



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

**ДВОЙСТВЕННОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В ПОВЕСТИ
Л.Н. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ»**

Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры
«Русский язык и литература в поликультурной
образовательной среде»
Форма обучения: очная

Проверка на объем заимствований:

86,82 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«19» 126 2026 г.

зав. кафедрой русского языка и литературы

Глухих Н.В.

Выполнил:

Студент группы ОФ-224-291-2-1

Соловьев Никита Александрович

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Голованов Игорь Анатольевич

Челябинск
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	13
1.1 Основные пути научного исследования творчества Л.Н. Андреева.....	13
1.2 Категории «святости» и «греха» в гуманитарной науке и философии .	36
1.3 Язык и языковые модели прозы Леонида Андреева в контексте эпохи	51
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДВОЙСТВЕННОСТИ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПОВЕСТИ «ИУДА ИСКАРИОТ».....	67
2.1 Иуда Искариот как нарицательный символ предательства	67
2.2 Двойственность образов апостолов.....	85
2.3 Трактовка образа Христа у Леонида Андреева.....	100
ГЛАВА 3. ДИАЛЕКТИКА СВЯТОСТИ И ГРЕХА В ФИЛОСОФСКО- РЕЛИГИОЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ Л. АНДРЕЕВА	111
3.1 «Предательство» как категория в литературе	111
3.2 Конфликт «веры» и «истины» в художественном мире Андреева.....	123
3.3 Святость как трагедия, грех как искупление.....	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	137
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	141
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	155
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	161
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	162
ПРИЛОЖЕНИЕ 4	166

ВВЕДЕНИЕ

Леонид Николаевич Андреев – один из самых противоречивых писателей наиболее плодотворного периода в истории русской литературы – «серебряного века». Его творчество (под стать эпохе) по сей день вызывает оживленный интерес в научной среде благодаря своей глубокой экзистенциальной проблематике, включающей вопросы о смысле жизни, природе человека, границах нравственности, демонстрации «добра» и «зла». Художественные произведения Леонида Николаевича, насыщенные философскими размышлениями, находят отклик в современном научном дискурсе, активно дискутирующем о вызовах и кризисах минувшего рубежа веков. «Иуда Искариот» в этом контексте – кульминация поисков, ознаменовавшихся «андреевской» интерпретацией самого известного в мировой культуре текста. Повесть – оригинальная трактовка ключевого евангельского сюжета, в котором, вопреки ожиданиям читателя, Иуда предстает не как архетипичный предатель, а как сложная, многогранная личность, в которой разворачивается трагическая борьба между святым и греховным. Исследование этой двойственности позволит глубже понять авторскую картину мира и по-новому взглянуть на извечную проблему противоречивости человеческой натуры, выраженной в личности автора и имплицитированную в его прозе.

Многогранное (как главный герой) произведение неоднократно становилась объектом внимания исследователей и XX, и XXI века, – подтверждение этому тезису мы находим в обширной критической литературе, сопровождавшей автора и при жизни, и после смерти. Анализ творчества Л. Андреева в целом, и повести «Иуда Искариот» в частности, представлен в трудах таких авторитетных ученых как Л.А. Иезуитова, Ю.В. Бабичева, В. А. Келдыш и многих других. Литературоведы, критики, учёные – все они углублялись в особенности стиля, мировоззрения и места в литературном процессе эпохи прозаика и драматурга Андреева. Символично-философский пласт произведения был детально рассмотрен в работах,

посвященных неомифологизму и интерпретации библейских образов в литературе модернизма. Тем не менее, несмотря на значительный объем материала, целостный анализ образа Иуды Искарота как символа фундаментальной двойственности вида *Homo sapiens*, где греховное и святое начала неразрывно связаны диалектически, остается научной лакуной. Нет чёткого и структурированного анализа, объединившего критику и исследования, связавшего отношение автора к религии и непростой период богатой на события истории нашей страны. Существующие работы часто фокусируются либо на психологическом портрете Иуды, либо на богоборческом пафосе повести, оставляя в тени центральную антиномию произведения, вынесенную в заглавие данной диссертации.

Для «реконструкции» авторского замысла в контексте эволюции всего творчества рубежа веков, необходимо рассмотреть образ Искарота в классической евангельской традиции, выявить сущность андреевской художественной трансформации архетипа, понять, откуда он берёт свои корни и вследствие каких жизненных потрясений автора зарождается образ «неклассического», но антиномичного героя. Нужно исследовать творческий путь, не отделяя его от литературного окружения; выделить ключевые особенности идеологии Андреева, его отношения к религии и специфику художественного метода, – словом, всё то, что повлияло на создание повести. Особое внимание следует уделить анализу системы символов и традиционной семантике образов в произведении, выявляя их роль в раскрытии новаторской идеи в осмыслении классического персонажа, чтобы понять, откуда берёт свои истоки «двойственность».

Для понимания истинных причин, по которым Андреев обратился к созданию столь сложного и неоднозначного произведения, необходимо изучить критику его современников, а также исследователей, публиковавших свои работы через много лет после смерти писателя. Сохранение читательского интереса к произведениям Андреева, несмотря

на «временные колебания» и прогрессирующий научный подход к его наследию, свидетельствуют о значительном прогрессе в изучении творчества и личности многогранного и нетривиального человека. Все чаще тексты рассказов и повестей используются для объяснения русской духовной жизни конца XIX – начала XX века, поскольку именно Андреев в своих произведениях не дает однозначных ответов на извечные вопросы о добре и зле, вере и неверии, рае и аде, оставляя читателю пространство для маневра. Эта диспозиция, укоренившаяся в умах православного народа незыблемой и высокопарной, однако видоизменённая в повести, проявляется не только в оригинальной трактовке всем известных героев, но и выходит за рамки конкретного произведения, олицетворяя жизненный и творческий путь писателя, который, как и многие его современники, оказался на перепутье и не знал, в какой момент стало так, что «Жертва – это страдания для одного и позор для всех».

Структура данной работы обусловлена необходимостью учитывать контекст написания повести, весь творческий путь Л.Андреева, критику его современников и труды нового времени. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы.

Первая глава «ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДИИ» посвящена личности автора и его главным произведениям и включает несколько пунктов:

1.1 Основные пути исследования Леонида Андреева

Для наилучшего понимания контекста написания повести, в первой главе данной диссертации за основу взяты следующие работы: Людмила Иезуитова «Творчество Леонида Андреева (1898–1906)»; Всеволод Келдыш «Русский реализм начала XX века»; Лидия Ивановна Шишкина «Теория и практика изучения творчества Л. Н. Андреева». Конкретно в данной, первой подглаве, рассматриваются направления изучения творчества Андреева, такие как: «Историко-литературное и контекстуальное», «Философско-религиозное», «Мифопоэтическое и интертекстуальное», «Изучение

художественного сознания и авторской картины мира». Немаловажный пункт – критика современников (и русских и зарубежных), а также отношение с другими прозаиками и драматургами. Исследование «коммуникации» Андреева с современниками позволяют лучше понять настроения того периода, а также найти взаимосвязь его творчества с другими представителями «серебряного века». В конце подглавы проводится анализ связи повести «Иуда Искариот» с другими рассказами автора, поиск общих тем и нарративов.

1.2 Словари символов, трактовка «святости» и «греха»

Помимо глубокого изучения произведений, нужно обратить пристальное внимание на те словари символов, в которых присутствуют понятия «святости» и «греха», а также на то, какими эти символы изображаются в искусстве и литературе, какой подтекст имеют, как их трактуют в научных работах. Для ответа на эти вопросы, мы подробно исследуем такие труды как: С.С. Аверинцев «Красота как святость», А.Я. Гуревич «Категории средневековой культуры», В. Н. Топоров «Святость и святые в русской духовной культуре», Фома Аквинский «Сумма теологий», Ансельм Кентерберийский «Почему Бог стал человеком», Л.Г. Панова «Грех как религиозный концепт (на примере русского слова «грех» и итальянского «ресатто»)). После, чтобы найти взаимосвязи Андреева и других писателей, мы изучаем категории «святости» и «греха» у классиков русской литературы, а именно рассматриваем произведения А.Н. Островского «Гроза», Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», Л.Н. Толстого «Война и мир», чтобы понять, как признанные мировым сообществом авторы изображали эти категории в своих работах.

1.3 Язык и языковые модели Леонида Андреева в контексте эпохи

Творчество Андреева пронизано неустойчивыми семантическими полями, которые он разрабатывает и трансформирует из рассказа в рассказ, из повести в повесть. Текста автора представляют собой уникальный феномен на стыке двух эпох – реалистической традиции XIX века и

модернистских исканий XX века. Чтобы определить стилевую принадлежность Леонида Николаевича, мы анализируем его публицистические статьи во время первой мировой войны; находим «андреевский почерк» в изображении малозначимых на первый взгляд деталей; рассматриваем классическую диалогическую форму андреевского повествования; и, наконец, резюмируем, в чём же заключается новаторство Андреева в области языковых моделей. Также в этой подглаве отведено место концепции смерти, как одной из нарративных тем его прозы, и религиозным исканиям классиков, как одному из важнейших столпов в осмыслении повести «Иуда Искарот».

Вторая глава «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДВОЙСТВЕННОСТИ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПОВЕСТИ «ИУДА ИСКАРИОТ» посвящена предметному анализу повести, её героев и включает несколько пунктов:

2.1 Иуда Искарот как нарицательный символ предательства

После двух тысячелетий христианской культуры имя Искарота стало не просто именем одного из апостолов, но универсальным, нарицательным символом нравственного падения в его низшей точке. В этой подглаве мы анализируем, как Андреев намеренно отступает от евангельской канвы, и для этого проводим сравнительный анализ портрета, поступков и мотивации андреевского Иуды с его каноническим прообразом, чтобы наглядно продемонстрировать масштаб авторского вмешательства. Ключевой фокус здесь – на мотивации Иуды. Также детально исследуется, как предательство трансформируется из акта «сребролюбия» (или происков сатаны) в сложный философско-психологический эксперимент над человеческой природой учеников и самим учением Христа.

2.2 Двойственность образов апостолов, а также Марии Магдалины и первосвященника Анны

Андреев иллюстрирует концепцию «толпы» вокруг Учителя, в которой он намеренно отказывается от индивидуализации большинства

апостолов, за исключением Петра, Иоанна и Фомы, тем самым выдвигая Иуду на первый план. В данной подглаве мы углубляемся в анализ канонических образов учеников Христа и исследуем их двойственность в повести. Также мы затрагиваем образы Марии Магдалины и первосвященника Анны – немногих действующих лиц, (помимо Иисуса и его приближённых) наделённых характером и историей.

2.3 Трактовка святости Христа у Леонида Андреева

Анализ системы образов «Иуды Искарота» был бы неполным без исследования центрального (хоть и редко находящегося в фокусе повествования) персонажа – Иисуса Христа. Интерпретация Его образа у Леонида Андреева является краеугольным камнем для понимания всей концептуальной структуры повести, поскольку именно в диалоге с этой фигурой раскрываются и приобретают углы характеры остальных персонажей, и прежде всего – Иуды. Мы исследуем их взаимодействие в тексте повести, поясняем, как оно соотносится с каноническими Евангелиями, а также подробно изучаем «Смех Иисуса» и его подноготную; объясняем, с какой целью оный элемент был вплетён в повествование. Заканчивается подглава соотносением андреевского Христа с другим образом из литературы – булгаковского Иешуа (также являющегося «неканоничным» изображением мученика).

Третья глава «ДИАЛЕКТИКА СВЯТОСТИ И ГРЕХА В ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ Л. АНДРЕЕВА» посвящена анализу концептуальных идей автора, нашедших своё отражение в повести «Иуда Искарот»; его (автора) связи с литературой русской и зарубежной (как предшественников, так и современников, и последователей) и включает несколько пунктов:

3.1 Предательство как философская и религиозная категория

Анализ диалектики святости и греха в творчестве Леонида Андреева закономерно продолжается категорией предательства, являющейся не только одним из ключевых экзистенциальных мотивов его прозы, но и

ярким «метафизическим ключом» к пониманию своеобразной художественной вселенной, построенной на внутреннем переживании героев. Мы изучаем путь «предательства» от христианских традиций и до наших дней; рассматриваем его в произведениях Уильяма Шекспира, Николая Гоголя и Оскара Уайльда; изучаем андреевскую трактовку божественного предательства через анализ его рассказов и сопоставление с классиками.

3.2 Конфликт «веры» и «истины» в художественном мире Л. Андреева

В этой подглаве мы подробно разбираем категории «веры» и «истины» в христианской традиции, показываем, какое развитие эти категории получили в европейской литературе, и к чему пришли в творчестве Андреева. Чтобы проследить путь от зарождения к трактовке модерна в социальном обществе, мы обращаемся к творчеству А. С. Пушкина, Л.Н. Толстого. В конце подглавы представлен анализ вышеназванных категорий в рассказах «Стена» и «Елеазар» (также идейно и семантически связанных с Библией).

3.3 Святость как трагедия, грех как искупление

Трагедия – это философско-эстетическая категория, берущая своё начало в древней Греции, где она являлась не просто отдельным жанром, но целым пластом культуры. Отталкиваясь от определения понятия «трагедия» в мифологии (а позже – христианской культуре), на примере романа «Преступление и наказание» и повести «Зачарованный странник» мы демонстрируем, как «святость» может послужить причиной трагедии, а «грех» привести к искуплению. В конце подглавы, на примере рассказов «Мысль» и «Герман и Марта» мы демонстрируем трагизм андреевской прозы, где герои в конце своего пути, в отличие от персонажей классической литературы, не приходят к святости и не получают искупления.

Итак, *актуальность* настоящей работы обусловлена необходимостью исследования прозы Леонида Андреева в контексте культурных и идеологических изменений рубежа XIX-XX веков, поскольку

неоднозначная трактовка многих его произведений в первую очередь связана с потрясениями, пережитыми русским народом в то время. Кроме того, следует проанализировать повесть «Иуда Искариот» в частности, и прозу Андреева в целом именно с точки зрения «двойственности» – образов, явлений, понятий. Эта обширная тема открывает новые пути изучения писателя, и в будущем может применяться педагогами для разработки уроков литературы, написания статей, критических эссе и научных публикаций.

Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что двойственность человеческой природы в повести «Иуда Искариот» исследуется через призму всего творчества писателя. Также применяется метод анализа сопутствующих, смежных тем в литературе и искусстве того времени, что позволяет рассматривать работу как пособие для педагогов старших классов, выбравших Андреева для изучения на уроках литературы.

Цель работы – проанализировать прозу Леонида Андреева как реализацию стилевых паттернов формирующейся эпохи модерна, а также – как проявление уникального, новаторского художественного почерка писателя.

Поставленная цель предусматривает решение следующих *задач*:

- Рассмотреть труды Андреева в контексте культуры, литературного процесса и окружения;
- Проследить формирование литературной репутации автора, рассмотреть влияние его современников;
- Проанализировать точки пересечения творчества писателя с философией и живописью, исследовать творчество Андреева как в рамках реализма и модернизма;
- Прояснить, как понятия «святости» и «греха» реализуются у представителей «золотого» и «серебряного» веков русской литературы, а также зарубежных авторов;

– Изучить повесть «Иуда Искарот»: обосновать «двойственность» природы Андреевского Иуды и апостолов, аргументировать неоднозначность роли Христа и апостолов в произведении, выделить ключевые отличия от канонического библейского писания (а также апокрифов);

– Создать карточку урока для изучения повести «Иуда Искарот» в 10-11 классах общеобразовательной программы.

Объектом исследования является повесть Леонида Андреева «Иуда Искарот» в единстве её содержательных и формально-художественных компонентов.

Предметом исследования является концепция дихотомии человека разумного; механизмы художественного воплощения понятий «амбивалентность» и «дуализм» в образе Иуды Искарота, апостолов, Иисуса.

Материалом исследования послужили произведения писателя, воспоминания о нём современников, рецензии и монографии, посвященные его творчеству.

Методологией диссертационного исследования является комплексный подход, интегрирующий методы литературоведческого, философского и культурологического анализа. Такой подход обусловлен спецификой объекта исследования и междисциплинарным характером поставленных задач, направленных на раскрытие философско-антропологической проблематики повести, вытекающей из кардинального отличия от первоисточника.

Теоретическую и методологическую основу работы составили труды, непосредственно посвященные повести «Иуда Искарот»: Блок, А. А. «О реалистах»; Горький, М. «Письма к Л. Андрееву»; Розанов, В. В. «О Леониде Андрееве и его Иуде». Литературоведческие работы XX-XXI вв.: Беззубов, В. И. «Леонид Андреев и традиции русского реализма», Иезуитова, Л. А. «Творчество Леонида Андреева (1892–1906)», Келдыш, В.

А. «Русский реализм начала XX века», Михеичева, Е. А. «О природе парадокса в художественном мире Леонида Андреева» и другие.

ГЛАВА 1. ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Основные пути научного исследования творчества Л.Н. Андреева

Творческое наследие Леонида Андреева также парадоксально, как и его личность. Трудно представить более противоречивого писателя рубежа XIX–XX веков, который на протяжении более чем столетия со дня своего появления в области внимания критиков и учёных, являлся бы объектом столь пристального и, нередко, полемичного дискурса среди литературоведов. Сложность и мировоззренческая двойственность его произведений, находящихся на стыке реализма, модернизма и экспрессионизма, изначально обусловили множественность, а зачастую и прямую конфликтность исследовательских подходов. На современном этапе изучения наследие Андреева представляет собой разветвлённую, полифоничную научную парадигму, в которой можно выделить несколько знаковых работ, формирующих околоцелостное представление о феномене писателя. Начальный этап научного осмысления его творчества связан с рецепцией современниками, что носила (во многом) оценочный и публицистический характер. Чтобы понять всю противоречивость свойственную научным и критическим работам по Л. Андрееву, мы разделили их на несколько направлений, о которых далее и пойдёт речь.

«Историко-литературное и контекстуальное направление» является старейшим из представленных. Оно рассматривает творчество Андреева как неотъемлемый, своеобразный и уникальный элемент литературного процесса рубежа XIX–XX веков. Ключевой задачей сего направления является определение места писателя по отношению к основным литературным течениям эпохи. Исследователи, такие как В.А. Келдыш, акцентируют внимание на том, что Андреев сознательно занимал «пограничную» позицию: «Андреев не может быть безоговорочно отнесён

ни к одному из литературных течений его эпохи, находясь в «зоне напряжённого взаимодействия» между реализмом и модернизмом» [49, с.74]. С одной стороны, его ранние рассказы, такие как «Баргамот и Гараська», «Петька на даче», – развивали традиции социально-критического реализма, идущие от Чехова и Горького; с другой – уже в них виден интерес к экзистенциальному универсализму, выводящему конфликт за рамки социальной детерминированности. В рамках подхода творчество Андреева анализируется как «художественный отклик» на ключевые идеи эпохи: ницшеанство, пессимизм Шопенгауэра, кризис позитивистского мировоззрения. Учёные исследуют, как философские интуиции времени преломляются в богатой художественной системе, порождая уникальный сплав, определяемый современниками как «неореализм» [4] или «школа Андреева» [56]. Это направление важно для понимания генезиса писателя и его непростого диалога с современниками (М. Горьким, Д. Мережковским, В. Брюсовым).

Следующее, «Философско-религиозное направление», сфокусировано на онтологических, метафизических и «божественных» проблемах, а его основу заложили всё те же философы и критики «серебряного века». Так, Н. Бердяев вплотную приближается к «андреевской» тематике – тематике ужаса и страха: «Страх лежит в основе жизни этого мира» [12]. Также познание философско-религиозных проблем писателя было развито в трудах Л.А. Иезуитовой – она напрямую отсылается к эпохе, в которой творил автор: «Задачу современной литературы и литературной критики Андреев видел в том, чтобы развивать вкус, ум, самостоятельное мышление и самосознание читающей народной (!) массы. Для выполнения этой задачи он предлагал программу, которой старался следовать сам, и согласно которой писатель должен был сделать достоянием демократического читателя знание социальных истин и понимание социальных бед, знание биологической природы человека; в частности – понимание конечности его бытия, его неизбежной смертности,

лишенное религиозных иллюзий и утешений; писатель должен был строго и деликатно, не заигрывая с читателем, постараться открыть ему правду о неразвитости русского рядового человека и гражданской невоспитанности русского общества» [44, с. 54]. На первый план выходят категории Добра и Зла, Веры и Безверия, смысла жизни и абсурда смерти, проблемы богооставленности и богоборчества. Исследователи рассматривают прозу и драматургию Андреева как форму философского исследования человеческой природы не через действия, но через мысли и чувства, отличающие личность благодаря субъективному набору ощущений, формирующих «понимание». В рамках подхода, образ Иуды Искарота анализируется не как историко-религиозный персонаж, а как проекция глубинных метафизических и этических противоречий, формулирующих в сознании мыслящего индивида череду вопросов: может ли любовь быть греховной, является ли предательство частью божественного замысла, где проходит грань между святостью и духовным бунтом? Обобщая, первостепенная задача направления – изучение пограничных ситуаций, в которые Андреев помещает своих героев (смерть, безумие, одиночество) с целью обнажить первичные основы человеческого «Я». Во многом оно (направление) перекликается с первым, ведь так или иначе автор закладывает в своих текстах многое из «реалистической» школы: образность персонажей, их окружение и (во многом) бытовые ситуации, в которые они попадают – явственно отсылают к намерениям автора, а именно – стремлению постичь, объяснить более «тонкие» материи через судьбы обычных людей. Ведь даже «необычных» героев Андреев то и дело низвергает до «цельно-общего», стремясь воочию показать их пороки, страхи, потаённые желания, – по-прежнему сформированные социумом и окружением грехи, зачастую пышущие гордыней и тщеславием.

Далее – «Мифопоэтическое и интертекстуальное направление». Оно сформировалось преимущественно в конце XX – начале XXI века и сместило фокус с биографического и историко-литературного контекста на

внутреннюю структуру художественного мира. Исследователи, такие как Е.А. Михеичева, видят в творчестве Андреева целостную мифопоэтическую систему, построенную на архетипах и универсальных культурных кодах [72]. Например, анализируется, как Леонид Николаевич создаёт собственные мифы (о человеке, о мире, о Боге), используя и трансформируя библейские (евангельский сюжет в «Иуде Искарите»), античные и фольклорные мифологемы. Исследуются сложные диалогические отношения текстов Андреева с произведениями Ф.М. Достоевского [63] («Бесы» и пьеса «Царь Голод»), Ф. Ницше (идея сверхчеловека). Всё вышесказанное позволяет выявить, как Андреев полемизирует с предшественниками и современниками, включая их идеи в свой художественный универсум. Подобный подход детально изучает специфические средства выразительности у Андреева: намеренный схематизм, гротеск, гиперболу, использование цвета и света как символов психических состояний («Красный смех»). Стоит отметить, что философское прочтение было присуще и самому Леониду Андрееву – оно, по заверению брата (П.Н. Андреева), ещё будучи студентом юридического факультета Петербургского университета, позволяло будущему писателю удалиться от «насушной злобы дня». Раннее творческое становление Леонида Андреева ознаменовалось глубоким погружением в философское наследие Фридриха Ницше, а кончина немецкого мыслителя в 1900 году была воспринята писателем как значительная личная утрата, что свидетельствует о степени его интеллектуальной вовлечённости. В результате синтеза ницшеанских идей с собственными экзистенциальными переживаниями, Андреев сформировал уникальную систему мировосприятия, где за фасадом гедонистического существования («золотого времяпрепровождения») зачастую скрывалось острое ощущение метафизического отчаяния, выраженного неспособностью раскрыть, познать и описать глубинный смысл бытия.

