна. Глава 11. [Электронный ресурс] URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Jn.11&r> (дата обращения: 29.05.2026)
7. Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.01 / Боева Галина Николаевна. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 69-72.
8. Бондарева Наталия Алексеевна. Главная тема творчества Леонида Андреева // Вестник КГУ. 2009. №3. [Электронный ресурс] URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/glavnaya-tema-tvorchestva-leonida-andreeva> (дата обращения: 30.05.2026).

9. Борисова С. А. Представления о страхе Божьем в «Повести временных лет» и «Поучении» Владимира Мономаха // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», 2022. № 9. — С. 15–26.
10. Дамаскин И. Источник знания. М.: Просвещение, 2002. — С. 213– 216.
11. Дрепина, К. Е. Вопросы веры в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева / К. Е. Дрепина // Творчество Ф.М. Достоевского в непрошедшем времени России : Материалы Всероссийской научной конференции, Липецк, 06–07 апреля 2021 года. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2021. – С. 93-99.
12. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2002. — С. 8, 10-11.
13. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906) [Текст] / Л. А. Иезуитова; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. - Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. — С. 63-68, 92-94.
14. Икитян, Л. Н. Искусство провокации: к вопросу о межтекстовых связях повестей "Мысль" и "Мои записки" Леонида Андреева. Статья первая / Л. Н. Икитян // Гуманитарная парадигма. – 2021. – № 2(17). – С. 49-51.
15. Икитян, Л. Н. Леонид Андреев: движение по пути, указанному Достоевским // Гуманитарная парадигма. 2021. № 3 (18). — С. 51–66.
16. Карякина М. В. Поэтика игры в рассказе Леонида Андреева «Смех» // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 10–11 октября 2000 г. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. Ч. 2. С. 126–131.

17. Кашпур, О. А. Интерпретация библейской легенды о воскрешении Лазаря в рассказе Л. Андреева "Елеазар" / О. А. Кашпур // Культура и текст. – 2004. – № 7. – С. 47-52.
18. Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — С. 332.
19. Кен Л. Н. Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010.
20. Кен, Л. Н. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева / Л. Н. Кен // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – Т. 215. – С. 17-24.
21. Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественных картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 6. с. 21–30. [Электронный ресурс] URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=15630151> (дата обращения: 01.04.2026)
22. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — С. 114-115, 120.
23. Комзолова, У. Н. Санкт-Петербург глазами Достоевского в романе "Преступление и наказание" / У. Н. Комзолова // Россия и мир в исторической ретроспективе. К 120-летию со дня рождения выдающегося государственного деятеля А.Н. Косыгина : Материалы XXX международной научной конференции. В 3-х томах, Санкт-Петербург, 11 апреля 2024 года. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. — С. 469-473.
24. Королева, В. В. "Гофмановский комплекс" в рассказах Л. Андреева / В. В. Королева // Новый филологический вестник. – 2019. – № 4(51). – С. 165-177.

25. Котовская, Д. О. Философия экзистенциализма как ключ к трансформации библейского образа: рассказ Л.Н. Андреева «Елеазар» / Д. О. Котовская // Славянские этносы, языки и культуры в современном мире : материалы VIII Международной научно-практической конференции, Уфа-Велико Тырново, 29 апреля 2022 года. – Уфа: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уфимский университет науки и технологий», 2022. – С. 84-89.
26. Котовская, Д. О. Мотив безумия в произведениях Л.Н. Андреева / Д. О. Котовская // Всероссийский исследовательский форум студентов и учащихся: Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции. В 2-х частях, Петрозаводск, 15 ноября 2020 года. Том Часть 2. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская Ирина Игоревна), 2020. – С. 117-121.
27. Кравченко, Ж. А. Образ «Тела коллективного» в рассказах Л.Н. Андреева «Стена» и «Красный смех» / Ж. А. Кравченко // Парадигма. – 2025. – № 6-3. – С. 5, 6, 7-8.
28. Кьеркегор С. Понятие страха / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. — 2-е изд. — М.: Академический проект, 2014. — С. 59-63. — (Философские технологии).
29. Ломоносов М. В. «Избранные произведения». Составление, примечания А. А. Морозова. Подготовка текста М. П. Лепехина и А. А. Морозова. — Л., «Советский писатель», 1986. — С. 9, 17.
30. Лукин Д. С. Рассказ Л. Андреева «Мысль» как художественный манифест. // Электронный журнал «Язык. Культура. Коммуникации». // Южно-Уральский государственный университет, Петрозаводск — 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/58/76> (дата обращения: 22.05.2026)
31. Макарова, А. А. Антивоенная тема в творчестве Л. Толстого и Л. Андреева / А. А. Макарова // Наука и школа. – 2023. – № 4. – С. 11-18.

32. Миленин, М. С. Лингвопоэтическая характеристика раннего экспрессионизма: анализ новелл Л.Н. Андреева «Смех» и «Ложь» / М. С. Миленин // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2025. – № 1(56). – С. 170-182.
33. Минкин К. С. Специфика хронотопа города в рассказе Л. Андреева «Проклятие зверя» / К. С. Минкин. — Текст: электронный // Глобальные вызовы в меняющемся мире: тенденции и перспективы развития социально-гуманитарного знания: 6-й молодежный конвент УрФУ: материалы международной конференции (24-26 марта 2022 г.). — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2021. — С. 1044-1046. [Электронный ресурс] URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/120699> (дата обращения: 20.05.2026)
34. Михайлова, М. В. Тело в экспрессионистской прозе Л. Андреева / М. В. Михайлова, Ч. Х. Чиан // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2017. – № 6. – С. 55-64.
35. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева [Текст] / Е. А. Михеичева; М-во образования Рос. Федерации. Моск. пед. ун-т. -М. : Моск. пед. ун-т, 1994. — С. 189.
36. Михеичева, Е. А. Образ города в произведениях Х.Л. Борхеса и Л.Н. Андреева / Е. А. Михеичева, С. В. Зеленцова // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2019. – № 3(84). – С. 158-162.
37. Михеичева, Е. А. Психологические функции смеха в произведениях Л.Андреева / Е. А. Михеичева // Нижегородский текст русской словесности: сборник статей по материалам IV Международной конференции, Нижний Новгород, 24–26 октября 2013 года. – Нижний Новгород: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина", 2013. – С. 215-221.