Четвёртое направление «Изучение художественного сознания и авторской картины мира», является интегративным направлением, активно развивающимся в последние десятилетия и стремящимся синтезировать достижения предыдущих школ. Его представители, например, М.В. Козьменко, предлагают рассматривать всё творчество писателя как целостный, неделимый «художественный проект», направленный на моделирование и исследование специфической авторской картины мира. Ключевыми концептами здесь становятся «хаос» как первооснова бытия («По воспоминаниям В. Беклемишевой, Андреев рассказывал о страшном психологическом напряжении, о "темном хаосе и тоске"» [55]). Учёные анализируют не отдельные темы или приёмы, а их системную взаимосвязь, порождающую уникальный «андреевский» тип художественности, сформированный из личного опыта утраты и попыток покончить с собой. Этот подход позволяет говорить о своеобразной «философеме» (не отказываясь и от базовых принципов, заложенных в первом направлении), воплощённой в художественной парадигме, где форма и содержание неразделимы. Ведь сам Андреев сюжеты (особенно в ранних работах) вовсе не выдумывал, а просто умел «выделить и высмотреть» их из происходящего вокруг: ангелочек в виде маленькой фигурки, чиновник у своего окна, ницшеанец Сергей Петрович, дьякон Сперанский и многие другие, – всё это было «на самом деле» [17]. Но могли ли эти «маленькие люди» говорить о глубоких нарративах, «странностях и ужасах жизни, в которой так много всего неожиданного и непонятного»? Созерцание и сознание всего странного в мире закрадывалось и в голову ребёнка («Алёша Дурачок») и в бушующий противоречиями разум сформировавшегося физически, но не нашедшего ответа на свою гротескную любовь (и безмерно страдающего как покинутое дитя) почти-мужчины Павла («В тумане»), и в головы умудрённых жизнью священников, тоскующих по чаду, покинувшему мир «реальный» раньше отца, ищущих ответа у Бога («Молчание»).

Представленные четыре направления не взаимоисключают, но взаимодополняют друг друга: историко-литературный подход создаёт необходимый контекст; философско-религиозный выявляет глубину проблематики; мифопоэтический вскрывает универсальные культурные пласты; изучение художественного сознания же интегрирует полученные данные в целостную модель. Такой многоаспектный научный фундамент является надёжной основой для последующего анализа конкретных произведений в целом, и рассмотрения образа Иуды Искарота (как квинтэссенции андреевской концепции двойственной природы человека) в частности.

Стоит оговориться, что несмотря на большую известность писателя в начале XX века, сразу после смерти в 1919г. его настигло «литературное забвение». Вот как это говорил его сын, В.Л. Андреев (пребывающий в эмиграции), отзываясь об интересе к творческому наследию отца: «...Большинство лучших вещей отца этого периода (последнего) было напечатано уже после его смерти в эмигрантской печати и не заслужило ни одного, буквально ни одного отзыва. Вообще в эмиграции Андреева не любили... и обязательно поминали о том, что Андреев был горьким пьяницей» [6, с. 124]. На родине наследие также не получило полноценного освещения: публикации носили эпизодический характер, а сценические интерпретации – и того хуже. Кульминацией ниспадающей тенденции стал выход последнего сборника в 1930 году, после чего фигура автора была подвергнута длительному умолчанию в официальном и культурном дискурсе. «...Какой художник погиб в этом человеке! Все эти "бездны" и "стены" – плохо переваренный Достоевский с его склонностью блуждать по тупикам и лабиринтам. А русская литература не прощает оторванности от быта. Не принимают на нашем черноземе столь экзотические цветы. Всему есть историческое возмездие...» [40, с. 593].

Принято считать, что повторное «открытие Андреева» произошло в СССР в 1956 году – именно тогда появился сборник Рассказов, открывший

уже новому поколению имя некогда культового писателя. Тогда Леонида Николаевича стали именовать частью предреволюционной литературы, усердно отыскивая и во всем известных (как казалось) произведениях глубинный смысл, скрытые подтексты да потаённые знаки, оставленные то ли реалистом, то ли модернистом, опередившем своё время. Это открытие продолжается и по сей день, а научные работы (затрагивающие Андреева-писателя косвенно, или прямо направленные на постижение его таланта) ежегодно появляются в русскоязычном сегменте. Несмотря на многообразие выбора, в нашей работе за основу были взяты только три работы, две из которых написаны с разницей в год (1976, 1975), а последняя издана сравнительно недавно – в 2009 году. В рассматриваемых трудах имеются как точки соприкосновения, так и уникальные исследовательские парадигмы – их надлежит брать во внимание во время анализа «Иуды Искарота».

Во-первых, это фундаментальное исследование Людмилы Александровны Иезуитовой «Творчество Леонида Андреева (1898–1906)», – монография, занимающая центральное место в научном осмыслении наследия писателя. Данная работа предоставляет систематизированную и аргументированную концепцию развития Андреева, раскрывая внутреннюю логику его движения от художественного метода, близкого к реализму, к созданию собственной уникальной философско-символистской системы: «Андреев открыл в литературе свой, новый мир, мир овечьих революционным дыханием мятежных стихий, тревожных мыслей, философских настроений. Этот властный мир будоражил сердца и умы современников, привыкших, казалось бы, ничему не удивляться» [44, с. 4]. Иезуитова рассматривает творческий путь Андреева не как прямолинейную смену стилей, а как напряженный диалог, непримиримую конфронтацию двух художественных парадигм. Развёрнутая аргументация позволяет понять истоки и сущность таких сложных произведений, как повесть «Иуда Искарот и другие».

Согласно концепции исследователя, ранний период творчества (рассказы как «Петька на даче», «Ангелочек» и др.) отмечен сильным влиянием реалистической традиции, что проявляется в обостренном внимании к социальным проблемам и частому обращению к психологии «маленького человека». Однако, как подчеркивает Иезуитова, уже в это время в реалистическую канву начинают проникать элементы, предвещающие будущий поворот к модернизму: это и интерес к подсознательному, и к иррациональным сторонам души [44, с. 72]. Следующим этапом, который детально анализируется в монографии, становится так называемый «психологический» цикл, включающий произведения «Большой шлем» и «Мысль» [44, с.117]. Здесь фокус внимания писателя смещается с внешней, социальной детерминированности, на внутренний мир личности, оказавшейся в пограничной, кризисной ситуации, вытекающей из социального же взаимодействия. Этот этап Иезуитова рассматривает как «критичный поворот», подготовивший почву для перехода к философско-аллегорическим драмам, где модернистские и символистские тенденции становятся доминирующими над бытовыми, реалистическими.

Важнейшим вкладом Иезуитовой в андрееведение является детальный анализ причин усиления модернизма, проявившегося в наиболее плодотворный период творчества. Она связывает этот процесс с углублением трагического, пессимистического мироощущения, для которого традиционный реализм (с его установкой на объективность и социальный детерминизм) становился всё более тесным. Абсурдность, хаотичность, да и натуральная враждебность бытия требовали для своего выражения нового языка – языка гротеска, символа страха и аллегии. При этом Иезуитова отмечает, что реалистическое начало никогда полностью не исчезало из творчества Андреева, порождая уникальный сплав, где психологическая достоверность сочетается с философской

универсализацией [44, с. 72] (плоды такой трансформации мы и увидим в повести «Иуда Искарот»).

Сквозь призму авторской эволюции Иезуитова выстраивает систему ключевых тем, пронизывающих творчество Андреева, определяемых не иначе как «человек в его трагическом противостоянии смерти, безумию, одиночеству и абсурду окружающего мира». Людмила Александровна показывает, как эти мотивы, намеченные в ранних рассказах, достигают своей кульминации в драмах и повестях более позднего периода. Особое внимание в монографии уделено философским источникам вдохновения писателя (Ницше, Шопенгауэр); однако, по справедливому замечанию Иезуитовой, Андреев был не только лишь систематизатором идей, а предстал миру художником «переплавляющим» философские концепции в плоть и кровь своих героев, подвергая их проверку экзистенциальными обстоятельствами сюжета [44, с. 52].

Таким образом, работа Л.А. Иезуитовой предоставляет надежный методологический фундамент для анализа «Иуды Искарота», позволяя увидеть в повести органичный результат творческих поисков Андреева, в которых сошлись интерес к двойственной природе человека, смелое формальное экспериментирование и глубокая философская рефлексия. Все эти качества проявлялись в ранних работах – через них автор «прощупывал почву», параллельно погружаясь в труды философов, интерпретируя их через собственное сознание, намереваясь передать читателю гамму переполняющих его чувств в первозданной полноте восприятия.

Ещё одной вехой в исследовании творчества Андреева является монография Всеволода Александровича Келдыша «Русский реализм начала XX века», изданная годом ранее, в 1975. В своей фундаментальной работе он выдвигает и детально обосновывает концепцию «неореализма» [51, с. 212] как ключевого направления в литературе указанного периода. Эта категория применяется им к творчеству целой плеяды писателей, включая Леонида Андреева, Ивана Бунина, Александра Куприна и Бориса Зайцева.

Келдыш рассматривает неореализм не как механическое смешение стилей, но как качественно новое художественное явление, в котором естественным образом произошел органичный синтез классических традиций реализма XIX века с философско-художественными открытиями модернизма, а также символизма и экспрессионизма.

Исследователь настаивает на том, что творчество Андреева ошибочно сводить к ярлыку «декадентства»; вместо этого он представляет автора как художника-мыслителя, что сознательно использовал такие приёмы как гротеск, гипербола и схематизация образов для перехода от изображения частных социальных явлений к раскрытию универсальных закономерностей бытия и катастрофического мироощущения современной ему эпохи. Согласно Келдышу, Андреев стремился раскрыть читателю не конкретный характер в замкнутых обстоятельствах, а «общую идею» человеческого существования, его метафизическую трагедию и кризис идентичности, выраженный в неизбежной кончине.

Иллюстрируя свой тезис, Келдыш проводит глубокий анализ ключевых произведений Андреева, среди которых центральное место занимает повесть «Иуда Искарот». Учёный показывает, что в повести социальная или историко-религиозная проблематика служит лишь материалом для постановки общечеловеческих и онтологических вопросов [51, с. 242]. Образ Иуды, созданный Андреевым – не персонаж-функция (в традиционно-реалистическом понимании служащий проводником тех или иных идей), а сложный символ, гротескное воплощение извечного противоречия, заложенного в природе человека. Через намеренное упрощение и «схематизацию» других учеников Христа, через экспрессивную, гиперболизированную психологизацию самого предателя Андреев выводит повествование на уровень философской притчи (при этом совмещая воедино сразу все канонические Евангелия, беря понемногу от каждого).

Таким образом, концепция «неореализма» Всеволода Келдыша предоставляет стройную и продуктивную методологическую основу для исследования творчества Леонида Андреева. Она позволяет интерпретировать его наследие в виде гармоничного по структуре феномена, в котором острая социальная проблематика, унаследованная от классического реализма [51, с. 212], трансформируется и углубляется благодаря соединению с символистской обобщенностью и экспрессионистской интенсивностью выражения, что в итоге приводит к созданию мощных философских высказываний о человеке и его «существовании».

«Впрочем, бывало и другое в андреевском творчестве. В мучительных поисках противовеса пессимистическому воззрению писатель подчас и сам склонен — вслед за своим героем — уверовать в благотворную сопричастность человека природным силам бытия» [50, с. 337].

Работа Лидии Ивановны Шишкиной «Теория и практика изучения творчества Л. Н. Андреева» предлагает масштабный взгляд на литературное наследие писателя, выводя его анализ за узкие хронологические рамки рубежа XIX–XX веков. Исследовательница рассматривает Андреева как ключевую фигуру этапа, чьё творчество задевает «нерв» эпохи, обладает силой слова и надеется силой этого слова предотвратить катастрофы, которые автор предвидел с пугающей ясностью [107, с. 8] чистого разума. В рамках подхода особое значение приобретает анализ такого произведения как «Жизнь Василия Фивейского», ведь в нём сконцентрированы центральные для XX века вопросы: о природе человека и границах его свободы в собственном познании через разум; иллюзорность выстраемового социумом порядка; принятия и отвержения собственной линии судьбы через осознание неизбежности.

В своей работе Шишкина затрагивает и повесть «Красный смех» — она интерпретирует его как протест против войны, протест против самого явления убийства себе подобных, а данную войну писатель (по мнению

Шишкиной) принимает как «переходное состояние между старым и новым порядком вещей». Однако позже Шишкина пишет, что к 1916 году Андреев оставался верен позиции патриотизма и «оборончества государства», оставался в числе идеологов «войны до победного конца», что в радикализованном русском обществе предреволюционных лет воспринималось как «архаичная» и «казенно-государственная» позиция» [107, с. 10]. Рассмотрев аргументы, мы можем констатировать, что и сам Андреев до конца не мог определиться, к какому лагерю ему примкнуть.

И, по итогу, не нашёл себя ни в одном из них.

Но вернёмся в период соприкосновения XIX и XX веков: во время своей творческой деятельности, Андреев был очень популярным автором (и его талант признавался читателями) – сборники рассказов распространялись с невероятной скоростью, а разговоры о необычном стиле повествования велись среди простых людей, но не только в литературных кругах. Однако, именно в писательской среде отношение к нему варьировалось от восторженного признания до резкого неприятия, что часто имело связь с тяготением Леонида Николаевича к вечным, «проклятым» вопросам и обостренным вниманием к тёмным сторонам человеческой психики. Самый большой и знаменитый «поклонник» Андреева – это Максим Горький, ведь с самого начала пути именно он был главным проводником ещё неограненного алмаза из мира юридического в мир литературный. Их отношения – история восхищения, дружбы и последующего идейного расхождения. В начале 1900-х годов Горький писал о нём с огромным энтузиазмом: в письме К. П. Пятницкому от 1901 года он восклицал: «...обратите внимание на Леонида Андреева. Это – большой талант, и он будет ещё больше писать». Однако со временем Горький, чьи эстетические взгляды эволюционировали в сторону социального контекста, стал критиковать пессимизм и «метафизику» Андреева, который как раз начал удаляться от догматов реализма. После публикации рассказа «Тьма» их разрыв стал очевиден. Горький писал Е. П. Пешковой, что Андреев «убил в

себе социальное чувство» и что его «Тьма» – «книга вредная». Однако, после смерти Леонида Николаевича в Финляндии Горький заметил, что тот, пожалуй, был его единственным другом: «...Я видел... человека крупного, своеобразного... <...> ...Он был таков, каким хотел и умел быть – человеком редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественным в своих поисках истины» [32].

Другая яркая фигура того времени – Александр Александрович Блок, как представитель символизма высоко ценил Андреева именно за выход за рамки бытового реализма. В своей статье «О реалистах» он дал ёмкую характеристику: «Андреев как будто бы смотрит на мир вдвоём: одним, земным, глазом он видит всё так, как мы, грешные; другим – глазом безумца и пророка – прозревает в каждой мелочи символ, в каждой житейской драме – трагедию мирового бесцелия и бессмыслия» [14, с. 63-72]. Для Блока Андреев был больше художником, чем писателем, чьё творчество крупными мазками отражало глубокий духовный кризис эпохи. «Он не писал картины и не читал стихотворения, но рисовал на самой душе...».

Полярно противоположной была позиция Ивана Бунина, который впоследствии в своей знаменитой книге мемуаров «Воспоминания» (1950), дал уничижительный портрет Андреева, обвиняя его в графоманстве, вторичности и нагнетании искусственного трагизма. Их позиция, ощущение мира и «понятие о правильном письме» – кардинально разнятся. Бунин язвительно упоминает о разговоре с А.П. Чеховым: «Я упомянул об Андрееве: Чехов искоса, с недоброй улыбкой поглядывал на меня: — Ну, какой же Леонид Андреев – писатель? Это просто помощник присяжного поверенного, из тех, которые ужасно любят красиво говорить...» [21, с. 40]. Там же он даёт Андрееву ёмкую и хлёсткую характеристику, которую позже активно тиражировали на западе: «запойный трагик Андреев» [21, с. 43]. Эта оценка, однако, была окрашена личной неприязнью и принципиальными эстетическими разногласиями между «последним классиком» и

«модернистом» ... Да и в целом немногим удалось получить хвалебные отзывы от Ивана Алексеевича.

Как теоретик символизма, В. Брюсов относился к Андрееву сдержанно, признавая его мощь, но отмечая недостаточную художественную отделанность. В рецензии на «Жизнь человека», делая акцент и проявляя должное внимание таланту (который «...так и не раскрылся до конца в этой постановке»), он отмечал: «Л. Андреев – талант истинный, выдающийся. Среди современных беллетристов он должен занимать одно из первых мест, хотя, может быть, и не самое первое, какое так охотно предоставляет ему дружеская критика» [19]. Брюсов готов признать, что талант Леонида Николаевича силен и что в современную эпоху тот должен занимать одно из мест на пьедестале литературы, как русской, так и общемировой. Но, несмотря на всю похвалу, он не готов ставить его в один ряд с авторами, чьи имена стали культовыми и нарицательными в контексте искусства как такового: «Л. Андреев представляется нам хорошим, талантливым писателем, но вовсе не мировым гением. Не ставя Л. Андреева в смешное и ложное положение, можно его равнять с выдающимися писателями, нашими и западными, но лучше остеречься и не проводить параллели между Л. Андреевым и Шекспиром, Л. Андреевым и Достоевским, Л. Андреевым и Ибсеном». В целом же, говоря о творчестве писателя, критик ёмко komponует свои ощущения в следующую оценку: «Андреев – человек огромного таланта, но не умный и не образованный человек» [19].

Неоднородность похвалы и полемичность критических оценок, выданных творчеству Л. Андреева на рубеже XIX–XX веков, сформировали вокруг его имени интенсивное интерпретационное поле. Этот устойчивый дискурс, объективно (но непреднамеренно) способствовавший росту известности и востребованности автора, обуславливает необходимость рассмотрения ключевых работ признанных критиков, выражавших в адрес

андреевского творчества наиболее сдержанную и/или отрицательную позицию (наравне с И.А. Буниным).

Представители «критичного отношения» – Д. С. Мережковский и В. В. Розанов, видели в Андрееве «властителя дум», поднимающего важнейшие онтологические и религиозные проблемы, но при этом также со скепсисом относились к некоторым аллюзиям писателя на реальный мир, который он часто изображал с позиции «внутренней», тем самым затуманивая рассудок читателя набором сложных конструкций и абстрактных фраз. Д.С. Мережковский пишет: «Некогда Горький казался великим художником – и перестал казаться; Андреев кажется – и перестанет казаться. У обоих есть маленькие драгоценные камешки художественного творчества; но не эти камешки, а огромные фальшивые бриллианты пленяли некогда поклонников Горького, сейчас пленяют поклонников Андреева» [66].

В работе Д.С. Мережковского «В обезьяньих лапах» представлена оригинальная концепция социокультурного феномена «заласканности» литератора публикой, ведущей к его творческой деградации и последующему забвению. Критик вводит мощную метафору «обезьяньих лап», заимствованную из детского рассказа, где обезьяна, подражая матери, заласкивает ребенка до смерти. Данный образ становится символом интерпретации судеб Горького и Андреева. Мережковский констатирует драматический разрыв между сиюминутным статусом «властителя дум» и последующей духовной и творческой маргинализацией. Центральным объектом критического анализа Мережковского выступает языковая ткань произведений, которая оценивается как вторичная и лишенная подлинной образности. Исследователь относит его к типу писателей, которые «пользуются словами, как ходячею монетою – стертыми пятиалтынными», в противоположность художникам, «чеканящим слова». Путем скрупулезного лингвистического анализа, основанного на выявлении частотных лексических повторов («жгучее воспоминание», «бездонное

молчание», «роковая неизбежность»), Мережковский утверждает, что стиль Андреева состоит из «мертвой пыли слов, книжного сора». Он делает вывод, что слова у Андреева «налитые не огнем и кровью, а типографскими чернилами», тем самым утверждая отсутствие у него подлинного художественного дара, подмененного риторическими штампами. Глубинный порок творчества Андреева (по Мережковскому) заключается не в выборе мрачных, «грязных» и порочных, чуждых вниманию сюжетов, а в неспособности подняться до уровня подлинной трагедии. Критик проводит чёткую дифференциацию между «эмпирическими ужасами» быта, которые составляют фабульную основу многих рассказов (например, «Жизнь Василия Фивейского»), и, собственно, трагедией, которая «начинается там, где есть борьба, а борьба начинается там, где есть надежда преодолеть слепую судьбу». Мережковский продолжает: «У Андреева никакой надежды нет, а следовательно, нет никакой трагедии». Таким образом, хаос и уродство у Андреева не становятся предметом художественного преодоления; автор, «созерцая хаос, становится хаосом», что свидетельствует об отсутствии в его творчестве «воли к прекрасному» как категорического императива искусства. Мережковский подчёркивает и признает новаторский характер андреевского творчества, усматривая в нём симптоматичный для начала XX века синтез общественной и религиозной проблематики (в отрыве от культурной среды как таковой). Он пишет: «Есть у Андреева и нечто большее, небывалое в русской интеллигенции: прикосновение общественности к религии» [66]. Андреев, будучи «типичнейшим русским интеллигентом», оказывается тем медиумом, через которого «мистика, некогда редчайшая болезнь... становится эпидемической». Его произведения зримо будто бескрайнее поле, где совершается мучительный, инфантильный в зародыше поиск веры представителями русской интеллигенции, теми, что пытаются преодолеть наследие позитивизма и нигилизма, но не обладают для этого достаточной духовной зрелостью. Кому же присуща эта зрелость? Возможно, «низшие

слои», столь часто мелькающие в раннем творчестве писателя, по его определению и не являются Низшими? По крайней мере глубинными своими чувствами и полнотой мысли они дают фору «типичным русским интеллигентам».

В.В. Розанов, также относящийся к творчеству Андреева со скепсисом, пишет о рассказе «Тьма»: «Отсутствие простоты. Отсутствие глубины» [82]. Проводя параллель с творчеством художника Катарбинского, Розанов вводит термин «аффектированность» для обозначения ключевого недостатка прозы Андреева, который проявляется в нарочитой усложнённости образов, нагнетании гиперболизированных сравнений и сознательном отказе от художественной простоты, что, по его мнению, свидетельствует об отсутствии у автора самостоятельной, искренне-творческой позиции. Центральным объектом критики Розанова становится интертекстуальная природа произведения Андреева, которую он определяет как «вещь подражательную». Критик утверждает, что основные тематические и образные комплексы «Тьмы» заимствованы у Ф.М. Достоевского и, в меньшей степени, В.Г. Короленко. При этом акцент делается не на творческом диалоге двух авторов, а на механическом копировании – Андреев, по словам критика, «взял из художественной картины Достоевского только олеографический очерк – встречу проститутки и идейного человека». Подобный подход, лишённый глубины первоисточника, приводит к созданию вторичного текста, утратившего философскую и психологическую насыщенность своих прототипов. Розанов проводит сравнительный анализ системы персонажей, выделяя прямые параллели между героями Андреева и Достоевского. В частности, образ проститутки Любы интерпретируется как неудачная стилизация под Грушеньку из «Братьев Карамазовых». Критик приходит к выводу, что «Люба Андреева списана с Грушеньки, – но как бездарно, бессочно и без всякого значения списана! Мертвая, нецелесообразная копия с живой картины!» [82]. Подчёркивается, что заимствованные характеры теряют у

Андреева внутреннюю мотивацию и психологическую достоверность, их поступки (например, сцена с пощечиной и последующим поцелуем руки) становятся немотивированными «египетскими фантазиями», разрушая и деконструируя художественную правду. В заключительной части статьи Розанов выдвигает оригинальную культурологическую гипотезу, согласно которой русская революция носит «женственный, женоподобный» характер. Он связывает её истоки не с рациональной политической программой, а с «хлыстовщиной» – иррациональным началом, укоренённым в христианском сентиментализме. Эта сила, по его словам, «не хочет жёстких углов, твердых граней, крепких линий» и является по своей сути разрушительной, а не созидательной, так как исходит от женского прообраза, по своей природе неспособного к трудным решениям. Таким образом, Розанов рассматривает революцию не как стремление к западному социальному идеалу, а как архаический «бабий бунт» против самой идеи государственности, тяготеющий к «великому Китаю» с его патриархальной анархией. Однако, стоит заметить, что углубляясь в дебри поисков мотивировок Андреева (рассуждениями над отношением к революции и поиском подтекстов в рассказах, что могли бы указать нам на истинное отношение Андреева к этой самой революции), Розанов порой совсем отдаляется от первоначальной темы своей работы.

Рассмотрев несколько критических замечаний современников (и хвалебных отзывов), мы можем констатировать, что самобытная образность Андреева оказала заметное влияние на литературу XX века, став точкой отсчёта и/или полемики для многих крупных писателей, среди которых:

Михаил Булгаков. Так в романе «Мастер и Маргарита» очевидна скрытая полемика с трактовкой евангельских событий у Андреева. Если у Андреева Иуда – сложная трагическая фигура, чей поступок провоцируется самим Христом, то у Булгакова Иешуа (заклучивший в себе несколько образов сразу) – абсолютно свободен от какой-либо двойственности, а проблема предательства и вины переносится в плоскость выбора Понтия

Пилата. Прокуратора терзают сомнения и до вынесения приговора (но страх общественного неодобрения пересиливает), а после его свершения он буквально не находит себе места (и обрекает душу на тысячи лет мучений).

Владимир Набоков. В лекциях по русской литературе Набоков критически отзывался об Андрееве, считая его стиль «выспренным» и «банальным». Однако сам факт полемики с ним в академическом курсе свидетельствует о значимости фигуры Андреева для русской литературной традиции. Также, несмотря на скептическое отношение В. Набокова к творчеству Л. Андреева, в его прозе обнаруживаются реминисценции андреевских текстов. Ярким примером подобных интертекстуальных связей служит роман «Защита Лужина», в котором без труда обнаруживаются параллели между этим романом и рассказом Андреева «Ангелочек» [60].

Помимо изучения монографий, отзывов критиков и современников, нам стоит обратить внимание на взаимосвязи героев других андреевских произведений и Иуды чтобы понять, как и почему автор пришёл к созданию нетипичного образа типичного предателя.

Двойственность жизни и смерти, слепое знание и благое неведение – всё это темы рассказа «Елеазар», написанного лишь годом раньше, чем «Иуда Искарот» (1906). В этом тексте Андреев даёт собственную интерпретацию библейского сюжета о Лазаре: возвращённый к жизни Елеазар становится носителем ужасающей двойственности – он физически жив, но его сознание и сама сущность отмечены знанием смерти. «Страшное было в его молчании и неподвижности», – пишет Андреев. Он не злодей, но его присутствие отравляет всё вокруг, ибо он несёт в себе «правду» о тленности и бессмысленности бытия, противопоставленную повседневной и многовековой лжи жизни. Двойственность здесь заключается в самом статусе Елеазара, ведь он – живой мертвец, символ того, как знание о конце разрушает радость существования, но не открывает сакральную истину. Его воскрешение – не благо, но проклятие, размывающее границу между двумя мирами. Иуда же, подобно Елеазару,

обладает знанием, недоступным другим – он осознает горькую правду о Христе и людях, видит их слабость и лицемерие в приближенных. Это знание делает его изгоем, придаёт его личности мрачный, отталкивающий ореол. Оба – «посвящённые» в страшную истину. Вот как пишет Л.А. Иезуитова, определяя этот рассказ в отдельную группу: «Третью, наиболее аморфную в своих границах, группу составили произведения, целью которых было срывание масок с лиц, поступков, событий, явлений и обнаружение их социально-философской или этико-психологической сути. Первые произведения этой группы были написаны ещё в годы революции или реакции («Христиане»; «Жизнь Человека»; «Елеазар»))» [44, с. 205].

Дуальность героизма, неподдельного страха, «пытка жизнью» перед лицом неизбежной смерти и, в конце концов, стремление к осознанию скоротечности земного существования – главные мотивы «Рассказа о семи повешенных» (1908). В этой повести Андреев исследует реакцию разных людей на неминуемую гибель: пять революционеров-террористов и двое уголовников, приговорённых к казни, проживают сложную гамму чувств последних дней. Двойственность проявляется в борьбе противоположностей, просачивающихся наружу: высокого и низкого, героического и животного – безумие океаном бушует в каждом из героев. Например, террорист Вернер внешне спокоен и холоден, но внутри переживает фатальный кризис, ощущая «страшную, ледяную пустоту». Муся романтизирует смерть, видя в ней подвиг, тогда как её товарищ Сергей отчаянно цепляется за воспоминания о брэнной жизни, которую он ещё недавно совершенно не ценил. Андреев показывает, что перед лицом небытия исчезают однозначные оценки, а героизм соседствует с животным страхом, религиозное смирение – с бунтом, любовь к идее – с тоской по простым земным радостям. И эти амбивалентные по своей природе эмоции, чувства, качества – проявляются в одном и том же сознании, порой накладываясь друг на друга или сменяя поочередно, демонстрируя носителю, что нет ничего однозначного. А Леонид Николаевич рисует это

так легко и непринуждённо, что читателя пробирают мурашки от рационального описания иррациональных вещей. Так считает и литературовед Дмитрий Быков: «Когда человек заглядывает за грань жизни, он видит там нечто иррациональное. А вот этот текст Андреева, пожалуй, слишком рационален. Это простая экстраполяция мысли о смерти, то есть герои там в иррациональное состояние не переходят» [22].

Все семь повешенных (подобно Иуде) знают, что им предстоит умереть. Это знание делает их существование исключительным, обнажает сущность; Иуда также с момента своего появления обречён и движется к самоубийству, что придаёт его фигуре трагическую масштабность. Андреев же, оставаясь верным собственной манере повествования, отказывается от однозначных трактовок. Революционеры не являются читателю плакатными героями – в них есть слабость, грусть, тоска, отчаяние. Так же и Иуда – его мотив не сребролюбие, а сложный коктейль из любви, ревности, жажды истины и простого человеческого непонимания. Оба произведения исследуют «пограничную ситуацию психики», в которой природа нашего вида проявляется во всей своей однозначной противоречивости. Иезуитова, в отличие от «Елеазара», относит это произведение к иной группе: «Во вторую группу вошли произведения эпохи реакции. В них действительность революционной поры была дана отраженной прежде всего в сознании темных, малоподготовленных к социальным боям представителей социальных низов. В центре этой группы находятся «Рассказ о семи повешенных» (март 1906), «Тьма» (сентябрь 1907), «Царь-Голод» (октябрь 1907), «Иван Иванович» (1908), «Сашка Жегулев» (1911). Андреев, верный принципам контрастного изображения мира, рисутообразы народной «тьмы» в противопоставлении образам революционеров, или интеллигентов, или представителей власти и в сопоставлении с ними, а также в соотношении с образами «вечного»: Голода, Смерти, Времени, Родины. Художественная цель группы этих

произведений – попытаться достоверно, «интимно» объяснить причины поражения русской революции» [44, с. 205].

Двойственность бунта и покорности, тонкая грань безумия, вопросы без ответа – так Андреев в рассказе «Стена» (1901) с помощью неясных, собирательно-отвратительных образов выстраивает диалог с читателем. Это притчевое произведение крупными мазками рисует апокалиптическую (в прямом смысле) картину: у подножия гигантской, непроницаемой Стены собрались прокажённые, отчаянно пытающиеся её разрушить. Стена же служит аллегорией враждебного, абсурдного миропорядка, судьбы или Бога, а смерть здесь предстаёт слишком обыденной и даже скучной. Как писал М.А. Волошин: «Он (автор) оскорбляет таинство смерти» [24]. Двойственность проявляется и в поведении самих бунтовщиков (их стихийный нападок, выражающийся в яростных, но тщетных атаках на Стену, постоянно сменяется периодами полной апатии, покорности и животного страха), и в любви между противоположными полами («Изменение «любовных отношений» повествователя со своей «временной подругой» передаётся через телесное описание, которое характеризуется болевым чувством» [101]). «Мы бессильны. Зачем мы родились? Зачем мы живём?», – этот риторический вопрос характеризует экзистенциальный тупик, озаглавленный катарсисом распадающейся души. Они – не люди, а существа; одновременно и титаны, бросающие вызов бессмыслице, и жалкие, раздавленные ею животные, переходящие в немой танец с застывшими на лицах масками отчаяния. Сама жизнь – агония, а в ней смешаны ярость, надежда и разочарование... Герои пытаются восстать против несправедливого устройства мира, олицетворённого Стеной. Иуда в своей основе – тоже бунтарь; только он восстаёт не столько против Бога, но против predetermined роли, которая уготовлена Богом. Поступок предателя – такой же отчаянный и разрушительный штурм Стены божественного замысла, придуманного не людьми и не для людей. Пространство у Стены – место между жизнью и смертью; то нечто, где

стираются социальные и моральные нормы. Иуда существует в подобном пограничье: между верностью и предательством, святостью и грехом – являясь живым воплощением экзистенциального кризиса, но выраженного в конкретном человеке, в его половинчатом лице.

Подводя промежуточный итог, можно констатировать огромное влияние Леонида Андреева на всё искусство XX века. Во многом благодаря своей неординарности (как в концепциях, так и в их реализациях) он сумел захватить умы разных слоёв общества, оставив существенный след в сразу нескольких направлениях литературы. Его рассказы, пропитанные личными переживаниями и нестандартным взглядом на мир, переплетённые с учениями философов и природным даром писателя, породили эксклюзивный взгляд на давно сформировавшиеся истории, героев, события. Как никто другой Андреев из штампа обыденности умел «вылепить» сложный психологический портрет, уместить его на нескольких страницах и передать читателю так, что по средством визуализации этих «заезженных» образов он (читатель) вдруг обнаруживал себя на краю пропасти, рискуя свалиться в Бездну. Тяжёлая и гнетущая атмосфера, не терпящая послаблений, и такое же тягучее, обволакивающее повествование присуще даже ранним работам, в которых Андреев-реалист ещё не показал своего «истинного лица». Но намёки были...

Объединив кусочки пазла, собрав линию творческой судьбы воедино, можно отчётливо заметить паттерны, которые из начинающего свою карьеру юриста сотворили настоящую, неподдельную фигуру мастера «серебряной» эпохи, такого, что, даже не взглянув на обложку книги и заголовок, читатель без труда мог определить, кому принадлежит текст.

«А темы Леонида Андреева? О, всякая тема ему по плечу, здесь он не знает преград» [102].

1.2 Категории «святости» и «греха» в гуманитарной науке и философии

Анализ двойственной природы человека в повести Леонида Андреева «Иуда Искарот» требует чёткого определения осевых концептов «святость» и «грех». Эти понятия имеют глубокие корни в христианской культуре и философии, а их интерпретация в литературе рубежа XIX-XX веков отличается сложностью и неоднозначностью. Категории, столь привычные русскому человеку и на первый взгляд являющиеся антонимами, совершенными противоположностями, крайностями, на самом деле предстают сквозными нитями русской философской и филологической мысли. Их анализу уделяли внимание многие учёные, в числе которых С.С. Аверинцев, А.Я. Гуревич, В.В. Колесов и другие. Далее мы подробно поговорим об этих трудах и выясним, какие метаморфозы претерпевали ключевые для нашей работы понятия/определения.

В статье С.С. Аверинцева «Красота как святость» центральное место занимает анализ летописного эпизода «испытания вер», который описывает специфически-русское мироощущение, где эстетическое переживание выступает в роли решающего теологического аргумента бытия. Как отмечает исследователь, выбор веры князем Владимиром был обусловлен не столько доктринальными положениями, сколько непосредственным опытом соприкосновения с сакральной красотой, доступной лишь избранным. Аверинцев цитирует слова послов, пораженных именно церковной красотой в Константинополе: «Не знаем — на небе ли были мы или на земле... ибо нет на земле такого вида и такой красоты... только знаем, что там Бог с людьми пребывает» [1]. В данном контексте красота интерпретируется не как внешнее украшение, а как эмпирически данное свидетельство божественного присутствия, то есть святости. Эстетическая аргументация приобретает богословский подтекст, становясь доказательством истинности веры через её зримое, воплощенное

совершенство. Этот подход обосновывает последующее развитие русской духовной культуры, где прекрасное онтологически связано с благим и истинным. На протяжении веков, одновременно с развитием языка меняется и трактовка, описание понятия, но неизменным остается само ощущение Святости, проистекающей изнутри, дарующей благодать, что не выразить словами.

Важнейшим концептом, раскрываемым Аверинцевым, является «благообразие» – категория, в которой происходит семантическое слияние красоты и святости. Ученый обращается к творчеству Ф.М. Достоевского, где герой-простец употребляет «старинное слово "благообразие", выражающее идею красоты как святости – красоты строгой, представляющей твердый ориентир для подвижничества». В отличие от романтического или гедонистического понимания прекрасного, «благообразие» предполагает красоту упорядоченную, строгую и нравственно ориентированную, проистекающую внутри. Это не просто внешняя форма, а внешнее выражение внутренней гармонии и духовной чистоты, то есть святости. Данный концепт исключает возможность «эстетического баловства», подчиняя художественное выражение аскетическому и этическому императиву, что находит свое наиболее полное воплощение в практике иконописания и в народной религиозности, построенной на «классической» трактовке Святости.

Аверинцев выдвигает тезис о том, что в условиях отсутствия схоластической традиции, характерной для Западной Европы, функцию философского и богословского дискурса на Руси взяла на себя иконопись. Он пишет: «...философствование осуществлялось в специфических формах – в формах иконописания. Не в трактатах, а в иконах, не в силлогизмах и дефинициях, а в зримых явлениях красоты... приходится искать центральные идеи древнерусской культуры» [1]. Таким образом, икона является не просто иллюстрацией к Священному Писанию, а сложным семиотическим текстом, в котором средствами линии и цвета выражаются

фундаментальные онтологические и богословские идеи. Творчество в сфере красоты приняло на себя «дополнительные функции, которые в других культурах принимало на себя абстрактное мышление». Это позволяет рассматривать древнерусскую икону как уникальный феномен: художественный образ становится средством метафизического познания, прямым проводником святости. Эта идея не осталась где-то в прошлом, за пределами нашего понимания – она существует по сей день, прекрасными портретами изображая лики Святых под куполом церкви.

А.Я. Гуревич в своём фундаментальном труде «Категории средневековой культуры» [33] рассматривает святость как одну из центральных категорий средневековой культуры, анализируя её в и социальном, и ментальном ключе. Для него святость – это не только личный религиозный подвиг, но и мощная общественная сила, формирующая идеалы и модели поведения целого народа. Гуревич показывает, что святой в средневековом восприятии выступал как «посредник между человеком и природой», а сама святость понималась как «сакральная сила, носителем которой мог быть как смертный человек, так и конкретный предмет или вечное место». Он подробно анализирует, как культ святых структурировал социальное пространство и время (календарь), был инструментом интеграции языческих народов в христианский мир. Проще говоря – выполнял идеологическую функцию, а не пропагандировал её. В трактовке Гуревича святость предстает динамичным социальным концептом, который живет в практике почитания, в древних текстах и в коллективных представлениях людей Средневековья, определяя их картину мира: «Поклонение святому могло принимать такие гротескные формы, когда верующие, озабоченные тем, чтобы обеспечить себя на будущее чудотворными останками праведника, решают умертвить его, или когда крестьяне поклоняются могиле собаки, считая ее святой. Святость выступает как сплав возвышенного благочестия и примитивной магии

предельного самоотречения и сознания избранности, бескорыстия и алчности милосердия и жестокости» [33, с. 19].

Менталитет средневекового человека характеризовался дихотомией пространства, ведь оно чётко делилось на области святости и греха. В данном контексте ключевой практикой становилось паломничество, представлявшее собой целенаправленное топографическое перемещение из греховных ипостасей в святые угодники. Духовный прогресс отождествлялся с изменением физического местоположения, что находило выражение в аскетическом уходе из мирской среды в монастырскую обитель или пустынь. Эсхатологические представления также имели выраженную пространственную проекцию: обретение святости мыслилось как восхождение в рай, тогда как грех вёл к нисхождению в преисподнюю или ад. Следовательно, нравственный статус личности требовал соответствия её локального положения в конкретной точке. Грань между земным и трансцендентным мирами в средневековом сознании была размыта, а образ странствующего кочевника применялся не только к отдельному верующему, но и к самой Церкви Христовой, преследуемой дьяволом. То есть движение, в понимании одухотворенных людей того времени – есть жизнь, приближающая странника к Богу.

Средневековое миропонимание характеризовалось отсутствием чёткой идеи прогресса как в отношении общества, так и в осмыслении внутреннего мира человека. Эта особенность коренилась в теоцентрической картине мира, где индивид воспринимался как носитель жёстко детерминированной социальной и религиозной функции, а не личность с правами на разностороннее развитие. Жизненный путь «раба божьего» рассматривался как реализация заранее предустановленного замысла всевышнего, что исключало саму возможность личностного роста. Данная установка находит отражение в структуре житийной литературы, где становление святости не является результатом постепенной эволюции. Напротив, она либо проявляется в акте мгновенного духовного

перерождения, либо предстаёт как изначально данное свойство (то есть человек или свят от рождения, или никогда таковым стать не сможет). Поскольку индивид не рефлексировал над собственным ограниченным развитием, он и мир вокруг видел не как динамический процесс, а как неизменный, статичный порядок, все видимые изменения в котором направляются волей Провидения [33, с. 113]. Таким образом, в средневековой системе координат не существовало ни психологической проблемы индивида, ни исторической проблемы развития общества и Вселенной, а идеал «святости» люди черпали из мифов и легенд – в них чёрным по белому был указан путь.

Таким образом исследователи, о которых мы писали выше, заложили базис для понимания концептов в культурно-историческом контексте, а ознакомление с их трудами необходимо для последующего анализа художественной трансформации Иуды, выходящего за рамки классического, ведомого волей дьявола предателя.

Однако, в рамках изучения понятийного аппарата, связанного с категориями «святости» и «греха», невозможно обойти вниманием фундаментальный двухтомный труд выдающегося филолога и культуролога Владимира Николаевича Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре» [95]. Это исследование – не просто историко-литературный обзор, а масштабный опыт реконструкции духовного универсума Древней Руси через призму её центральной концепции – святости. Топоров подходит к феномену веры как структуралист и культуролог, рассматривая его в качестве одной из центральных моделей русской духовности. Святость для него неразрывно связана с верой, но, одновременно, не представляет собой лишь этическую категорию, а являет миру высшее состояние бытия, «абсолютную реальность». «Но при всех этих сложностях, неясностях и разноречиях для религиозного сознания главное ясно: святой – это тот человек, в ком пребывает особый вид духовно благодатного возрастания, называемого святостью. Это определение лишь по внешнему своему виду

тавтологично: неясность относится к тонкостям в понимании святости, но не её носителя» [95, с. 6].

В. Топоров подробно анализирует «лестницу» – иерархию подвигов (мученичество, странничество, юродство, старчество). Каждая ступень представляет собой особый путь преодоления греховного мира на пути к Богу и подчеркивает, что святой всегда маргинален по отношению к обычному миру. Его святость проявляется в разрыве с мирскими нормами, в некой странности, и, зачастую, в страдании. Это создает методологическую основу для анализа не только фигуры Христа, но и Иуды как «избранного» изгоя, принявшего на себя «грех» по воле, прописанной и указанной не им самим. Топоров показывает, что феномен святости внутренне противоречив, а святой соединяет в себе несоединимое: божественное и человеческое, жертвенность и могущество, смирение и духовную силу. «Даже идея святости в ее «русском» варианте в разных культурно-исторических контекстах порождала такие явления, как пренебрежение сим миром и упование исключительно на иное царство, отказ от конструктивной деятельности и веру в спасение на пассивных путях, эсхатологизм и вышедший из-под контроля максимализм, привязанность к крайним ситуациям (спасение через грех, снимаемый покаянием) и эгоистический аспект святости» [95, с. 197]. Эта антиномичность напрямую перекликается с заглавной темой двойственности нашей диссертации.

Хотя работа в первую очередь о святости, Топоров неизбежно касается и греха как антитезы. Грех понимается им как: отпадение от абсолюта, утрата связи с божественным источником бытия; экзистенциальная ошибка, искажение божественного замысла о человеке; небытие или забвение; в то время как святость – это полнота бытия. Таким образом, дихотомия святость/грех у Топорова предстает не просто как моральное противопоставление, но как фундаментальное онтологическое противостояние бытия и небытия, смысла и бессмыслицы. Вера же в данном

контексте – объединяющий фактор на пути борьбы с Грехом «движимым» и «передаваемым»: «Благодатная парность Бориса и Глеба, достигнутая их подлинно христианской кончиной, противостоит греховной «двойственности» Святополка, их будущего убийцы, вызванной к существованию целой цепью предыдущих грехов. Действительно, грехам Святополка предшествует грех его настоящего отца Ярополка...» [95, с. 224].

Метод Топорова, рассматривающий культурные феномены в виде многослойных символов, позволяет подойти к фигуре Иуды именно как к сложной, собирательной интерпретации. Если святые в подобной трактовке – это символы победы над грехом через жертву и смирение, то Иуда, с топовских позиций, мог бы быть прочитан как символ трагической неудачи такого преодоления, анти-жертвы, где человеческая природа не преображается, а окончательно раздваивается и гибнет, не найдя подходящего предзнаменования. Труд исследователя является не энциклопедическим сводом знаний, а глубоко оригинальной концептуальной системой. Он предлагает не только историческую реконструкцию, но и методологический ключ для анализа фундаментальных духовно-нравственных категорий. Для исследования андреевского Иуды работа Топорова важна как эталонное описание той самой традиционной системы координат святость/грех, которую Андреев намеренно деформирует и проблематизирует, выводя на первый план их мучительное, неразрешённое веками противоречие в душе предателя.