38. Муратова, Т. А. Саспенс, двойничество и пляска смерти: поэтика страха в повести Л. Андреева «Он рассказ неизвестного» / Т. А. Муратова // Русская литература в меняющемся мире 2024 : Сборник материалов международной научной конференции, Российско-Армянский университет, 10–11 октября 2024 года. – Ереван: Российско-Армянский (Славянский) университет, 2025. – С. 160-164.
39. Мытарева, А. В. Леонид Андреев и Анри Бергсон: смех как мысль о соглашении / А. В. Мытарева // Новый филологический вестник. – 2024. – № 2(69). – С. 82, 87.
40. Назаров И. А. Мотив безумия в контексте социально-политической проблематики в пьесах Л.Н. Андреева 1900–х гг.: Современная парадигма гуманитарных исследований: проблемы филологии и культурологии: Сборник материалов Международной научно-практической конференции / Под общ.ред. С. Г. Григоренко. – М.: ММУ, 2018. – С. 82-88.
41. Никонов Д. А. Эволюция образа смеха в творчестве Л.Н. Андреева 1900-1910 гг.: Русская классика. Выпуск V: Сб. науч. статей / Сост. и ред.: А. В. Святославский, В. И. Сальникова; Институт филологии МПГУ. – Москва: МАКС Пресс, 2025. — С. 129.
42. Петрушкова Е. С. Мотив взрыва как реализация категории ужасного в творчестве Л. Н. Андреева / Е. С. Петрушкова // Дискуссия. – 2012. – № 6. – С. 169-174.
43. Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева / Е. С. Петрушкова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – № 3(19). – С. 90-98.
44. Пономарева Е. А. Изучение педагогических понятий, связанных с терминами «Эксплицитный» и «Имплицитный» // МНКО. 2015. №2 (51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-pedagogicheskikh-ponyatiy-svyazannyh-s-terminami-eksplitsitnyy-i-implitsitnyy> (дата обращения: 20.05.2026)

45. Проблемы преемственности в словесном искусстве Серебряного века и Русского зарубежья (VI Смирновские чтения): материалы VI Международной научной конференции (г. Москва, Государственный университет просвещения, 8-9 февраля 2024 г.) / ред. колл. и сост. Л. Ф. Алексеева, С. В. Крылова (отв. ред.), С. В. Овсянникова. – Электрон. текстовые дан. (4,46 Мб). – Москва: Государственный университет просвещения, 2024. – С. 314-315.
46. Прозоров Ю. М. “Занялся от страха дух...”: “Ужасное” в эстетике и поэзии В.А. Жуковского // Русская литература, 2016. Выпуск №2. — С. 28-29.
47. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. — С. 25, 37, 69-88.
48. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. И. Колядко. — М.: АСТ: Астрель, 2012. — С. 97.
49. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX — начала XX века. – М.: Просвещение, 1993. [Электронный ресурс] URL: <https://infoliolib.info/philol/smirnova/9.html> (дата обращения: 29.03.2026)
50. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. — М.: Ридерз Дайджест, 2004. — С. 802.
51. Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего», — Азбука-классика; Санкт-Петербург — 2006. — С. 50-51.
52. Фонвизин, Д. И.: Недоросль. Пьесы. М.: Моск. рабочий, 1980. — С. 86.
53. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / Авторы очерка о Фрейде Ф.В. Бассин и М.Г. Ярошевский. — М.: Наука. 1991. — С. 318-320. — (Серия «Классика науки»).
54. Хайдеггер М. Бытие и время/Пер. с нем. В. В. Бибихина. — М.: Академический Проект, 2013. — С. 344–345.
55. Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. — С. 433.

56. Что такое метафизика? / Пер. с нем. В.В. Бибихина. — 2-е изд. — М.: Академический Проект, 2013. — С. 32, 35 — (Философские технологии).
57. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр; [пер. с нем. Ю. Айхенвальда; вступит. ст. А. Маркова]. — М.: РИПОЛ классик, 2020. — С. 50-53, 166, 322.
58. Щербакова А. А. Антиутопическая модель мира в рассказе Л. Андреева "город" / А. А. Щербакова // Проблемы преемственности в словесном искусстве Серебряного века и Русского зарубежья (VI Смирновские чтения) : Материалы VI Международной научной конференции, Москва, 08–09 февраля 2024 года. — Москва: Государственный университет просвещения, 2024. — С. 310-316.
59. Этимологический словарь Шанского Н.М., 1963. [Электронный ресурс] URL: <https://1793.slovaronline.com/> (дата обращения: 16.01.2026)
60. Mgr. Polina Zolina [текст] Феномен страха в русской литературе: Masarykova univerzita v Brně Filozofická fakulta, Školitel: prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc., Brno, 2015. — С. 35, 42.