И всё же, главное слово-понятие, с которым ассоциируется Иуда, то слово, синонимом которого стало его имя (наряду с «предательством») является Грех. Для всестороннего анализа концепта Греха в повести Леонида Андреева необходимо рассмотреть его (слова) философско-теологические интерпретации, которые формировали культурный и интеллектуальный контекст разных эпох. Мы не можем утверждать наверняка, что Андреев каким-то образом был знаком с этими трактовками,

но, учитывая его тягу к философским учениям, не можем и наверняка отрицать.

Так, в трактовке Фомы Аквинского, представленной в его фундаментальном труде «Сумма теологии», автор определяет грех как «слово, дело или желание, противное вечному закону» [4]. Это, прежде всего, произвольный человеческий акт (*actus humanus*), то есть действие, исходящее из сознательного выбора воли, а не просто случайный проступок или помысел. Ключевая характеристика греха – его неупорядоченность, то есть отклонение от божественного порядка и закона, который устанавливает верную направленность человеческих поступков, проистекающих из праведных желаний, устремлённых на привнесение божественно-вечного в мир смертных.

В учении о первородном грехе Фома Аквинский следует традиции, но вносит важные философские уточнения [4]:

Не акт, а состояние: первородный грех – это не физиологический поступок, совершенный индивидом, а ущербное состояние («болезнь») природы, унаследованное от первого (первородного) человека. Грех априори определяется как «лишение изначальной праведности» и одновременно как «неупорядоченное расположение частей души».

Навык-состояние: грех является навыком (*habitus*) не в том смысле, что склоняет особь к акту (как добродетель, только наоборот), а как укорененное расположение природы, подобное болезни. Это состояние передается всем потомкам Адама не через подражание, а путем естественного порождения.

Единство первородного греха: несмотря на множественность проявлений, в каждом человеке и во всем человечестве первородный грех единообразен (един через общую незримую сеть связей), поскольку имеет одну причину – лишение изначальной праведности, которая подчиняла ум Богу.

Благодаря философским исканиям Фомы мы в очередной раз можем констатировать, что у Греха как понятия нет одной единственной трактовки, накладываемой на любые «отрицательные» поступки человека. Многообразие и витиеватость зиждется в многовековой истории становления нации как подданных Богу, и, впоследствии, отошедшей от его учения как едиnorodного пути или линии судьбы.

В трактате «Почему Бог стал человеком» Ансельм Кентерберийский предлагает гармоничную, но не выстроенную на постулатах предков трактовку греха: он концептуализирует грех не просто как нарушение правила, а как оскорбление, наносимое Богу. Поскольку Бог – существо бесконечное, любое оскорбление, нанесенное Ему, приобретает бесконечную тяжесть. Ансельм пишет: «Значит, грешить – это не воздавать Богу должного» [52]. Это «должное» – подчинение воли разумного существа воле Божественной, а невыполнение обязательства трактуется как «похищение чести», принадлежащей Богу как Творцу и Верховному Суверену. Таким образом, грех приобретает характер не только морального проступка, но и юридического нарушения, влекущего за собой необходимость компенсации. Ансельм подчеркивает, что простое возвращение «украденного» недостаточно – здесь требуется возмещение, превышающее первоначальный ущерб, аналогично тому, как в правовых нормах того времени за оскорбление полагалась дополнительная компенсация.

Ансельм аргументирует (и здесь его позиция отличается от Фомы), что Божественная справедливость исключает возможность прощения греха лишь на основе милосердия без соответствующего удовлетворения: «Если грех так вот отпускается без наказания, то из этого следует и другое: тогда однабудет у Бога участь и согрешившему, и не согрешившему; а это Богу не пристало» [52, с. 16]. Такой подход, по его мнению, привел бы к нарушению миропорядка и обесцениванию «истинности» справедливости. Грех, оставленный без удовлетворения или наказания, остается

«неуправленным», что противоречит природе Бога как гаранта космического порядка. Таким образом, удовлетворение выступает необходимым условием восстановления нарушенной гармонии между Богом и человеком. Этот и предыдущие тезисы отражают схоластический рационализм Ансельма, он предстает как автор, стремящийся согласовать милосердие Бога с требованиями справедливости здесь, на земле.

Смерть Христа интерпретируется Ансельмом как добровольное принесение в жертву жизни физической, не обременённой смертью духовной в силу безгрешности носителя. Эта жертва обладает бесконечной ценностью, поскольку приносится Богочеловеком, и потому перевешивает тяжесть всех грехов человечества: «...жизнь этого человека столь возвышенна и многоценна, что ее с бесконечным избытком довольно для уплаты долга за грехи всего мира» [52, с. 48]. Акцент на добровольности подчеркивает, что Христос действовал не по принуждению, а из любви, что усиливает этическое значение Его подвига, противопоставленного греху того, кто предаёт.

Ансельм также рассматривает и грех Адама как акт добровольного подчинения дьяволу, что нанесло ущерб «Божественной чести» и повлекло за собой порабощение человечества грехопадению и смерти. Поскольку грех носит всеобщий характер, удовлетворение Богу должно быть принесено от лица всего человечества: «А человек, хоть и с легкостью мог это исполнить, безо всякого над собой насилия добровольно дал себя победить одним лишь убеждением и склонился на волю дьявола, оскорбив и волю, и честь Бога» [52, с. 27]. Это требование выполняет Христос, чья победа над дьяволом и смертью восстанавливает утраченный порядок и привносит равновесие на чашу весов. Ансельм подчеркивает принцип заместительства: как грех одного человека (Адама) распространился на всех, так и искупление, совершенное одним Богочеловеком (Иисусом), становится доступным для последователей, тех, кто чтит устои Завета Христова.

В работе «Грех как религиозный концепт (на примере русского слова «грех» и итальянского «ресатто»)» Л.Г. Панова утверждает, что современная лингвистика сталкивается с существенной методологической проблемой при описании религиозной лексики. Как отмечает автор, эта дилемма обусловлена двойственным статусом концептов в сознании языкового «коллектива», сопряженного с религиозными догматами. С одной стороны, такие единицы как «грех», «молитва», «исповедь», – являются достоянием общенационального языка и присутствуют в пассивном словаре даже нерелигиозных носителей. С другой – их глубинное семантическое наполнение, система коннотаций и прагматика употребления в полной мере доступны лишь индивидам, принадлежащим к соответствующей религиозной традиции. Таким образом, лингвист оказывается перед выбором: либо давать упрощенное, «внешнее» описание, релевантное для светского дискурса, либо обращаться к богословской доктрине, рискуя выйти за рамки собственно-языковой компетенции.

Глубинный семантический анализ лексем «грех» и «peccato» позволяет выявить их двухаспектность. Концепт греха включает в себя не только компонент непосредственного совершения запретного действия, но и компонент состояния, являющегося результатом этого действия, или предшествующий оному. Эта «двойственность», как пишет Панова, была известна уже средневековым схоластам, что нашло отражение в терминологическом различении *peccatoattuale* (актуальный, настоящий грех; грех-действие) и *peccatoabituale* (привычный грех, грех-состояние). В итальянском языке данное разграничение было настолько значимо, что лексема *colpa* (вина) развила специализированное значение «грех-состояние». В русском языковом сознании эта двойственность также присутствует, проявляясь в наличии двух типов контекстов: описывающих совершение греха («совершить грех») и описывающих пребывание в состоянии греха («грех на душе», «думать о грехе», «быть во грехе»).

Проведенный анализ теологических и философских трактовок понятия «грех» позволяет выявить сложную, многомерную эволюцию/трансформацию данного концепта, что является необходимым фундаментом для последующего герменевтического исследования повести Л. Андреева. Рассмотренные работы и учения, при всем их разнообразии, формируют не разрозненную систему трактовок, а внутренне связанный семантический ряд, раскрывающий ключевые оппозиции, сформировавшиеся под влиянием культуры: порядок противостоит хаосу, долг стоит превыше произвола, отношение противопоставляется отчуждению, а эволюция доминирует над регрессом. «Семантический путь» трактовок демонстрирует движение от понимания греха как объективного онтологического нарушения (Фома Аквинский) к его интерпретации как примера оскорбления Бога (Ансельм) и далее – к его двухаспектности (Панова). Этот широкий спектр интерпретаций – от строгого догматизма до эволюционного оптимизма и культурной двойственности – предоставляет мощный аналитический инструментарий для истолкования образа Иуды Искарота у Андреева. Его фигура, мечущаяся между рассудочным расчетом и экзистенциальным отчаянием, между стремлением к трансцендентному и низменному предательству может быть прочитана как точка столкновения этих различных (а порой и взаимоисключающих) пониманий Греха и Святости.

В классической русской литературе XIX века Святость (как идеал целостности и устремлённости к Богу) часто материализуется в фигуре «праведника» – героя, чьи поступки и жизнь становятся воплощением евангельских заповедей вне обязательной церковной институциональности. Однако, если рассматривать произведения по отдельности, то становится ясно, что категории «святости» и «греха» не предстают в виде статичных, однозначных догм. Их трактовка является сложным синтезом православной традиции, философских исканий эпохи и глубокого психологизма, заложенного в «золотом веке» русской литературы. Далее поговорим об

этом подробнее, углубляясь в персоналии каждого «греховного персонажа» произведений.

Так, критик Добролюбов, говоря о драме А.Н. Островского «Гроза», постулирует наличие глубинного антагонизма между естественными, живыми стремлениями человеческой личности и косной, репрессивной средой патриархального «тёмного царства». Исследователь акцентирует внимание читателя, что драма Катерины Кабановой проистекает не из внешних обстоятельств, а из имманентного противоречия, при котором сама структура её сознания, сформированная социальной средой, вступает в конфликт с её экзистенциальными потребностями. Таким образом, конфликт приобретает характер внутренней коллизии, где личность оказывается расщепленной между заготовленными социумом нормами и неистребимыми порывами к свободе, самореализации. Данный тезис является методологической основой для анализа трагедии героини не как частного случая, а как социально-психологического феномена. Добролюбов осуществляет кардинальный пересмотр традиционного религиозно-бытового понятия «греха» применительно к поступку Катерины: критик переносит фокус вины с личности героини на социальные условия, сформировавшие противоречащие человеческой природе «понятия». Понятия столь сильные, что, укореняясь в умах одного поколения за другим, они произрастают всё глубже, заменяя собой саму сущность человека. Грех Катерины в его трактовке – это не нарушение божественных заповедей, а вынужденное преступление против навязанной, «искусственной морали» «тёмного царства» [35]. Внутренняя борьба и «сделки с совестью» интерпретируются не как лицемерие, а как мучительный процесс освобождения от навязанных догм во имя «естественного хода живых стремлений души». Добролюбов оправдывает её поступок, видя в нем проявление здравого смысла и здоровой человеческой натуры, восстающей против уродующих свободную личность условностей. Следовательно, «грех» превращается в форму стихийного социального протеста.

У Ф.М. Достоевского же, нравственно-философский идеал приобретает трагическую глубину и ту самую искомую «двойственность». Проводя анализ изображения греха в романе «Преступление и наказание», Т.А. Касаткина в своей статье «Я великая, великая грешница...» предлагает принципиально иную интерпретацию природы греха Сони Мармеладовой. В традиционном прочтении её поступок воспринимается как вынужденная жертва во имя семьи, что частично его оправдывает. «Грех – это отступление от действий, совершаемых на основании видения истинной природы человека» [47]. Этот грех интерпретируется не как падение нравственности, а как «грех отречения от Бога, неверия в его могущество, в его способность устроить все к лучшему, если принести себя в жертву Ему, а не им». Таким образом, Касаткина смещает фокус с самого деяния на его духовные основания: греховным является не телесный акт, а предшествующее ему внутреннее решение усомниться во всемогуществе Бога и взять на себя функцию провидения, пожертвовав собой не по велению веры, а по требованию жестоких обстоятельств. Это позволяет рассматривать образ Сони не как пассивную жертву, а как личность, совершившую трагический экзистенциальный выбор, уходящий за пределы обыденного понимания физической нравственности.

У Л.Н. Толстого Пьер, один из центральных персонажей романа «Война и мир», проходит через грехопадение: он блудит, пьянствует, постигает масонское тщеславие. «Из-за минутной страсти он, не готовый к женитьбе, на уровне интуиции предчувствуя зло, не желая брака с Элен, все-таки «выдавил» из себя признание и страдает от своей лжи, нарушив одну из заповедей божьих, от чего ему страшно» [5], но, при этом, он ищет путь к нравственной чистоте и духовному прозрению. Очищение у Пьера происходит не через отрицание мирского опыта, а через его преодоление и осмысление, в том числе через войну (на которую он идёт по своей воле) и через спасение ребёнка из горящего дома, куда он также входит, отринув страх. Конечно, Пьер не святой человек, но в конце концов он находит себя

в жизни, принимает место, отведённое ему, становится по-настоящему счастлив. Святость – ещё и ощущение гармонии в душе. Таким образом, Безухов удостоился чести познать обе стороны медали и остаться в живых: и откровенный, выраженный в физическом истлении Грех, и спокойную, выраженную в умиротворённости души, Святость.

У Андреева же герой не приходит к Святости ни через Грех, ни через страдания; герой не находит искупления и/или принятия самого себя и безумного мира, который его окружает. Как в рассказе «В тумане», так и в рассказе «Стена» изображаются колоссальные душевные муки – но за них не воздаётся спокойствием. Павел страдает от неразделённой любви, непонимания отца, боится каждого шороха в собственном доме; однако, Андреев не приводит его к счастливому финалу, там – лишь катарсис в виде пьяной женщины, которую Павел намеренно выводит из себя, постоянно называя именем возлюбленной, а затем и вовсе убивает, вонзив в неё нож. Грех здесь идёт вслед за другим грехом и венчается самым страшным – самоубийством. Павел не находит Святости в физическом мире, а мир его духовный также безобразен и непринят обществом, близкими. Безымянный герой у Стены – тешит себя мыслью о бунте, грезит идеей о преодолении преграды и вместе со спутником глядит на молча танцующие пары, чьи лица навеки искажены страданием; а потом – ещё большая тьма, ещё больший Грех.

Русская классическая литература во всём её многообразии создала богатейшую традицию, представившую на суд общественности несколько непохожих друг на друга трактовок рассматриваемых понятий. Библейские каноны служили основой для глубоких философско-психологических исканий: у Островского в «Грозе» грех очевиден и трагичен; у Достоевского и Толстого эти категории усложняются, сближаются, вступают в диалектическое взаимодействие. Изображение «двойственности» в очевидных с первого взгляда понятиях – не изобретение Леонида Андреева, но продолжительная их эволюция в культуре, социуме, искусстве.

Благодаря огромной литературной и философской базе, в «Иуде Искариоте» автор сумеет показать нам (читателям) один из самых нестандартных и контрастирующих с первоисточником образов в мировой истории, над мотивацией поступков которого будут спорить ещё не один десяток лет.

1.3 Язык и языковые модели прозы Леонида Андреева в контексте эпохи

Язык прозы Леонида Андреева представляет собой уникальный феномен в истории русской литературы рубежа XIX–XX веков, являясь зоной напряженного взаимодействия унаследованных от классического реализма языковых моделей с добавлением экспрессионистических черт, переплетающихся с радикальными модернистскими новациями. Синтез не является механическим смешением, а порождает новое качество художественной семантики, где традиционные средства подчиняются задачам, далеким от «стандартной» поэтики того периода. От реалистической школы XIX века (в русле которой Андреев и начинал свой творческий путь) он перенял ряд ключевых языковых принципов, которые, однако, в его зрелом творчестве подверглись существенному семантическому переосмыслению. Далее мы рассмотрим язык и языковые модели автора подробнее: постараемся определить, к какому же направлению можно отнести его творчество (а именно – прозу); проследим эволюцию слога и стиля.

Даже когда Леонид Николаевич писал публицистические статьи во время первой мировой войны – нагруженные союзами предложения не покидали текст: «Андреев строит повествование на преобладании сложных предложений, которые имеют три и более грамматические основы» [75]. Но, при этом, автор добавляет присоединительные и парцеллированные конструкции, тем самым создавая иллюзию свободной и непринуждённой беседы с читателем. Однако, при прочтении его «цельных» произведений можно наблюдать совершенно иную картину. Так, повесть «Жизнь Василия

Фивейского» изобилует олицетворениями, сравнениями и метафорами, что позволяет определить стилистические особенности художественного приема писателя. Изобилие «описательных» компонентов в повести обусловлено авторской задачей – не только лишь передать сюжет, событийную последовательность, ряд повествования, но отразить эмоциональную реакцию персонажей, их психическое и психоэмоциональное состояние [68]. Иначе говоря, отходя от структурированной подачи Андреев уже «не сдерживается», полностью использует весь богатый словарный запас, связываясь с читателем на ментальном уровне.

На этих двух примерах мы можем увидеть, что андреевская проза подвержена трансформации, и не только «временной» (от реализма ранних к экспрессионизму более поздних), но и контекстуальной. Андреев часто использует прием «разрушения изнутри» традиционных литературных и языковых схем и клише, что является первопричиной (наравне с содержанием) бурного дискурса вокруг его творческого наследия, где одни считают его неограниченным алмазом и гением, а другие – посредственным графоманом, или, как Анатолий Луначарский, «рупором мелкой буржуазии <...> и провинциальной обывательщины» [38].

Углубляясь в особенности прозы, хотелось бы отметить «конкретность детали» и её символическое претворение в реальность. Во-первых, Андреев, как и его предшественники-реалисты, виртуозно использует предметную, физиологически острую деталь. Однако, если в реализме деталь (например, портретная характеристика у Толстого или Достоевского) служит для углубления психологизма и социальной характеристики, то у Андреева (на манер экспрессионизма) она часто теряет бытовую или социальную мотивировку, приобретая навязчивый, гротескный характер и становясь символом метафизического состояния. Так, в повести «Иуда Искарот» рыжий цвет волос Иуды – это немалозначимая портретная черта, а лейтмотивный символ его

обособленности, греховности и «огненной» внутренней природы. Вот ещё один пример: в рассказе «Мысль» врач-повествователь скрупулезно, почти клинически фиксирует симптомы надвигающегося безумия Керженцева (изменение почерка, бессонницу, навязчивые идеи – крохотные перемены, несущие колоссальный подтекст). Подобный прием восходит к традиции «записок сумасшедшего» и медицинского, строго-научного подхода к психологии. Однако, эта реалистическая рамка нужна Андрееву лишь для того, чтобы обнажить абсолютную относительность и ненадежность самой мысли, когда рассудок становится орудием саморазрушения. Традиционный прием работает на утверждение модернистской идеи благодаря косвенным признакам, малозаметным «крючкам», дозировано транслируемых автором читателю.

Во-вторых, Андреев сохраняет классическую диалогическую форму, унаследованную от драмы и прозы реалистической традиции: «Андреев, как и его учителя (Достоевский, отчасти Ибсен и Горький, и особенно Чехов), даёт столкновение идей (Луначарский, определяя жанровое своеобразие пьес, удачно назвал их философско-этическими диалогами [62]), в результате чего возникает широкая картина поисков современного миропонимания и мирочувствования» [44, с. 225]. Диалоги в его рассказах структурно напоминают полемические диалоги Достоевского, однако их семантическая нагрузка смещается: они служат не столько для столкновения разных правд и идей, сколько для демонстрации фундаментального непонимания, разобщенности людей. Речь персонажей часто становится монологичной, они говорят «мимо» друг друга, что отражает модернистскую идею онтологического одиночества личности.

В-третьих, реализм XIX века базировался на вере в объяснимость характера средой и обстоятельствами. Андреев же использует внешние приметы этого принципа (упоминание о прошлом Иуды, его отношениях с людьми), но доводит психологию до крайности, до абсурда, лишает её бытовой/социальной логики. Внутренний мир Иуды не детерминирован

социально; его противоречия – это изначальная, метафизическая данность, а не приобретенное качество. Таким образом, традиционный инструментарий используется для выражения абсолютно нетрадиционного, иррационального содержания. В повести «Жизнь Василия Фивейского» писатель дает герою классическую для реализма «биографию»: тяжелая жизнь, гибель сына, пьющая жена, непонимание своего места в мире. Однако эта социальная мотивировка оказывается лишь фоном, на котором с неумолимой силой разворачивается не социальная драма, а метафизический бунт против Бога. Психотип священника Василия не детерминирован социально; его крайние формы – это реакция на молчание трансцендентного, непонимание абсурда существования. Традиционный приём «воспитания чувств» вывернут наизнанку и служит доказательством отсутствия какой-либо логики в мире, – ведь о. Василий в первую очередь – проводник божественных идей в людской мир, но мы очень часто видим, как в повести упоминается «о «злых мыслях» о. Василия, и о «злом и неправдивом» выражении его лица, и о зависти о. Василия, и о том, что «иногда по целым дням он не мог думать ни о чем другом, кроме старосты, его жены, его детей и богатства» [58]. То есть он ведёт себя совсем не как Отец церкви/отец семейства, а его чувства, переживания, страдания показаны читателю без всяких скидок на то, как должен изображаться праведный человек.

Интерьер и пейзаж как проекция души – ещё один приём, блестяще проработанный в реализме (вспомним значение интерьеров у Гоголя или Салтыкова-Щедрина), активно используется Андреевым, но наполняется новым, экспрессионистским и модернистским содержанием. В рассказе «Большой шлем» описание убогой, замкнутой обстановки, где четверть века пролетают за карточным столом – это пример классического приёма создания социально-ограниченного фона. Но и здесь есть нюанс – у Андреева этот интерьер превращается в универсальный символ человеческого существования как бессмысленной, автоматической рутины,

за которой следует небытие. Вещный мир не характеризует социальный статус, а символизирует метафизическую пустоту жизни, которая растворяется за пределами обозначенного игроками круга: «Рассказчик сообщает, что с персонажем связана драматическая история во внешнем, большом мире, включая тяжелую болезнь, но это вряд ли заслужило внимание или вызвало сочувствие других игроков. Они, напротив, воспринимают это как срыв игры, которая обладает для них высшей ценностью» [36].

Обобщая вышесказанное, мы можем добавить, что новаторство Андреева в области языковых моделей заключается в подчинении традиционных элементов новой, модернистской картине мира, для которой характерны тотальный скепсис, релятивизм и интерес к пограничным состояниям сознания. «Отрисовка» реальности через призму умственных терзаний и индивидуального взгляда мир присуща почти всем героям писателя. Несмотря на то, что автор долго отрицал свою связь с Достоевским, потом он всё же подтвердил её: «... в 1903 г. Андреев в письме к Горькому отмежевывается от «мистицизма» Достоевского и называет писателя «чужим», то в 1916-м, уже во многом подводя итог своему писательству, утверждает совсем иное: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем...» [80]. И это неудивительно, ведь именно Фёдор Михайлович является примером для любого писателя в контексте исследования человеческой души, её подноготной. Какую же языковую модель Андреев создал?

В отличие от развернутой, аналитической характеристики у реалистов, Андреев выстраивает образ по музыкальному принципу, через настойчивое повторение ключевых лейтмотивов. Образ Иуды конструируется через повторяющиеся эпитеты («рыжий», «безобразный», «уродливый»), сквозные жесты (коварный смех, прищуривание одного глаза) и символические детали (30 сребреников, поцелуй Иисуса). Эта

техника разрушает иллюзию жизнеподобия, свойственную реализму, приближает повествование к условной, экспрессионистской манере, где важна не правдоподобность, а эмоционально-смысловая доминанта, проведённая и высказанная через героев: их поступки, желания, диалоги. Реалистически точное описание телесности в рассказе «Бездна» – пота, запахов, физического влечения – используется для перевода повествования из плана психологического в план природно-стихийного, почти биологического контакта (но через прикосновения). Конкретная деталь («её обнаженная шея», «темнеющая бездна леса») становится символом тёмной, иррациональной «бездны», инстинкта, таящегося в человеке, познавшим социальные нормы, а главный герой рассказа, студент Немовецкий, «перерождается»: «Даже когда все страшное с героиней (помощником) случается, еще остается шанс вернуться к людям, взять на себя роль героя. Однако Немовецкий не может устоять перед соблазном. Постепенно на наших глазах он теряет все человеческое, окончательно превращаясь в чудовище» [27].

Язык Андреева тяготеет к экспрессии и ритмизации прозы, достигаемой за счёт нагнетания однородных членов, повторов, риторических вопросов и восклицаний. Его синтаксис становится нервным, пульсирующим, что отражает не столько логику событий, сколько хаотичный поток переживаний персонажа-двойника. Поэтому прозу писателя очень тяжело ставить «на большом экране», хотя сам Андреев «безоговорочно приветствовал киноискусство: теория «панпсихе», изложенная им в «Письмах о театре» (1912-1914), по сути, явилась ранней стадией развития новой отрасли литературы, возникшей в тесной связи с эстетикой модерна, – кинодраматургии» [18]. Проявление «внутреннего бунта» или поток гротескных мыслей не так-то просто продемонстрировать зрителю, не скатываясь в банальное цитирование... и история экранизаций Андреева подтверждает эту мысль.

Кардинальным разрывом с реалистической семантикой, основанной на причинно-следственных связях, является использование Андреевым абсурда и гротеска: язык передает не реальность, а иррациональную сущность человеческой природы, её готовность к самообману, самобичеванию и поклонению силе извне, а это – прямое влияние модернистского мировоззрения, воспринимавшего мир как хаос. Поэтому мы часто можем услышать мнение об авторе как о «тяготеющему к литературе ужасов», хотя он, скорее, изображает не внешний ужас, способный напугать, а внутренний, проистекающий из понимания абсурдности происходящего (сумасшедшим оказывается не герой, а всё его окружающее пространство). «...В основе многих произведений литературы ужасов и примыкающих к ним, лежит тревожное напряжение, чувство страха, возникающее у читателя в ожидании разглашения некоей тайны...», – и андреевская тайна не раскрывается даже после смерти, ведь смерть – это просто смерть, – акт умерщвления плоти без высшего на то предназначения [92].

Нельзя не отметить и присущую автору деконструкцию традиционных догматов, ведь как писал Макаровский Н.А., рассматривая контекстуальные особенности прозы Андреева «Единственная правда жизни – это та, которую он создаёт своим произведением» [64]. Леонид Николаевич не изобретал новые символы «с нуля», но радикально переосмысливал традиционные, библейские: фигуры Христа, апостолов и, в особенности, Иуды лишаются их канонического, закреплённого культурой значения, а семиотика святости и греха становится размытой, зыбкой. Язык повести работает на то, чтобы стереть границу между предателем и учениками, показав их взаимную зависимость и общую человеческую слабость. Этот приём, при котором устойчивые культурные коды подвергаются сомнению и инверсии, является краеугольным камнем литературы модернизма.

Таким образом, языковые модели Леонида Андреева представляют собой сложный синтез: от реализма он берет инструментарий – психологизацию, предметную деталь, диалог, но наполняет его принципиально иным, модернистским содержанием; традиционная семантика, ориентированная на познаваемый и логически устроенный мир, сталкивается у него с семантикой абсурда, иррационального и экзистенциального отчаяния. Язык в его прозе перестает быть прозрачным средством изображения действительности и становится самодостаточной, напряженной стихией, выражающей трагический разлад человеческого духа. Именно этот гибридный язык, балансирующий на грани эпох, позволил Андрееву с такой достоверной целостностью воплотить центральную для его творчества тему двойственности человеческой природы, где святость и грех оказываются неразрывно сплетены под крылом экспрессионизма.

Теперь, когда мы в очередной раз не смогли определить, к какому литературному течению отнести творчество Андреева, нам следует обратиться к концепции смерти в русской литературной традиции, а также проанализировать её модернистскую трансформацию у писателя, ведь это одна из нарративных тем его прозы в целом, и повести «Иуда Искарот» в частности.

Введение понятия Смерти в художественную ткань произведения является одним из ключевых способов раскрытия философских и этических воззрений автора. В русской классической литературе (особенно в рамках реалистической парадигмы) смерть редко выступает как финальная точка, скорее, она становится мощным инструментом анализа жизни, её смысла, нравственных основ человеческого бытия. Рассмотрев эволюцию понятия от реализма XIX века к модернизму рубежа веков на примере творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, позволит выявить фундаментальный сдвиг в художественном сознании эпохи.

В реалистической традиции смерть онтологически связана с жизнью, служит её итогом, праведным судом над суммой поступков. Она – момент высшей истины, обнажающий подлинную сущность личности. Л.Н. Толстой трактует смерть как важнейший экзистенциальный рубеж, за которым происходит переоценка всей прожитой жизни. А.К. Гладышев в своей работе «Интерпретация мотива смерти в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»» детально анализирует, как Толстой художественно воплощает двойственную природу смерти: с одной стороны, смерть предстает как конкретный, почти клинически фиксируемый физиологический процесс (симптомы прогрессирующей болезни материализуют абстрактное понятие смерти, делая её осязаемой через боль, немощь и «нечистоту» угасающего тела); с другой – смерть в восприятии Ивана Ильича отныне отождествляется с ним, приобретая черты чего-то личного. Гладышев подчеркивает: «В сознании Ивана Ильича смерть персонифицируется, и потому он постоянно ощущает её мистическое присутствие. Смерть становится наваждением, которое приводит в отчаяние». Эта двойственность – физическая конкретика и метафизический ужас – создает многомерный образ. Он не только уничтожает тело, но и оказывает интенсивное давление на сознание героя, заставляя его пересмотреть основы своего существования, а в конце – принести облегчение самим фактом «свершившегося» [29].

Ф.М. Достоевский подходит к теме с иной, религиозно-философской позиции. В его творчестве смерть становится полем битвы между верой и безверием, страданием и искуплением, нравственными идеалами и духовными отречениями. В «Преступлении и наказании» смерть старухи-процентщицы – не просто сюжетный твист, но и катализатор духовного кризиса Раскольникова, зародившегося ещё до написания злополучной статьи, приводящий его к идее искупительного страдания. Даже более показателен в романе пример смерти Мармеладова, чья кончина описана с почти натуралистичной детализацией, но при этом наполнена глубоким

христианским символизмом. Его последние слова: «Соня! Дочь! Прости», – указывают на мотив смирения и надежды на милосердие Божие даже в самом падшем создании. Однако, в описании смерти от физического столкновения с лошадьми и смерти Катерины Ивановны мы можем увидеть кардинальную разницу: «Описание умирающего Мармеладова безэмоционально, так как дано глазами Раскольникова, который недавно разглядывал убитую старуху (а также глазами озлобленных квартирантов). Сцена смерти Катерины Ивановны буквально разрывает душу, потому что демонстрируется с перспективы Сони, для которой смерть – великое горе. Девочка-покойница описана глазами соболезнующего автора и вызывает ассоциации с великомученицей» [65]. Этот «взгляд из других глаз» соотносится со взглядом Андреева, смотрящего на мир и описывающего его в зависимости от перспективы. Тонкое переживание, скорбь – чувства, присущие не каждому человеку, и благодаря смене перспективы авторы (Достоевский и Андреев) рисуют момент кончины совершенно по-разному в каждом своём тексте, в зависимости от обстоятельств и действующих лиц.

Можно проследить, что для классиков-реалистов смерть – это смыслообразующий финал, подводящий итог жизни; момент нравственной истины, снимающий все социальные маски; категория, тесно связанная с религиозно-философской проблематикой (искупление, смирение, воскресение); психологически и социально мотивированное событие, вписанное в логику характеров и обстоятельств.

У Андреева же мы видим модернистскую деконструкцию понятия: смерть теряет свою дидактическую и катарсическую функцию, лишается метафизического оправдания и предстаёт как абсурдный, всепоглощающий и непостижимый ужас, стоящий опосредованно, за «завесой бытия». В повести «Жизнь Василия Фивейского» смерть становится центральным символом богоборчества и тотального отчаяния. Череда кончин в семье сельского священника (сына, жены) – не испытание веры, а её методичное уничтожение. Смерть здесь лишена всякого смысла и благодати. Гибель не

ведёт к прозрению (как у Толстого), а лишь усугубляет метафизическое одиночество героя, подводя его к бунту против Бога, неспособному воскресить Семёна. «Жизнь страшная и непонятная вещь» – утверждал Андреев, и это убеждение находит отчётливое, буквально физически-уродливое перевоплощение в повести [6].

Ещё более показателен «Рассказ о семи повешенных». Андреев детально, почти протокольно (напомним, что у автора было юридическое образование) исследует процесс умирания как психологический и экзистенциальный опыт. Смерть – не момент истины, а механистический акт государственного насилия, лишаящий жизнь последних иллюзий. Пять революционеров и двое уголовников проходят путь от приговора к казни, и каждый переживает встречу со смертью по-своему, но ни для кого она не становится искупительной или осмысленной. Андреев фиксирует не пафос героической гибели, а животный ужас, физиологический страх и экзистенциальную тоску в ожидании того, что точно произойдёт, и на что нельзя повлиять: «Ожидание смерти доводит до умопомрачения. Время неумолимо». Смерть разъединяет, а не объединяет; она не героически-возвышенна, а обыденно-ужасна [79]. «Складывали в ящик трупы. Потом повезли. С вытянутыми шеями, с безумно вытаращенными глазами, с опухшим синим языком, который, как неведомый ужасный цветок, высовывался среди губ, орошенных кровавой пеной, – плыли трупы назад, по той же дороге, по которой сами, живые, пришли сюда», – эта фраза подчёркивает абсурдность и противоестественность самого акта умерщвления.

Таким образом, у Андреева смерть приобретает следующие черты: абсурдность и бессмысленность – она не подводит итог земного существования, а лишь обнажает хаос мироздания; доминирование физиологического и психологического ужаса над метафизическим или нравственным содержанием; мотив богоборчества и метафизического бунта – смерть становится главным аргументом против существования

божественного порядка; дегероизация – когда акт лишается какого бы то ни было пафоса, представая в своей неприкрытой, биологической и/или социальной данности.

Проведённый анализ позволяет чётко обозначить контраст между реалистическим и модернистским видением смерти. Для Толстого и Достоевского смерть была интегральной частью жизни, её тёмным, но необходимым коррективом, служившим утверждению высших (нравственных или религиозных) ценностей. Это была смерть, обладающая языком и смыслом, вписанная в большой нарратив о человеческой душе. Леонид Андреев, являясь ярким представителем модернизма, совершает перелом в устоявшейся традиции. В его художественном мире – это молчащий, иррациональный абсурд, «красный смех» вселенского безумия. Она не разрешает противоречий, а, напротив – является их кульминацией. Если у классиков смерть виделась способом познания жизни, то у Андреева она становится доказательством её фундаментальной непознаваемости и трагической разорванности. Этот переход от «смерти-учительницы» к «смерти-палачу» отражает общий кризис позитивистского мировоззрения на рубеже веков и открывает путь к экзистенциальной проблематике литературы XX века, путь к вопросу, к которому ещё не раз будут возвращаться писатели самого кровавого века в человеческой истории.

Следующий вопрос, подводящий нас ко второй главе диссертации: где человек на протяжении многих тысячелетий искал ответ на вопрос «Что нас ждёт после смерти»? Конечно же, в религии, которая, несмотря на постулаты, изложенные ещё на заре становления цивилизации, подвергалась полемике и даже критике. Что представляет из себя религия в первоначальной интерпретации? Непоколебимый свод правил, законов, определяющих саму суть мироздания, сотворённого Богом. Люди, опираясь на «смертные грехи» или заповеди, многие столетия находили в них не только исчерпывающее объяснение на вопрос «Как жить?», но и существенные мотивировки к самому существованию (обыденному,

земному). Религия помогала человеку меньше задумываться о смерти и создавала почву для активного действия, ведь после кончины его ожидал рай или ад, а эта жизнь – лишь ступень, и то, как ты её проживёшь – определит судьбу в загробном мире. Религии (в основном) отличались своей универсальностью, что и позволило им захватить миллиарды умов по всему миру: «...христианство, ислам и буддизм, – сочетают признаки универсальности имиссионерства». Возлюбить ближнего своего, не нарушать правила – вот чему учат библейские тексты, которые, несомненно, сильно повлияли на становление человеческой цивилизации и формирование социума с устойчивыми связями, позволившими виду Homo Sapiens стать главным видом на планете Земля [109].

Итак, религиозные искания классиков – ещё один из столпов нашей исследовательской работы, относящихся к традиционной семантике и её изменению у Леонида Андреева.

Тема религиозных исканий является одной из центральных для русской классической литературы, однако её воплощение претерпевало значительную эволюцию. Если писатели-классики XIX века часто обращались к религии в поисках положительного идеала и нравственного абсолюта, то на рубеже XIX–XX веков, в эпоху кризиса позитивистского сознания и роста экзистенциальных тревог [42] религиозная проблематика приобретает иные, более сложные и, зачастую, трагические очертания. В творчестве Антона Павловича Чехова и Ивана Алексеевича Бунина происходит глубокая трансформация отношения к вере, что позволяет проследить общую тенденцию демифологизации религиозного опыта.

У Чехова эта тема лишена пафоса пророческого служения или догматической определённости: «...за ним прочно закрепилась репутация человека, если и не вполне атеистически настроенного, то индифферентного к вопросам веры». Однако, рассматривая его произведения в отрыве от рассуждений о личности писателя, мы можем найти множество подтверждений того, что в творчестве Антона Павловича значительное

место занимает осмысление духовного опыта и феномена веры [37]. Так, уже в раннем рассказе «Святой ночью» (1886) писатель создаёт глубокие психологизированные образы послушника Иеронима и иеродьякона Николая, чьё духовное совершенство и сила веры выделяются на фоне характерной для русской литературы того периода галереи религиозных персонажей. Способность Чехова к художественному воплощению внутреннего мира людей, живущих глубокой верой и благоговением перед мирозданием, свидетельствует о его полном понимании и принятии их мироощущения. Собственную позицию писатель выразил в афористичной формуле: «вера есть способность духа» (рассказ «На пути», 1886). Проблематика веры получает дальнейшее развитие в рассказе «Письмо» (1887), где устами благочинного отца Феодора, наставляющего дьякона, формулируется мысль о её экзистенциальной необходимости. Вершиной чеховской художественной рефлексии на тему духовного сословия по праву считается рассказ «Архиерей» (1902) – это произведение отличается композиционной цельностью и глубиной психологизма, представляя собой сложный философский текст, выходящий за рамки социально-бытового повествования. Архиерей всей душой отдаётся своему служению, любит Церковь, ощущает уходящую вглубь времени связь с нею. Автор как бы ловит те немногие мгновения, когда души молящихся в храме сливаются в соборном единстве.

Ярчайшим же примером бунинского подхода является рассказ «Господин из Сан-Франциско» (1915). Здесь религиозная тема подана через призму иронии и обличения «симуляторов» веры. Господин и ему подобные лишь имитируют причастность к христианской культуре, а в отрыве от «пастыря» и наставлений ударяются в кутёж и празднества: «Обед длился больше часа, а после обеда открывались в бальной зале танцы, во время которых мужчины, – в том числе, конечно, и господин из Сан-Франциско, – задрав ноги, до малиновой красноты лиц накуривались гаванскими сигарами и напивались ликерами в баре, где служили негры в красных

камзолах, с белками, похожими на облупленные крутые яйца». Реалистический (привычный Бунину) тон повествования к своему финалу претерпевает грандиозные изменения, трансформируясь и соединяясь в мистическом аккорде, где Дьявол, открывший свой лик, устремит огненный взгляд на огромный корабль – олицетворение погрязшего во грехе мертвого мира старой цивилизации [41]. В научной литературе преобладает взгляд на творчество И.А. Бунина как на эволюцию от атеистического мировосприятия к пантеистической философии, трактуемой в качестве языческой. Тем не менее, рассказ «Господин из Сан-Франциско» предлагает основания для критического пересмотра данной точки зрения: в рамках произведения выстраивается философская концепция, где судьба цивилизации получает оценку сквозь призму христианских аксиологических ориентиров, а евангельский подтекст выполняет функцию высшего критерия истины, задающего систему координат для осмысления исторического пути человечества в его эсхатологической перспективе. Бунин подталкивает читателя самостоятельно подумать над критериями божественного и найти в них то сокровенное, что будет действительно полезно для жизни.

Эта трансформация – от поисков абсолюта к фиксации экзистенциальной тревоги и метафизического одиночества создаёт тот литературный и философский контекст, в котором становится возможным появление повести «Иуда Искарот». Андреев, следуя чеховскому скепсису и бунинскому трагизму, доводит их до логического предела, разворачивает конфликт между святостью и грехом не в душе «маленького» или «естественного» человека, а в душе самого известного и, одновременно, самого загадочного предателя, делает его символом фундаментальной двойственности самой человеческой природы. Анализ религиозных исканий у Чехова и Бунина позволяет выявить истоки того глубокого кризиса традиционного религиозного сознания, который будет художественно осмыслен и радикализирован в творчестве Андреева.

Таким образом, Леонид Николаевич, опираясь на достижения и познания классиков русской литературы (а также библейские истории) создаёт свой неповторимый стиль. Кое-где он пропитан цинизмом, кое-где от него веет непрекращающимся безумием (когда безумен не герой, а весь мир вокруг), но, так или иначе, этот стиль сохраняется с ранних рассказов вплоть до поздних творений, масштабируясь в угоду тематики и сюжета: будь то война и «Красный смех», озаменованный красным же солнцем; или мирное время в глухой деревеньке, в которой, однако, люди также не могут спастись от «Молчания». Ни одно понятие Андреев не трактует однозначно, любая истинна проходит испытание сомнением, а герои не получают идеалистической окраски, меняясь по ходу повествования (и далеко не в лучшую, в привычном понимании этого слова, сторону). Находясь на периферии событий, «У окна» наблюдая саму природу человеческой сущности, автор смелыми заявлениями выстраивает глубочайший психологизм своих героев, не отступая ни на шаг и показывая настоящую жизнь во всех её проявлениях, не отвлекаясь на оболочку, в которой так приятно спрятаться от страданий и осознания собственной смертности. Неотделимость бытия сущностного от бытия духовного, приземленный и бессмысленный конец любого, даже самого Святого и безгрешного человека – лейтмотив всей прозы писателя в красной рубашке.

«... и для Андреева главной и самой суровой правдой было одиночество человека («животного, знающего о том, что оно должно умереть»))» [7].

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДВОЙСТВЕННОСТИ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПОВЕСТИ «ИУДА ИСКАРИОТ»

2.1 Иуда Искариот как нарицательный символ предательства

Образ Иуды Искариота – одного из двенадцати апостолов, предавшего Иисуса Христа, является наиболее устойчивым и, в то же время, изменчивым архетипом в мировой культуре. Первоначально закреплённый в канонических евангельских текстах как символ абсолютного предательства, его образ на протяжении веков подвергался глубокой реинтерпретации. Искариот прошёл путь от одномерного злодея с неясными мотивами, до сложной и трагической фигуры, в которой, как и в повести Леонида Андреева, сталкиваются Святость и Грех. Но в первоисточнике (в четырёх канонических Евангелиях) образ Иуды лишён психологической глубины и мотивирован достаточно скупо, что оставляет обширное поле для собственных трактовок всем авторам, обращавшимся к писаниям или ссылавшимся на прообраз уже после рождения Христова.

Прежде чем перейти к анализу этой многомерной (в масштабе всей мировой культуры) фигуры в работе Леонида Андреева, стоит обратиться к изначальному образу, чтобы потом проследить эволюцию персонажа, ведь порой представляется, что о его судьбе и грехах люди слышаны больше, чем о святых поступках Христа. «Образ Иуды – результат опыта, психологический продукт житейской правды. Его имя – символ, но этот символ стал уже избитым... Он встречается везде» [77]. Для этого вкратце рассмотрим, каким Искариот предстаёт читателю в своей первой интерпретации:

Евангелие от Марка представляет самый лаконичный и, возможно, наиболее жёсткий портрет. Иуда с первых строк упоминается в списке апостолов с маркировкой «который и предал Его». Мотив отступничества возникает внезапно для истории, но ожидаемо для читателя: «И пошёл Иуда,

один из двенадцати, к первосвященникам, чтобы предать Его им». Деньги упомянуты как обещание, но без акцента на сребролюбии. Ключевой момент – использование поцелуя как знака, что подчёркивает коварство и цинизм акта: символ любви и почтения превращается в инструмент идентификации жертвы. У Марка Иуда – это (прежде всего) функция, необходимое звено в развитии сюжета, но не его двигатель и не ключевой персонаж. Строго говоря – отсутствие персоналии как таковой позволяет заменить его на любого другого апостола, – и ничего не изменится, повествование не разрушится, как и логика происходящего.

Евангелие от Матфея добавляет Иуде мотивацию и трагическую развязку. Матфей существенно развивает марковский сюжет, больше времени уделяя ключевым деталям, – они станут основой сюжета для множества толкований в будущем. Во-первых, это мотив сребролюбия: Матфей – единственный, кто точно называет сумму в тридцать сребреников, что отсылает к ветхозаветному пророчеству и придаёт поступку Иуды символический, пророческий характер. Во-вторых, сцена раскаяния и смерти: Матфей единственный описывает раскаяние Иуды строкой «Согрешил я, предав кровь невинную». Этот момент принципиален, так как вводит тему осознания вины: «он вышел, пошел и удавился». Иуда – не просто функция, но персонаж с элементом трагической рефлексии, хоть и упоминающейся лишь в одной фразе, не раскрывающей в полной мере гамму переживаний.

Евангелие от Луки демонстрирует сатанинское влияние, усиливающее мотивацию, но смещает акцент с корысти личностной на одержимость (неподвластную смертным): «Вошел же сатана в Иуду, прозванного Искаротом». Это важнейший теологический ход: ответственность за предательство частично снимается с человека и переносится на сверхъестественные силы зла. Лука предлагает «демонологическое» объяснение поступка Иуды, выводя его за рамки чистой психологии, переплетая судьбу вещь с сатаной, нетерпящим

неповиновения. Грех же (его градация) прямо пропорционально зависит от увещеваний сатаны – именно отсюда в средневековой культуре начинают происходить различные процессы демонизации Искарота, с которым связано немало суеверий [84].

Евангелие от Иоанна представляет наиболее последовательную и глубокую теологическую интерпретацию фигуры Иуды, доводя его отрицательные черты до максимума. Он выступает как «Протагонист зла», а Иоанн неоднократно и настойчиво характеризует Иуду как орудие дьявола: «Иуда Симонов Искарот, который хотел предать Его». Во время Тайной вечери Иисус говорит: «один из вас диавол», а в момент омовения ног уточняется: «Ибо знал Он предателя Своего». Далее наступает кульминация одержимости: «После сего куса вошел в него сатана», – эта фраза делает Иуду не просто грешником, но прямым проводником воли сатаны в момент свершения предательства. Мы видим и корысть как сущностную черту: Иоанн назначает Иуду казначеем общины, тут же уточняя его моральный облик: «был вор». Эпизод с помазанием Иисуса миром в Вифании служит у Иоанна прямым поводом для озлобления Иуды, недовольного расточительством. Также в этом писании нет знаменитого поцелуя Иуды: «Повествование о поцелуе имеется у евангелистов, исключая Иоанна. Скорее всего, это связано с желанием Иоанна не повторяться с другими евангелистами» [84]. Последний пункт – это отсутствие раскаяния: В отличие от Матфея, Иоанн не описывает никакого раскаяния Иуды, а его история обрывается в тот момент, когда приходят схватить Иисуса.

Таким образом, мы можем найти как схожие черты Иуды, так и некоторые отличия, авторские дополнения:

Мотив предательства. Во всех Евангелиях Иуда совершает акт предательства приводя стражу и указывая на Иисуса, но истинная его мотивация остаётся загадкой, так как личность Искарота покрыта завесой тайны и раскрывается поверхностно.

Мотив алчности. Матфей прямо указывает на корыстный мотив: Иуда за предательство получает тридцать сребреников. Марк и Лука также упоминают деньги, но без указания суммы. Дискурс на тему того, можно ли считать мотив алчности единственным и наиболее объективным, остаётся открытым по сей день.

Участь Иуды. Разнится в писаниях, а в Деяниях апостолов приводится альтернативная версия его смерти: «и когда низринулся, расселось чрево его, и выпали все внутренности его». Наиболее распространённая версия, не включающая множество подробностей: «удавился» [70].

При этом все евангелисты сходятся в одном: предательство Иуды было предсказано и вписывалось в божественный план искупления грехов человеческих. Это создаёт фундаментальный парадокс: Иуда совершает величайшее зло, которое, однако, является необходимым условием для осуществления задуманного. Именно эта теологическая амбивалентность (статус Иуды как орудия промысла) станет впоследствии главной точкой роста для философских и литературных реинтерпретаций, в том числе и для Леонида Андреева, который перенесёт этот конфликт из области провиденциальной божественной неотвратимости в область приземленного психологизма и метафизики.

Также для нашей работы огромный интерес представляет «Евангелие Иуды» из Кодекса Чакос – древнего египетского папируса на коптском языке, содержащего ранние христианские гностические тексты, датируемые приблизительно III веком нашей эры. В самом евангелии от Иуды говорится о том, что Иисус Христос открыл все таинства Царства небесного только одному ученику – Иуде, и его Он обучал космологии [39]. Историческое подтверждение существования этого евангелия можно найти в произведении Иринея Лионского. Однако полный текст был утрачен на протяжении столетий и стал известен современной науке лишь после публикации в 2006 году реконструированного кодекса на коптском языке, датируемого примерно 300-400 годами н.э. и найденного в Египте в 1970-х

годах. Этот манускрипт является переводом с более раннего греческого оригинала. Важно подчеркнуть, что «Евангелие Иуды» не было включено в христианский канон ни одной из крупных христианских конфессий, поскольку его содержание и богословие фундаментально противоречат доктринам, формировавшимся в ортодоксальном христианстве. Текст отражает взгляды гностической секты каинитов, которые практиковали переоценку традиционных отрицательных библейских фигур.

В отличие от канонических писаний, основанных на вере в единого Бога-Творца, «Евангелие Иуды» (или «Евангелие от Иуды») исходит из гностической системы. Согласно такой теории, материальный мир – это творение не Верховного Бога, а низшего, невежественного демиурга, часто отождествляемого с Богом Ветхого Завета. Душа человека, являющаяся частицей божественного света, томится в этой материальной тюрьме, а Иисус в тексте предстает не как искупитель грехов через жертвенную смерть, а как носитель высшего тайного знания. Его цель – не умереть за грехи человечества, а открыть избранным ученикам истинную природу реальности и путь к освобождению из-под власти демиурга. Канонические Евангелия изображают апостолов (за исключением Иуды) как верных, хотя и не всегда понимающих Учителя, последователей. В «Евангелии Иуды» они практически не принимают участия, а большую часть времени спорят или бранятся со своим Учителем. К сожалению, до нас дошли лишь обрывки исходного текста, и, возможно, остальным последователям Христа была отведена бóльшая роль.

В тексте прямо утверждается превосходство Иуды над другими апостолами: «Ты же превзойдешь их всех, ибо предашь человека, в которого я облачен». В то время как остальные ученики не способны постичь истинное учение Иисуса, Иуда оказывается единственным, кому открываются сокровенные тайны мироздания, и не по своей воле он становится доверенным лицом и участником диалога о высших сферах. Центральный акт – предательство – кардинально переосмысливается: Иуда

не действует из корысти, алчности или одержимости сатаной. Напротив, его действие представлено как прямое повеление Иисуса, необходимое для осуществления божественного плана. Освобождение внутреннего, духовного человека Иисуса от его материальной оболочки («человека, в которого я облачен») рассматривается как благодеяние. Иуда выступает не как предатель, а как единственный апостол, обладающий достаточным знанием чтобы помочь Иисусу свершить этот акт, акт освобождения. Несмотря на возвышенную роль, участь Иуды остается трагической, ведь он обречён на осуждение и гонения со стороны тех, кто не обладает гностическим знанием и воспринимает его поступок в рамках традиционной парадигмы зла. Он сознательно принимает на себя роль «козла отпущения» в глазах невежественного большинства, что делает его фигуру глубоко драматичной.

«Евангелие Иуды» предлагает радикальную реинтерпретацию персонажа, превращая его из архетипического символа предательства в единственного просвещенного последователя, чьи действия, внешне выглядящие как предательство, на самом деле являются исполнением высшей воли и актом освобождения Христа от оков: «Иными словами, смерть предстает в «Евангелии» как момент освобождения «внутренней духовной личности» от оков связывающей ее плоти. Для «Иисуса» из «Евангелия Иуды» это всего лишь способ вернуться в тот «эон», из которого он пришел, а заодно и показать немногим избранным способ избавления от презренной материи» [53].

Для анализа повести Леонида Андреева данный апокриф представляет значительный интерес, так как демонстрирует историко-религиозный прецедент сложного, амбивалентного восприятия Иуды, выходящего за рамки упрощенной модели зла. Андреев, вероятно, не был знаком с самим текстом «Евангелия Иуды», однако его художественное исследование схожей темы – внутренней драмы и парадоксальной святости в рамках

совершаемого греха, – оказывается в русле тех же экзистенциальных и теологических поисков.

Значимый для нашей диссертации перелом в восприятии образа намечился в эпоху Возрождения и окончательно оформился в XVIII-XIX веках, когда литература обратилась к исследованию моральных дилемм человека. Да, не в каждом из приведенных ниже примеров будет присутствовать интерпретация «похождений Христа», но сам факт появления данных произведений после многих веков «табуированности» темы позволяет говорить о существенном сдвиге в общественном понимании терминов, заложенных в ядро Нового Завета.

Философской прелюдией к переосмыслению образа Иуды можно считать диалектическую концепцию добра и зла, разработанную Уильямом Блейком в поэме «Бракосочетание Рая и Ада» (1790–1793). Блейк, провозглашая что «Без противоположностей не может быть движения вперед», по сути, снимает онтологическую пропасть между святостью и грехом. Его «Пословицы Ада», прославляющие энергию и желание, бросают вызов традиционной христианской морали и создают интеллектуальный контекст, в котором фигура предателя-Иуды может быть рассмотрена не как воплощение абсолютного зла, но как необходимая и трагическая фигура в божественном замысле. Ведь по Блейку тот, кто полон желаний, но бездействует, – порождает чуму [16].

В эссе «Иуда Искарот» (1853) Томас Де Квинси предпринимает одну из первых попыток рационального психологического анализа, уже похожего на то, что мы наблюдаем сегодня. Автор выдвигает гипотезу что Иуда, будучи иудеем, разочаровался в Иисусе как политическом Мессии, который не стал возрождать земное царство Израиля. Разочарование и желание «принудить» Иисуса к проявлению мессианской силы и стало (по мнению автора) мотивом предательства. В своей реконструкции судьбоносного для всего Христианства эпизода английский писатель оправдывает Иуду, замечая, что он своим предательством хотел побудить

Христа к более активным действиям в отношении врагов, а не подрыве не очень крепких устоев. Иуда в этой концепции своего рода революционер, толкавший себя и своих соратников на грандиозные свершения. Нестандартная версия вводит идею «предательства по идейным соображениям», что кардинально усложняет образ [111].

Русская литература и искусство, глубоко религиозное по своей природе, с особым вниманием подошла к фигуре Иуды. Так, Николай Николаевич Ге и его картина «Тайная вечеря» (1863) оказала значительное влияние на литературное осмысление евангельского сюжета. Ге изображает момент, когда Христос объявляет о предательстве и погружается в думы. Иуда на картине – не демонический злодей, а мрачная, отчуждённая, но человеческая фигура. Он стоит спиной к другим, а его тёмный силуэт контрастирует с озарёнными фигурами апостолов. Это визуальное воплощение одиночества и внутреннего разлада передаётся через смазанные очертания, подчёркнутую отстранённость. Спина Иуды обращена к Христу и другим апостолам, что визуально воплощает социальный разрыв; однако к зрителю Искарriot обращен своим профилем (или вполоборота), что позволяет увидеть его лицо – вовсе не демоническую маску, а сумрачное, обомлевшее, сосредоточенное и трагическое лицо человека, охваченного внутренней бурей. Этот ракурс не демонизирует персонажа, а напротив – демонстрирует его человеческую, не инфернальную природу. Ге смещает Христа и Иуду, а центр композиции занимает пустое пространство между ними. Художник изображает не торжество зла, а глубокую человеческую трагедию – трагедию выбора, разрыва, предательства, бремя последствий для обеих сторон. «С точки зрения мира учение Христа абсурдно. С точки зрения христианства логика мира сего – ложная и бессмысленная. И непримиримая борьба этих разных идейных начал будет продолжаться до конца веков» [26].

Стихотворение Александра Рославлева «Иуде» (1907) – это чрезвычайно сильное, эмоциональное и парадоксальное в своей сути

произведение, которое предлагает радикально новую, реабилитирующую трактовку образа Иуды. Рославлев выходит за рамки традиционного церковного и культурного восприятия предателя, представляя его не отрицательным, а даже героическим персонажем. Отныне, он – не презренный предатель, а «непонятый брат», пророк и мститель, чей поступок был предначертан и нёс в себе высший смысл [83]. В стихотворении противопоставлены две силы: свободный, царственный дух Иуды и «проклятый город, медлище рабов» (Иерусалим). Поэт намекает, что жертва была не только у Христа, но и у Иуды, ибо самоубийство – это не акт отчаяния, а «святое утверждение», сознательный шаг, венчающий миссию по искуплению грехов всех людей. Иуда изображен как фигура, трагически непонятая современниками («гнусы о предательстве кричат») и осмысленная лишь в веках. Стихотворение – дерзкий духовный манифест, не просто попытка оправдать предательство, а глубокое философское намерение осмыслить жертву как необходимое условие для подвига, а свободу воли – как высшую ценность, что может требовать страшных, непонятых миром решений. Поэт видит в Иуде трагического героя, который взял на себя бремя величайшего греха, чтобы стать катализатором великого события. Его же собственная жертва была проигнорирована и оклеветана «рабами» в виде передаваемых из поколения в поколения рассказов о самом гнусном человеке из когда-либо живших.

Как мы видим, образ Иуды претерпевал значительные изменения как в зарубежном, так и русском искусстве. Многие творцы раз за разом возвращались к его фигуре, чтобы отыскать новые грани в самом противоречивом из апостолов, синтезируя собственные представления о Грехе и даже обращаясь к Святости. Помимо работ, указанных выше, В России к осмыслению образа и личности Иуды в разное время подходили Сергей Соловьев в эссе «К легенде об Иуде-предателе», Николай Голованов (драма в стихах «Искариот»), Максимилиан Волошин (лекция «Пути Эроса») [91].

Двойственность Иуды – также не «изобретение» Андреева (в привычном понимании этого термина), но так или иначе, отталкиваясь от писаний Нового завета, автор сумел изобразить предателя совершенно иначе, нежели одномерной и корыстной личностью. Это выразилось и в мотивации персонажа, и в его подходе к осуществлению замысла. Далее мы погрузимся в текст повести и подробно рассмотрим действия Иуда Искарриота чтобы понять, как он пришёл к поцелую Христа и какие цели преследовал, а также разберёмся, чей замысел он исполнял: дьявола, Иисуса, или свой собственный.

С первых же строк повести Андреев подчёркивает отталкивающую внешность Иуды, присущую невиданно безобразным, лживым и омерзительным личностям [106], – она служит метафорой его внутреннего смятения. Облик нарочито переисполнен гротеском и дисгармоничен: «рыжий и безобразный иудей», а лицо, будто маска надетое поверх «безобразной бугроватой головы», – где одна сторона остаётся живой и действующей, тогда как другая – мёртвой и неподвижной. Вся характеристика, вкупе со странным, будто сорванным и меняющимся голосом («и голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины»), – создаёт образ существа, не вписывающегося в естественный порядок вещей. Но эта физическая уродливость маскирует под собой мощный, дюже пытливый ум. Иуда не просто корыстолюбив – он циничен, скептичен и, в определённом смысле, полемичен философским воззрениям Андреева, подвергающего сомнению все внешние проявления веры и любви. Двойственность и противоречивость проявляются во всём естестве Иуды, его истинной природе: он одновременно лжив и слишком правдив, низок и безгранично предан, жесток к ближнему и безмерно одинок, отвергнут. «По рассказам Иуды «выходило так, будто он знает всех людей, и каждый человек, которого он знает, совершил в своей жизни какой-нибудь дурной поступок или даже преступление. Хорошими же людьми, по его мнению, называются те,

которые умеют скрывать свои дела и мысли; но если такого человека обнять, приласкать и выпросить хорошенько, то из него потечет, как гной из проколотой раны, всякая неправда, мерзость и ложь», – так мыслит Искарот, и, продвигаясь по тексту повести, отношение читателя к предателю будет изменяться, претерпевать сходное с дуальностью героя метаморфозы: от неприятия и отвращения, до познания и признания внутренней амбивалентности нетипичного изображения знакомого образа, существующего в типичном «Андреевском» мире.

Отношение людей к нему – смесь снисходительности, брезгливости и скрытого страха. Простые, «цельные» натуры (обычные люди) не принимают сложного и тёмного Иуду в свой круг: «И если порицали его добрые, говоря, что Иуда корыстолюбив, коварен, склонен к притворству и лжи, то и дурные, которых расспрашивали об Иуде, поносили его самыми жестокими словами». Его сторонятся все, даже злые и нечестивые, а собственную жену он оставил умирать в одиночестве, и детей у него не было: «Иуда – дурной человек и не хочет бог потомства от Иуды». Эта социальная изоляция не является случайной, ведь он сам её культивирует, постоянно испытывая ближних на прочность, провоцируя и демонстрируя человеческую слабость и лицемерие. Искарот выдвигает смелую гипотезу и постоянно (сначала намёками, а в конце – прямым текстом) указывает на то, что любовь к Учителю эгоистична и не пройдет проверку страданием. Конфликт с миром – классическая для Андреева дилемма, где по итогу безумным оказывается не герой со своими мыслями и чувствами, а весь окружающий его мир, – реальный и психологический, тот, который выстраивается в голове и позволяет каждому «видеть по-своему». Этот конфликт – не просто личная неприязнь, но идейное столкновение между слепой, спокойной в своей отстранённости верой и мучительным, сомневающимся знанием, что выражено во всём и во всех, ибо нет лишь чёрного и белого. Так и Искарот у Андреева – фигура неоднозначная, та, которую нельзя причислить ни к лику святых, ни к безбожным грешникам.

Согласно интерпретации Р.С. Спивака, в основе поэтики повести лежит антитеза двух типов сознания, маркированных спецификой речевого выражения. Косное, догматическое сознание учеников, основанное на беспрекословном принятии авторитета, вербализуется в примитивной и незамысловатой речи [88]. Их антагонистом выступает творческое сознание Иуды Искарота, освобождённое от власти догм. Его речевой портрет конструируется с помощью сложного комплекса языковых средств – парадоксов, символов и иносказаний, что отражает креативную и неортодоксальную природу, настоящую, живущую моментом личность, на фоне Петра, Иоанна и Фомы пышущую страстью.

Прошное Искарота рисуется лишь намёками, но эти детали имеют ключевое значение: в разговорах он упоминает, что у него была семья, но мы не можем воспринимать его слова как однозначную истину, ведь он часто врёт и переиначивает события. Люди же говорят о нём совершенно другое: «Рассказывали далее, что свою жену Иуда бросил давно, и живет она несчастная и голодная, безуспешно стараясь из тех трех камней, что составляют поместье Иуды, выжать хлеб себе на пропитание». И, зная о том, что он любит врать и лукавить, читатель подсознательно начинает верить этим людям, а не Искароту. Это прошлое – полное страданий и обмана, сформировало его циничное мировоззрение, основанное на недоверии и убеждениях о слабости людей, их глупости и готовности к предательству. Такой скепсис является защитной реакцией травмированной души, склонной к страданию и самобичеванию, ведь по его рассказам даже самые близкие люди отвернулись от него: «А кто был мой отец? Может быть, тот человек, который бил меня розгой, а может быть, и дьявол, и козел, и петух. Разве может Иуда знать всех, с кем делила ложе его мать? У Иуды много отцов; про которого вы говорите?» Иуда убеждён, что только через страдание и жертву познаётся истинная цена любви и веры, а своим предательством он обрекает не только Христа, но и самого себя, становясь соучастником величайшей трагедии.

Ключевым аспектом андреевской трактовки является отношение Иуды к Иисусу, где он любит Учителя со страстью, граничащей с одержимостью: «Почему он не с Иудой, а с теми, кто его не любит? Иоанн принес ему ящерицу – я принес бы ему ядовитую змею. Петр бросал камни — я гору бы повернул для него!». Учитель, в свою очередь, не порицает Иуду за его поступки, даже те, которые видятся определённо отрицательными, такие как кража денег. В ответ на возмущения соратников, Он объясняет смирение тем, что «всё общее», а Иуда может брать столько, сколько ему нужно («И никто не должен считать, сколько денег получил Иуда. Он наш брат, и все деньги его, как и наши, и если ему нужно много, пусть берет много, никому не говоря и ни с кем не советуясь. Иуда наш брат, и вы тяжело обидели его – так сказал учитель... Стыдно нам, братья!»). Осознавая несоразмерность своей любви и любви апостолов, Иуда ставит под сомнение их искренность и преданность, проверяя Петра и других учеников в разговорах, наблюдая за их поступками через призму недоверия (которое является отражением непринятия его самого обществом, – что и запечатлено в «двуличном» облике Искарота). В андреевской трактовке два «И» – Иуда и Иисус, – неразрывно связаны и имеют почти что равную власть над умами приближённых к Учителю: «Мысль свободна лишь у Христа и Иуды. Но если Христос уже обладает истиной, то Иуда, хотя и предполагает, что знает людей и жизнь лучше Христа, сомневается в своем знании и страстно стремится постичь правду о мире и человеке» [74].

Она (любовь) крайне эгоцентрична и становится двигателем предательства, беря свои истоки из ревности. Только лишь Иуда примкнул к Иисусу, мы сразу узнаём о любимом ученике: «Брезгливо отодвинулся Иоанн, любимый ученик, и все остальные, любя учителя своего, неодобрительно потупились». Мотив предательства же переосмыслен и складывается из факторов, описанных выше: Иуда замышляет своё деяние как чудовищный эксперимент, целью которого является не гибель Учителя, а Его прославление и, одновременно, испытание человечества, проверка

границ его преданности, выраженной в исследовании истинности любви остальных апостолов. Предательство есть способ отделить Христа от других людей, доказать, что Он – единственный кто достоин любви и поклонения, в чём и заключается трагическая парадоксальность образа: совершая величайший Грех, Иуда руководствуется не корыстью, а извращённой логикой служения, проистекающей из банальной привязанности и безграничной любви. Он прямо сообщает всем, что грядёт опасность, предостерегает и пытается направить учеников: «Нужно беречь Иисуса! Нужно беречь Иисуса! Нужно заступиться за Иисуса, когда придет на то время». Но в ответ получает лишь насмешки, выраженные на лицах учеников как самозабвенные улыбки людей, верящих в безграничную власть своего идола.

Предатель неоднократно декларирует свою любовь к Христу, однако нарратив последовательно умалчивает о взаимности этого чувства. Несмотря на отдельные ремарки, фиксирующие теплое отношение Учителя к «тринадцатому апостолу» (ласковый взгляд, улыбка, вопросы о его отсутствии), их связь лишена подлинной взаимности. Христос, в соответствии с канонической трактовкой, чуждый лжи, не может принять ложь как сущностное качество Иуды, что закономерно обуславливает его отстраненность. Эта психологическая дистанция, интерпретируемая Иудой как эмоциональное неприятие, становится источником глубокой психологической травмы и провоцирует патологическую ревность, которая (по мысли Андреева) составляет ключевой импульс для акта предательства. Из ревности вытекает мысль, а мысль у человека горделивого и завистливого всегда найдёт подтверждение в поведении окружающих. Иуда не может простить своему Учителю, что тот отдаляется от него, что Он относится, как ему кажется, к другим ученикам лучше, чем к нему [106].

Чтобы проверить смелую теорию «об истинной любви», предатель разговаривает с Иоанном и Петром, выводя их «на чистую воду». Благодаря прямолинейным вопросам он убеждается, что эти люди не любят Иисуса

так, как любит он, а всего лишь хотят находиться рядом с прекрасным человеком и наставником (а также тем, кто притягивает к себе славу). Сначала с вопросом о том, «кто же будет возле Христа в его небесном царстве?» обращается Иоанн, а Иуда, подумав, отвечает ему: «Я полагаю, что ты». Затем приходит Петр Симонов, а Иуда, уже без колебаний, говорит ему: «Конечно, ты». В таких диалогах и проявляется двойственность природы Искарота: он может быть глупым, несчастным, уповающим на жалость и сострадание; а может быть расчётливым, строгим и упорным. И лишь ему одному известно (и то не до конца, ведь он всё ещё подсознательно верит в людей), какая из половин, отображённых в самом его лице, предстанет в судьбоносный момент.

Благодаря изложенным выше событиям, мотивация Иуды предстает многомерной: его поступок интерпретируется как своеобразный экзамен, направленный на «верификацию истинности чувств» других учеников, ведь Иуда ставит под сомнение декларируемую ими преданность Учителю, стремясь доказать её иллюзорность в ситуации экзистенциального выбора. Таким образом, согласно логике персонажа, акт предательства превращается в инструмент нравственной диагностики, призванный обнажить лицемерие «верных» последователей; с другой стороны, сюжетная динамика определяется личной драмой Иуды и его стремлением быть узанным по-настоящему, понятым Христом. Создавая кризисную ситуацию, предатель пытается вынудить Учителя обратить на него исключительное внимание и, тем самым, оценить силу его собственной, жертвенной любви. Эта спровоцированная Иудой коллизия призвана стать для всех участников судьбоносного события моментом высшего нравственного и психологического откровения.

«Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку», – как и в первоисточнике, андреевский Иуда указывает на Иисуса при помощи поцелуя. Жест несёт в себе больше сакральный смысл, чем практический,

ведь фигура Учителя известна многим людям, а не только лишь приближённым апостолам. Таким образом, Искарriot показывает (для самого себя) что он – самый ближний к Нему, тот, кто во имя Его готов принять на себя ношу. Сложный психологический и философский конструкт складывается, а из странного и отталкивающего персонажа Иуда превращается в единственного цельного человека с незамутнённым рассудком. Предательство как поступок лишается своей одномерной негативности, превращается в акт богоборчества и трагического самовыражения, хотя Искарriot не ищет славы. Цель предательства андреевского Иуды – доказать Ему, что люди истинно злы и не стоят ни Его самого, ни Его гуманистического учения, отрицающего насилие, похоть и другие смертные грехи.

В отличие от Иуды Мережковского, вера которого колеблется словами Христа о предстоящих страданиях и смерти [67], андреевский Иуда без труда считывает эти колебания у других. И вот мы видим, как из лживого и отвратительного в своей сути существа вырастает фигура огромного масштаба, олицетворяющая собой последнего искреннего (после распятия Христа) человека на этой земле. Он не даёт громких обещаний, не стремится на воображаемый олимп иерархии, а лишь хочет, чтобы люди, ещё вчера бравадой кричащие о готовности умереть за Святость, возлюбили его также, как любит Искарriot.

«Это уже начиналась позорная слава его, на которую обрек он себя вовеки», – так встречают Иуду после свершения предательства, таким видят его люди. Видят образ, который останется в веках, – станет нарицательным именем для Предателя. Эти люди, что тычут в него пальцем, все те, кто обвиняет его в страшном Грехе и молятся о том, чтобы уродливый и страшный Иуда (прозванный отныне Фомой и Петром не иначе как «сатана») покинул их. Его сторонятся ещё больше прежнего, а он наблюдает за происходящим и не верит своим глазам: «Но верующие шли молча. Одни притворно улыбались, делая вид, что все это не касается их;

другие что-то сдержанно говорили, но в гуле движения, в громких и исступленных криках врагов Иисуса бесследно тонули их тихие голоса». Все те, кто клялся умереть за самого прекрасного человека, клялся в верной и бесконечной любви – просто наблюдают за медленной и мучительной смертью Учителя. И когда Его бездыханное тело останется висеть на кресте, они продолжают скорбеть, мучиться, истязать себя дурными мыслями, но ничего так и не предпримут: «Но разве он запретил вам и умирать? Почему же вы живы, когда он мертв? Почему ваши ноги ходят, ваш язык болтает дрянное, ваши глаза моргают, когда он мертв, недвижим, безгласен? Как смеют быть красными твои щеки, Иоанн, когда его бледны? Как смеешь ты кричать, Петр, когда он молчит?». Последний диалог с апостолами полностью раскрывает замысел и мотивацию Иуды – он готов смириться с участью предателя, он готов осознать, что его будут ненавидеть и проклинять; но, в отличие от всех этих людей, с немим порицанием наблюдавших за Его смертью, Иуда знает цену своей любви и знает, зачем он пошёл на этот Грех и, ценой всего – исполнил задуманное.

В противовес канону («Почему он так поступил, мы не знаем. А то, что рассказывают о его смерти, противоречиво» [96]) где имеется лишь слово «удавился», смерть андреевского Иуды не преподносит загадки: заканчивается его путь на вершине у кривого дерева, где он, сделав петлю и повесив её над пропастью говорит: «Так встретить же меня ласково, я очень устал, Иисус», – в этой фразе отражается весь путь, проделанный отвергнутым и опороченным человеком: от презренного иудея, до самого известного предателя в мировой истории. Его самоубийство является не просто актом отчаяния, но кульминацией внутренней метафизической трагедии и ключом к пониманию всей концепции двойственной природы человека у Леонида Андреева. Предсмертные слова Искарриота выступают не как мольба о прощении в христианском смысле, а как изможденная просьба о принятии и покое от Того, кто один был способен его понять. Эта фраза снимает прямое противоречие между «святостью» и «грехом»,

замещая его более сложной антиномией: противопоставлением божественного всеведения и человеческого одиночества. Анализ пути Иуды позволяет утверждать, что его статус «нарицательного символа предательства» в повести дезавуируется, обнажая свою обратную сторону. Если в культурной традиции Иуда – это чистое воплощение зла и алчности, то у Андреева его предательство является не целью, а извращенным средством для апокалиптического торжества истины; его поступок несет в себе не только разрушение, но и жертвенный замысел, парадоксальным образом сближающий его с миссией Христа. В этом заключается и главное проявление двойственности: предатель – как со-искупитель, палач – как жертва. Однако трагедия Иуды в том, что его замысел оказывается непонятым и непринятым миром (и им самим). Он рассчитывал, что чудо Божественного вмешательства сокрушит зло (в людях) и оправдает его деяние, но чуда не последовало. Христос принял смерть добровольно, обнажив одиночество Иуды и превратив его «великий замысел» в банальное, с точки зрения внешнего наблюдателя, предательство. Это рождает в нём не раскаяние (как в канонических Евангелиях), а всепоглощающую духовную усталость от бремени свободы и непонятой жертвы. Это не физическая слабость, а изнеможение духа, доведенного до предела необходимостью жить с осознанием собственной правоты, которая для всего мира является воплощенным грехом. Следовательно, итог пути – не триумф Греха и не торжество Святости, а банальный и трагический тупик, в котором эти категории теряют однозначность. Фигура Искарриота становится символом фундаментального противоречия: невозможности совместить божественную истину с человеческой логикой, всеобщее спасение с личной ответственностью. Смертью «очень уставшего» Иуды Андреев подводит черту под его мучительной жизнью, показывая, что самый страшный грех, возможно, не предательство, а обречение человека на абсолютное одиночество в поиске истины: «И все – добрые и злые – одинаково предадут проклятию позорную память его; и у всех народов,

какие были, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей – Иуда из Кариота, Предатель». Его последние слова, обращенные к Иисусу – это окончательный разрыв с судом людским и уход на суд единственного Судии, который, как верит Иуда, способен понять его глубину «ласково», то есть по-настоящему, увидеть двойственную природу грешного поступка и его грешной души. «Я знаю, что Бог и Дьявол только символы, но мне кажется, что вся жизнь людей, весь её смысл в том, чтобы бесконечно, беспредельно расширять эти символы, питая их кровью и плотью мира» [32], – так писал лучший друг Леонида Андреева – Максим Горький. Будто отталкиваясь от его слов, автор в образе Искарота беспредельно расширил трактовку всех библейских понятий, привнёс в «пустой» по своей сути образ предателя и кровь, и плоть, и сделал его настоящим символом.

А Иуда как пришёл в этот мир одиноким – так и покидает его.

2.2 Двойственность образов апостолов

Несомненно, главной темой повести является предательство Христа. Весь тот саспенс, выстраиваемый автором по ходу повествования (с отсылками к прошлому Искарота и перевоплощениями на ходу) подогревает интерес читателя, знакомого с первоисточником: нам становится интересно, чем же закончится эта история. Как Андреев перевернёт классический библейский сюжет на следующей странице? В некоторых аспектах автор в полной мере следует классическому сюжету (поцелуй Иуды, тридцать серебряников), а в каких-то добавляет детали, до сих пор не упоминавшиеся в писаниях (прошлое Искарота, его отталкивающая, двоякая внешность). Всё тоже самое можно сказать и об учениках сына Бога живого – апостолах. Их портреты (как и других героев) контрастируют с образами из любого писания Нового завета, в первую очередь за счёт усложнения характеров, ведь они теперь – тоже часть «двойственного» мира Леонида Андреева.

Апостолов писатель рисует слабыми личностями, которые априори не могут быть равны не то что Иисусу, но даже Иуде. Г.А. Соколов считает, что «его отчуждённость (Искарота), завистливая, скрытая враждебность к другим апостолам (Петру, Иоанну) обусловлены тем, что для Иуды Иисус – тот, с кем не могут запросто разговаривать простые люди – так сказать, люди вообще, ибо они не способны понимать его. Апостолы, которых Иуда презирает...» [87].

В евангельской традиции образы двенадцати избранных хотя и обладают индивидуальными чертами, всё же являются олицетворением прежде всего коллективного лика ученичества и праведного следования за Христом. Однако Леонид Андреев осуществляет сознательный отбор, выдвигая на первый план лишь несколько фигур – Петра, Иоанна и Фому, в то время как прочие ученики отодвигаются на периферию повествования, попросту лишаясь индивидуальности и превращаясь в «безликую массу». Этот художественный приём позволяет писателю сосредоточиться на глубине психологического анализа избранных персонажей, чтобы через призму их двойственности и внутренних противоречий решить центральные нравственно-философские вопросы повести и создать прецедент для развития главного героя, являющимся в свою очередь двигателем истории.

Андреев не просто заимствует евангельские характеры, а подвергает их глубокой трансформации, наполняя сложной гаммой человеческих, подчас весьма неоднозначных чувств и побуждений. В авторской интерпретации апостолы далеки от канонического идеала: их вера оказывается хрупкой, а преданность – условной и вполне «человеческой». В первоначальном варианте повесть имела заглавие «Иуда Искариот и другие», что акцентировало антитезу и выводило на первый план проблему взаимоотношений Искариота с остальными учениками. Даже в окончательной редакции эта идея сохраняет свою силу: апостолы показаны не как монолитная община святых, а как группа людей, раздираемых

приземленными страстями: тщеславием и соперничеством за место ближайшего ученика, трусостью, гордыней. Например, Пётр и Иоанн «постоянно одержимы мелким тщеславием и идеей занять место главного ученика». Эта одухотворенная ревность становится мощным инструментом разоблачения в руках Иуды, который стремится доказать, что в каждом человеке, даже в избранном ученике Христа, скрывается тёмное начало. Для него не составляет труда уловить взаимосвязь, ведь и он сам попал в число Избранных, не обладая какими-то уникальными качествами.

Обобщая учеников, можно констатировать, что ни один из них не является примером для подражания, не представляет портрет истинно верующего человека. В характеристике образов сходятся все исследователи литературы, рассматривающие повесть Андреева. Сходятся на том, что апостолы – это толпа, а толпа – есть главный «антихрист» всех апокрифических сюжетов Андреева [90]. Далее мы подробно поговорим о каждом из действующих персонажей.

Образ апостола Петра в повести является одним из наиболее ярких примеров художественной трансформации евангельского канона, служащей для раскрытия центральной темы двойственности человеческой природы. Если в первоисточнике Пётр – это «камень», на котором будет утверждена Церковь (Евангелие от Матфея 16:18), пламенный и верный последователь, чьё мгновенное отречение сменяется глубоким раскаянием и последующим первенством в апостольской общине, то у Андреева он предстаёт как человек раздираемый внутренними противоречиями, чья прямая и импульсивная натура лишена духовной цельности. Автор с самого начала подчёркивает физическую мощь и простодушие Петра создавая контраст с его внутренней слабостью. Он «крепкий, с могучей грудью и руками», его движения резки и угловаты. Эта телесная мощь символизирует не духовную крепость, а, скорее, грубую, необузданную жизненную силу (физическую): «Белые зубы его сверкали среди черной бороды и усов, мощная грудь и руки обнажились, и старые сердитые камни, тупо удивляясь

поднимающей их силе, один за другим покорно уносились в бездну». Его вера так же проста и прямолинейна, как его характер – она основана не на глубоком внутреннем знании, а на эмоциональном порыве и восхищении личностью Учителя. Эта вера, не прошедшая испытания сомнением, оказывается хрупкой, предопределяя будущее отречение.

Несмотря на физическое превосходство, даже в бросании камней Пётр проигрывает Иуде, который вовсе не представляется человеком, способным перемочь в подобной забаве одного из сильнейших людей; в репликах Петра слышится зависть: «Господи! я не хочу, чтобы Иуда был сильнее меня. Помоги мне поднять тот камень и бросить». В этом поражении прослеживается не физическая, но духовная слабость Петра, который, однако, переборов свою гордыню и желая остаться в кругу «любимцев Учителя» также признаёт победу Искарота: «Петр, совершенно примирившийся с победителем, время от времени подталкивал его кулаком в бок и громко хохотал». В этом соревновании отчётливо проявляется как простодушие, так и вспыльчивость Петра, но она быстро уходит на второй план под смиренную руку Учителя, когда тот, чувствуя и понимая бушующий ураган чувств внутри своего ученика «...положил руку на плечо Петра, другой рукою указывая вдаль, где уже показался в дымке Иерусалим. И широкая, могучая спина Петра бережно приняла эту тонкую, загорелую руку».

Динамика отношений Петра и Иуды критически важна для понимания образа. Пётр первым (ещё раньше событий с камнем) пытается принять Иуду, давая ему прозвище «друг-осьминог». Однако эта доброта носит снисходительный, почти животный характер – это проявление силы к слабому, а не духовное братство. Когда Иуда начинает своими провокационными вопросами расшатывать его простую веру («А кто, Петр, сильнее всех на земле?»), Пётр испытывает раздражение и гнев. Его толерантность мгновенно сменяется агрессией, обнажая ту самую «звериную» природу, которую в нём чувствует Иуда: «Разве есть кто-нибудь

сильнее Петра? Когда он кричит, все ослы в Иерусалиме думают, что пришел их Мессия, и тоже поднимают крик». Андреевский Пётр, как и другие ученики, одержим «мелким тщеславием». Он ревнует Учителя к Иоанну, стремится быть первым, ближайшим. Эта человеческая, земная ревность подменяет собой подлинное смирение, необходимое апостолу. Его спор с Иоанном о том, кто из них «ближе к Иисусу», выставляет его скорее не как ревнителя веры, а как глуповатого и простодушного мужа, верящего «на слово».

В Евангелии отречение Петра – почти мгновенный, страшный срыв, за которым следует горькое раскаяние (Евангелие от Луки 22:61-62). У Андреева этот акт лишён пафоса и предстаёт как почти неизбежный, психологически мотивированный поступок. После ареста Христа, Пётр не в состоянии вынести насмешек и страха. Его отречение – не вспышка трусости, а закономерный итог всей его истории: вера, построенная на зыбком песке эмоций, не выдерживает испытания страхом смерти и насмешкой. Он отрекается, и в его словах «Нет, я не знаю его» слышится не столько предательство, сколько духовное банкротство человека, переоценившего свои силы на пути к Богу; в результате, трехкратное отречение он оплатил слезами, а не петлей [74]. Пётр олицетворяет тип веры, основанный на силе чувств, но не на силе духа. Он верит, пока вера не требует жертв, пока она возвышает его в собственных глазах; среди учеников он чувствует себя самым сильным и хочет быть рядом с Иисусом в его царстве, но не знает, что для этого недостаточно одних лишь мускулов.

Пётр является прямым антиподом Иуды. Если Иуда – сложный, рефлексирующий, готовый на величайшее предательство ради постижения истины, то Пётр – простой, цельный в своей беспечности, а его предательство (в котором он сам боится признаться) есть акт чистой слабости. Их противостояние – столкновение двух типов неверности: сознательной, почти метафизической и стихийной, животной, основанной на ярких эмоциях, которые имеют свойство заканчиваться. Его поведение

типично: он, как и другие, следует за Учителем в моменты триумфа и прячется или убегает в час испытаний; в этом плане коллективный образ апостолов синонимичен толпе, рукоплещущей каждому новому правителю.

Таким образом, личность Петра у Леонида Андреева – это глубоко трагическая фигура, лишённая евангельского героизма и святости. Автор намеренно выделяет двойственность: физическая сила при духовной слабости, искренняя любовь к Учителю при поразительном малодушии, простота, граничащая с ограниченностью мышления. Через эту трансформацию (мгновенную у Петра, происходящую под воздействием гормонов) Андреев показывает, что путь ученичества тернист не только для Иуды, но и для тех, кто считался оплотом веры, синонимом слова «верность». Пётр становится ярким символом того, как в человеке святость и грех, сила и слабость сосуществуют в постоянном, непримиримом противоречии: «Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз?» (Мф. 18:21).

Образ апостола Иоанна, возлюбленного ученика Христа в канонических Евангелиях, подвергается у Леонида Андреева наиболее тонкой и психологически сложной деконструкции. Если в Новом Завете Иоанн предстаёт как символ чистой, жертвенной любви и глубокого духовного прозрения, то Андреев акцентирует внимание не на внутреннее содержание этой любви, а её внешние, эстетические проявления, за которыми скрываются вполне человеческие слабости – ревность, тщеславие и духовная незрелость. В первом же своём изречении Иоанн заявляет, обращаясь к Петру: «Тебе не наскучила эта ложь? Я не могу дольше выносить её и уйду отсюда». Столкнувшись с первыми трудностями и не желая беспрекословно принять высшую волю Учителя, допустившего к себе Иуду, Иоанн готов всё бросить и уйти. По сравнению с Искаротом он (внешне) выглядит как истинный святой, но ведёт себя как обычный мальчишка, обиженный на старшего по званию: «...Иоанн, красивый, чистый, не имеющий ни одного пятна на снежно-белой совести... Иоанн

пристально смотрел в неподвижный, широко открытый глаз и молчал. И видел, как отполз Иуда, помедлил нерешительно и скрылся в темной глубине открытой двери».

Примечательно здесь то, что если мы вернёмся к «Евангелие от Иоанна», то заметим, сколько в нём моментов, которые довольно сильно расходятся с рассказами трёх других евангелистов: встреча с Христом будущих апостолов происходит совсем в другом месте; имена в его интерпретации отличаются от трёх других писаний; во всех Евангелиях, кроме Иоаннова, Христос изгоняет торгующих из храма в самом конце Своего земного служения, а у Иоанна – почти сразу [100]. В контексте повести эти детали приобретают интересные оттенки (а с ними и вопросы, и даже теории). Конечно, Иоанн Андреева не имеет почти ничего общего с тем, кто является автором одного из канонических библейских текстов, но возможно, сам автор повести, осведомлённый о тех самых расхождениях и припоминающий «сатанинский» облик Искарота, изобразил Иоанна со злой иронией – совсем другим, совсем неидеальным.

В христианской традиции символом Иоанна Богослова является Орёл – царственная птица, парящая на недостижимой высоте, олицетворяющая собой боговдохновенность и глубину богословской мысли. Андреев намеренно низводит этот образ с небес на землю, и его Иоанн лишён орлиной мощи и проницательности; вместо этого он сравнивается с «красивым цветком», а его любовь к Учителю обладает не духовной, а почти чувственной, «женственной» природой. Автор заменяет символ высоты и духа символом земной, но обманчивой красоты, а поступки апостола показывают его приземлённость: «...Иоанн нашел между камней красивую, голубенькую ящерицу и в нежных ладонях, тихо смеясь, принес ее Иисусу». Он старается угодить своему учителю, совершить поступок (как и другие) чтобы оказаться тем самым «любимым учеником», когда придёт время. Внешняя же утончённость служит фоном для обнажения его внутренних противоречий, подчёркивая сильнейшую ревность, которую он испытывает

к другим ученикам (в первую очередь к Петру) за право быть ближайшим к Иисусу. В итоге мы получаем изнеженный, хрупкий и высокомерный образ [30], который, несмотря на внешнюю красоту и безупречность, отталкивает даже больше, чем предатель в каноничной его интерпретации.

Иоанн относится к Иуде с холодной, почти безразличной неприязнью. В его отношении нет той импульсивной, но открытой вражды, которая характерна для Петра, – его отторжение более утонченно и основано на чувстве собственного превосходства. Он не вступает с Иудой в споры, а скорее игнорирует его, считая недостойным своего внимания. Это молчаливое противопоставление «благородного» Иоанна «отвратительному» Иуде еще больше подчеркивает общую греховность всех учеников, просто проявляющуюся по-разному: «...Безразлично отодвинулся Иоанн..., и только Иоанн Зеведеев упорно молчал...».

В отличие от канонического Иоанна, который в Евангелии является главным выразителем богословских идей, андреевский Иоанн предельно молчалив: он нехотя вступает в диалоги, не протестует, не изрекает истин. Но его молчание – это не знак мудрого сосредоточения, а, скорее, проявление его отстранённости и неспособности (или нежелания) участвовать в мучительных поисках истины. Он существует в своей реальности «тихого жития» и безусловной, но неиспытанной любви, которая в критический момент оказывается такой же ненадёжной, как и простая, «полюбовная» вера Петра. Но их пути в конце повести расходятся, ведь Пётр, всё же проникнувшись речью Иуды и согласившись примкнуть к нему в походе к Иисусу, восклицает: «Я! Я с тобою!», но сталкивается с сопротивлением соратников: «Безумный! Ты забыл, что он предал учителя в руки врагов!».

Подводя итог вышесказанному – образ Иоанна Зеведеева у Андреева служит для развенчания мифа о идеальной, безгрешной общине апостолов. Писатель акцентирует внимание на «человеческом, слишком человеческом» в самом, казалось бы, духовном из учеников. Через его «тихую грацию»

Андреев показывает скрытое тщеславие, через его молчание – не всепонимающую мудрость, а отстраненность и гордыню. Иоанн становится символом того, как возвышенные чувства (любовь к Учителю) могут быть подвержены порче низменными страстями (ревностью), что делает его не менее двойственной фигурой, чем сам Искарот.

Апостол Фома в повести Леонида Андреева, чей образ восходит к евангельскому «Фоме Неверующему» (Ин. 20:24-29), получает специфическое развитие, оказываясь в роли человека-проводника (т.к. большинство диалогов Иуды происходят именно с Фомой). Андреев акцентирует внимание не столько на его исконных сомнениях в Воскресении, сколько на его главной черте – прямолинейной и упрямой рассудительности, неспособной постичь парадоксальную природу истины. Фома становится олицетворением наивного, буквального мышления, беззащитного перед сложной, изощренной диалектикой Иуды.

В каноническом своём исполнении Фома и предатель меняются местами: даже с отсутствием грамотности и предварительных знаний, он (Фома) не обладал блаженной слепой верой и находился в сомнениях с самого начала своего ученичества. Это и стало основой его приятельства с Иудой, с которым он вел долгие беседы и, являясь носителем «незамутнённого» рассудка, именно Фома мог видеть Искарота «насквозь». В интерпретации Андреева всё наоборот – в роли сомневающегося оказывается Иуда, обладающий куда более открытым и нестеснённым разумом, чем его собеседник [48].

С первых же упоминаний Фома характеризуется как человек прямолинейный и основательный в своих решениях. Андреев подчеркивает его физическую и ментальную устойчивость: «...Фома, видимо, не решался ничего сказать, обдумывая происшедшее... Фома понимал это и снова упорно смотрел... Фома внимательно и серьезно рассматривал его». Эта «скучная» последовательность проистекает из его веры в то, что мир устроен логично и доступен для понимания каждому, кто ищет. Его разум

отвергает всё двусмысленное, сложное и парадоксальное – именно эта черта делает его главной мишенью для психологических атак Иуды, демонстрирующего зыбкость и обманчивость очевидного. Фома пытается проанализировать собеседника, понять как обычного человека (вроде Петра) и сопоставить с известными ему «типажами личности». Но тщетно.

На протяжении всей повести Фома пытается понять «какой на самом деле этот Иуда?», разобраться в своих чувствах к Искарриоту и обязательно сделать однозначный вывод, но раз за разом терпит крах: «Но как-то раз, уже далеко отойдя от селения, встретившего их радушно, Фома и Иуда горячо заспорили и, чтобы решить спор, вернулись обратно. Только на другой день догнали они Иисуса с учениками, и Фома имел вид смущенный и грустный...». Логика Иуды, подкреплённая якобы реальным опытом, оказывается неотразимой, ведь он крайне умело жонглирует фактами и восприятием собеседника так, что прямолинейный и закоряченный ум Фомы не может противостоять ей, ведь она мастерски завуалирована, облечена в форму житейской правды. В кульминационный момент Фома решительно заявляет: «Иуда прав, господи. Это были злые и глупые люди, и на камень упало семя твоих слов». Это признание – не торжество истины (в понимании Фомы, – той, которая очевидна и материальна), а демонстрация краха простодушной и самоуверенной гордыни перед лицом сложности мира. Фома, желая быть честным, фактически соглашается с той самой циничной картиной реальности, которую навязывает Иуда, с позволения Андреева видящий насквозь двойственность апостолов и всего окружающего их пространства.

Образ Фомы у Андреева – символ «честного неверия» или, точнее, честности, не обладающей духовной проницательностью. Его трагедия в том, что рациональность, стремящаяся к ясности, в итоге приводит его к признанию правоты лжи, если та выглядит убедительно. Он становится инструментом в руках Иуды, доказывающего апостолам, что их вера поверхностна и не прошла испытания сомнением. В отличие от

евангельского Фомы, который, усомнившись, удостоился явления Христа (Ин. 20:24–29), андреевский Фома так и не обретает подлинной, прочувствованной веры. Его путь – это путь логического согласия, которое легко опровергается более сильной логикой. Он не становится Верующим, он лишь констатирует, чья аргументация в данный момент оказалась весомее, отражая в себе подлинную двойственность человека отныне искренне уверовавшего, но не подозревающего, что им манипулируют.

«Это все неверно, Иуда. Подумай: если бы все умерли, то кто бы рассказал об Иисусе? Кто бы понес людям его учение, если бы умерли все: и Петр, и Иоанн, и я?», – так он подводит итог своим скитаниям. Можно констатировать, что несмотря на всё произошедшее, Фома (в отличие от Петра) совсем не изменился, и, быстро смирившись со смертью Учителя, он находит для себя новую парадигму – нести Его учение людям. В ней он видит следующую ступень, но, как и раньше, остаётся марионеткой в руках людей, чьи доводы для него покажутся более убедительными, и он сочтёт их достаточно основательными, чтобы провозгласить «Верую!».

Таким образом, Фома представляет тип религиозного сознания, основанного на рациональности и простоте – а эти категории оказываются несостоятельными перед лицом иррационального, двойственного и трагического устройства мира и человеческой природы. Через поражение в споре с Иудой Андреев показывает, что проблема веры и неверия лежит гораздо глубже сферы простой логики. Фома, с его «ясными, прозрачными глазами», не видит сути вещей, его честность становится его же слабостью, делая соучастником в разрушительной игре Искарота, цель которой – доказать всеобщую греховность и двойственность. Фома думает, что он честен, но на самом деле он просто очень зависим от тяги к «сильной» стороне мнений, которая преобладает в данный конкретный момент.

Помимо трёх апостолов, чьи характеры в полной мере раскрываются по ходу повествования, не стоит забывать о центральном (и единственном) женском персонаже – Марии Магдалине. Она появляется в повести

эпизодически, однако её функция гораздо больше, чем функция того же Каиафы. Она (Мария) важна для раскрытия центральных тем произведения: двойственности человеческой природы, греха, святости и проблемы духовного преображения человека, зажатого тисками реальности. В отличие от канонических писаний, где Мария Магдалина предстает как исцеленная Христом от бесов и ставшая одной из самых преданных его последовательниц (Евангелие от Луки 8:2; от Иоанна 20:11-18), Андреев акцентирует внимание не на её обращении и верности, а на моменте внутреннего кризиса и борьбы, запечатлев в состоянии болезненного и безуспешного очищения.

Впервые Андреев вводит Марию в третьей главе: «Неподвижно, как изваяние, сидела у ног его Мария и, закинув голову, смотрела в его лицо», – также как и ученики, она полностью сосредоточена на речах Иисуса, внимая каждому его слову. Иуда же, видя слабость женщин, сближается с ними: «...шел к женщинам и плакался перед ними. И охотно слушали его женщины...». Иуда использует Марию как инструмент, чтобы самоутвердиться в себе и своей теории: он с наслаждением беседует с ней, потому что она потакает каждому его слову, а он лишь сильнее укореняется в слабости людей и их вере. Даже когда Искарот намеренно задевает её вопросом о прошлом «А сколько ты получала, когда была блудницей?», – она лишь покорно склоняет голову и не смеет перечить. Мария – погребённая под своим прошлым душа, нашедшая утешение в служении и не имеющая права на собственное мнение даже в разговоре со всеми призраемым Иудой. В отличие от версии Пауля Хейзе (драма «Мария из Магдалы»), где автор воссоздает образ грешницы, покинувшей мужа, живущей в своё удовольствие и соблазняющей молодежь [46], смиренная и покаявшаяся в своём грехе андреевская Мария – спокойный и уравновешенный человек, осознавший «ошибки молодости».

Позже, когда свершается предательство, мы видим лишь её слёзы и, также как остальные – она не совершает никаких реальных действий чтобы

предотвратить трагедию. Она страдает, изнывает, но остаётся кроткой и зажатой, надеясь, что в этом образе получит пощаду и частичку любви.

Андреев намеренно останавливает повествование о Магдалине на самой драматичной ноте, не давая ей завершить путь к прощению и святости. В каноне она – ярчайший пример того, кого Христос простил, а у Андреева она – вечная кающаяся, чьё покаяние стало самоцелью и потеряло связь с итоговым прощением. Этот образ служит ещё одним аргументом в пользу основной идеи повести о всеобщей раздвоенности: даже тот, кто явно стремится к святости, оказывается пленником собственной греховной сущности, от которой невозможно освободиться лишь умолчав об этом перед остальными. Её образ параллелен образу апостолов: они не могут удержаться на высоте веры, а она не может до конца избавиться от бремени греха.

Последний важный образ повести, о котором не было сказано ранее, но который играет немалую роль в кульминационном событии всего произведения – первосвященник Анна. В Новом Завете он упоминается лишь эпизодически и является «героем-функцией» – принимает участие в допросе Иисуса перед тем, как тот отправляется к Каиафе (Ин.18:13-24); известно также, что Анна участвовал в суде над апостолами Петром и Иоанном (Деян.4:6) [108]. Его фигура символизирует религиозную власть, вовлечённую в суд над Христом, но образ самого Анны не детализирован и не психологизирован – канонические тексты акцентируют внимание не на личности, а на самом факте предсказанного суда и предательства.

Л. Андреев существенно углубляет и преобразует образ, окутанный ореолом загадочности, встраивая его в собственную художественную систему как философского оппонента Иуды: в повести Анна предстаёт не просто священником, а умным, проницательным и циничным политиком-прагматиком. Их с Иудой диалог – не банальный торг о предательстве, а столкновение двух мировоззрений: холодной, рассудительной в своей отрешённости власти и бунтующей, страстной, хаотической личности.

Андреев наделяет Анну способностью видеть истинную, неординарную природу Иуды, что делает его глубоко проработанным и опасным оппонентом. «А кто он, этот Назарей?», – вопрошает первосвященник при их первой встрече; и мы сразу можем заметить, что в повествовании появился человек, способный перехитрить самого Искарриота, славящегося «двуличностью». Анна ловко жонглирует масками, вызывая у собеседника смешанные чувства: он может быть холоден и груб, может «взрываться» и прогонять Иуду, а может «искренне» интересоваться: «Но ведь они же любят его? Ты сам сказал».

Раскрытие образа происходит через призму восприятия самого Искарриота, ведь для него первосвященник – олицетворение того самого человеческого мира, который он презирает и во лживости которого хочет убедиться, замысливая предательство. Анна умнее и опаснее, чем кажется на первый взгляд, и его спокойная уверенность лишь подстёгивает решимость Иуды довести свой эксперимент до конца: «Но разве я сказал, что я не могу уступить? И разве я вам не верю, что может прийти другой и отдать вам Иисуса за пятнадцать оболлов? За два обولا? За один?». Два человека торгуются за жизнь третьего, и при этом оба понимают, что деньги в этом треугольнике – лишь предлог и не имеют решающего значения. «Приватный характер беседы вполне соответствует положению Анны как отставного первосвященника, не имеющего официальных судебных полномочий. Однако тот факт, что Иисуса привели сначала к нему, а не к Каиафе, свидетельствует о его сохраняющемся влиянии», – пишет Митрополит Иларион [69]. Андреевский Анна получает ещё больше власти (скорее всего по той причине, что в небольшой по объёму повести удобнее поместить «голос закона» в портрет одного человека – так читателю будет проще идентифицировать «зло») и часто ведёт себя заносчиво, горделиво.

Портрет первосвященника – сложное художественное обобщение, соединившее в себе как частичку главной мотивации из первоисточника, так и совершенно новые грани, позволившие лучше понять Иуду, а также ввести

в повествование действующее лицо, способное непосредственно повлиять на развитие сюжета. Превращая второстепенного церковного иерарха в фигуру для идеологического противостояния, автор углубляет философское звучание повести, наделяет первосвященника ролью «катализатора», а холодный разум оттеняет иррациональную страсть Искарота, делая их диалог столкновением двух видов правды – правды системы и правды мятежной личности. Но даже в таком отстранённом образе первосвященника мы видим нотки раздражения перед столь хаотичным существом, как Иуда из Кариота: «Мы другого... Мы другого... Вон!». Эта игра, игра с человеческими жизнями, и она приводит к закономерному финалу, в котором Анна чувствует себя победителем и ощущает власть, в том числе над неподвластным ранее Иудой: «Я вижу, Иуда, что ты действительно получил мало, и это волнует тебя. Вот еще деньги, возьми и отдай своим детям», – эта фраза, сказанная в последнюю встречу уже после свершившегося предательства – верх надменности и целенаправленное, демонстративное проявление чувства превосходства.

Проанализировав все ключевые образы повести «Иуда Искарот» можно прийти к выводу, что не только лишь Иуда является отражением двойственности: апостолы, Мария Магдалина, первосвященник Анна, – все носители андреевского непостоянства, раздвоения сознания и личности. Кто-то, как первосвященник, напрямую демонстрирует это в своём поведении, меняясь на глазах от спокойного и уверенного в себе человека, до вспыльчивого и крикливого индивида. К нему же можно отнести и Петра – «камень», несдвигаемая опора и поддержка, самый сильный человек Иудеи, – в мгновение ока превращается в слабого и зажатого подростка, стоит лишь Искароту пошатнуть его веру в физическое превосходство; и вот – он уже идёт жаловаться Иисусу и просить помощи у Бога, чтобы победить «слабого и больного» Иуду. Фома и Иоанн же демонстрируют свою двойственность иначе – через внутреннее переживание, ревность, отрицание; они являются примером более скромного выражения чувств, но

зато внутри них в этот момент всё бурлит, а иллюзия собственной непогрешимости и веры рассыпается как карточный домик под давлением обстоятельств и «проверок» Искарота, который убеждается в отречении апостолов ещё до предательства.

2.3 Трактовка образа Христа у Леонида Андреева

Эволюция образа Иисуса в искусстве демонстрирует постепенный уход от догматического изображения к психологическому и философскому осмыслению. Первые изображения Христа были символическими (добрый Пастырь, Агнец) и возносили его божественную, торжественную природу. Изменения стали происходить позже, когда культовый и культурный статус Иисуса перестал быть достоянием церкви, а его самовольная интерпретация перестала жёстко караться.

В западном искусстве, начиная с X-XI века, под влиянием Франциска Ассизского, усиливается тема страданий Христа. Широкое народное почитание этого святого было обусловлено, прежде всего, его ориентацией на социальные низы: проповедуя идеалы бедности и аскетизма, Франциск сознательно дистанцировался от высшей церковной иерархии и представителей светской власти. В то же время, ему удавалось поддерживать лояльные отношения с официальной католической церковью. Эта позиция стала возможной благодаря специфическому сочетанию жизнелюбия, смирения и милосердия в характере святого, что исключало для него практику осуждения кого-либо. Историческая биография Франциска Ассизского фрагментарна: добровольно отрекшись от собственной воли и посвятив себя служению ближним, Франциск, уподобляясь нищенствующему Христу, предлагал путь к духовному спасению через практику кротости, послушания и радикального отвержения зла [20].

Русская культура отреагировала на эти сдвиги существенно позже: примерно с начала XIX века проявляется всплеск интереса к религиозной

проблематике и переосмыслению традиционных образов, – писатели и философы ищут в евангельских сюжетах ответы на экзистенциальные вопросы современности, спорят о смысле бытия, деформируют устоявшиеся догматы.

Роль христологической проблематики в творчестве двух признанных мэтров Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого столь значительна, что рецепция их поздних произведений может создать впечатление о доминировании образа Иисуса Христа во всей русской литературе. Однако подобный вывод был бы ошибочным, и, несмотря на кажущуюся религиозную ориентированность, русская литература Нового времени в целом носила не менее секулярный характер, чем литература отдельно взятых западноевропейских стран. При этом невозможно отрицать, что её формирование и развитие происходили в рамках культуры, чьи духовные, интеллектуальные и художественные парадигмы на протяжении столетий определялись христианским мировоззрением. Более того, в своих ранних формах древнерусская литература была, по сути, «хрестоматийной», поскольку её содержательным ядром являлось воплощение в жизни евангельских идеалов.

С началом XIX века, совпавшим по времени со становлением историко-критического метода в европейской библеистике, в русской интеллектуальной среде нарастает скепсис в отношении догматических построений официальной церкви. На протяжении 1800-х годов в общественной мысли утверждается новая парадигма, ставшая следствием как усвоения идей Просвещения, так и реакции на религиозно-мистические тенденции уходящей эпохи. Апогей этого процесса хронологически совпал со сменой романтической эстетики реалистической. Знаковыми событиями стали публикация труда Д.Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса» (1835) и последовавшее за ней появление работы Э. Ренана с тем же названием (1863), русский перевод которой увидел свет в период укрепления позиций радикального материализма в жизни и реализма в литературе. Эти

сочинения, предлагавшие «очеловеченную» трактовку образа Христа, оказали значительное влияние на отечественную мысль.

И, внезапно, проблемы веры, социальной роли церкви и историчности Иисуса оказались в центре идейной полемики между представителями прогрессистского лагеря (апеллировавшими к разуму, научному знанию и реформам) и их оппонентами, отстаивавшими традиционные ценности. Достоевский в этой дискуссии занимал особую позицию: его полемика с секуляристами велась не только на религиозной почве, но и исходила из убеждения в утопичности проекта построения идеального общества исключительно на принципах рационализма, научного прогресса и социального эгалитаризма. Писатель считал наивной веру в то, что удовлетворение материальных потребностей и просвещение автоматически приведут к достижению социальной гармонии и устройению «Нового Иерусалима» на земле [28].

Но эта глава посвящена «Иуде Искарриоту», поэтому, вернёмся к Леониду Андрееву. Как представитель экспрессионизма и модернизма, он использовал евангельский сюжет для исследования глубин человеческой психологии и абсурдности бытия. В этом контексте Андреев был не одинок – достаточно вспомнить поэму «Двенадцать» А. Блока или «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, где образы Христа и Пилата также даны в нетривиальной трактовке.

Проводя сопоставление интерпретаций евангельского сюжета, Е.А. Михеичева отмечает строгое следование автора канонической фабуле [72]. Вместе с тем, из поля её анализа выпадает значимое нарративное исключение: Андреев намеренно останавливается на распятии как моменте кризиса истины, но полностью опускает сцену воскрешения Иисуса. Это структурное решение не является нейтральным, а служит ключом к оригинальной авторской концепции, выраженной в реализме происходящего. Не даром все персонажи его повести выглядят как обычные люди из плоти и крови (в том числе и Христос).

Его Иисус – не богочеловек, а скорее символ прекрасной, но хрупкой и беззащитной благостной идеи, сталкивающейся с суровой и несправедливой реальностью. Другими словами, в повести «Иуда Искарот» эволюция персонажа достигает своей крайней точки: Иисус из главного действующего лица становится пассивным участником трагедии – Его святость не активна, а является лишь фоном для демонстрации мучительного противоречия, не решенного ни Его пришествием, ни Его жертвой.

Леонид Андреев создает образ Иисуса, который кардинально отличается от канонического, смещая акцент с божественной природы

Христа на его человеческую (порой, даже откровенно слабую) сущность. Этот образ становится частью авторской философской концепции, где центральную роль играет трагическая фигура Иуды – в первую очередь индивида, которому свойственны переживания и сомнения. Следуя постулатам реализма, даже самый святой, истинный Сын Божий становится в повести приземлённым персонажем, чья судьба не вершится на небесах, а проистекает из связи с линиями судьбы его ближайших соратников и последователей. Приняв Иуду, Иисус идёт на риск, но во всех своих деяниях после показывает духовную равнозначность и отсутствие фаворитизма: «Он сказал: а кто поможет Искарйоту?». И даже когда ревнивые ученики ждут от Учителя волеизъявления, наказания для вора, он говорит, что золото, которое украл Иуда – общее, и тот может брать столько, сколько ему нужно.

Иисус лишен традиционных атрибутов дарованного свыше могущества и всеведения. Напротив, он показан как человек, подверженный чувствам и слабостям. В ряде эпизодов автор намеренно подчеркивает его отстраненность, пассивность и даже беззащитность. Например, в критических ситуациях, когда Иуда проявляет инициативу (спасая учителя и учеников от разгневанной толпы), Иисус остается молчаливым созерцателем, что контрастирует с евангельскими описаниями: «Охваченный безумным страхом за Иисуса, точно видя уже капли крови на его белой рубашке, Иуда яростно и слепо бросался на толпу, грозил, кричал, умолял и лгал, и тем дал время и возможность уйти Иисусу и ученикам». Акцент в повести сильно смещён в сторону предателя и апостолов, между которыми и разворачивается драма выбора (что приведёт к отрешению последних). Совершая свои «проверки» в беседах с Иоанном, Фомой, а также занимаясь поиском подтверждения собственной точки зрения для исполнения задуманного, Иуда практически не контактирует с Учителем, лишь напоминая себе и окружающим о безграничной любви и пытаясь отыскать её в соратниках.

Христос же выступает в роли мудрого наставника, иконы, благодаря которой движется повествование, хоть сам Он принимает участие в событиях лишь опосредовано. Даже сцены проповеди показаны издалека, будто автор скрывает их содержание, или намеренно не придаёт значения: «...и говорил Иисус, и громко вторило его словам прерывистое и сильное дыхание Петра. Но вдруг Иисус смолк – резким незаконченным звуком, и Петр, точно проснувшись, восторженно воскликнул...». В тексте повести отсутствуют отсылки к евангельским проповедям, притчам или молитве Христа в Гефсиманском саду; фигура Иисуса сознательно выведена на периферию сюжета. Подобная трактовка образа была характерна не только для Андреева, но и для ряда других авторов. Так, Александр Блок акцентировал наивность «Иисуса Христа» и женственность его облика, отмечая, что им движет не собственная воля, но энергия, исходящая извне [97]. Эта пассивность позже достигает кульминации – в сцене суда и казни, где Христос безропотно принимает свою участь («И заметивший это Иисус приказал ему бросить ненужный меч») и, не сопротивляясь, смиряется с уготованной Искаротом судьбой.

Отношения между Иисусом и Иудой – ключ к пониманию андреевской трактовки Святости. Автор рисует картину «странной близости» божественной красоты и чудовищного, двоякого безобразия. Иисус проявляет к Иуде особое, почти необъяснимое внимание и снисхождение, вызывающее у апостолов раздражение: «Иоанн, не глядя на учителя, тихо спросил Петра Симонова, своего друга: – Тебе не наскучила эта ложь?». В произведении не показана его близкая связь ни с Иоанном, ни с Петром, и лишь из строк «любимый ученик» мы можем понять, кто был таковым до прихода Иуды. А остался ли он таковым после? Для всех апостолов Христос видится будто фантастической фреской, высеченной из их представлений об идеальном человеке, но мы не видим от него тех идеальных поступков по отношению к другим людям. Он не творит чудеса, он не излечивает больных, не кормит нуждающихся... он просто

существует, лаская сладкими речами неокрепшие умы последователей. И даже эти речи доносятся до внимательного читателя откуда-то издалека...

Погружаясь в повесть Андреева, мы задаёмся закономерным, в рамках психологической логики, вопросом: почему Иисус приближает к себе именно Иуду? Только ли из сострадания к изгою? Если эта мотивировка и присутствует, то она отступает на второй план перед тонким авторским анализом подсознания. Евангелие сообщает, что Христос знал о будущем предательстве (Ин. 6:70-71), и в повести эта данность трансформируется в таинственную незримую связь между Ним и Иудой, который любит его так, как должно, потому что понимает, кто Он [87]. Эта связь, основанная на предчувствии грядущего события (навсегда соединившего их), не выражается словами, но ощущается обоими персонажами и нами. Иисус переживает за «пророчество», что не может не проявляться внешне – в загадочном молчании, полном скрытого напряжения. С другой стороны, автор так и не раскрывает одну из главных тайн: если Иисус в его трактовке выглядит и ведёт себя как обычный смертный, то откуда ему известно о предательстве?

Следует подчеркнуть, что повесть – это художественный текст, где внимание к тёмным уголкам разума неизбежно, тогда как в евангельском каноне Иуда представляет собой условный символ зла, лишённый внутренней жизни, а бытие Христа принадлежит к совершенно иной, сакральной реальности.

Мы же говорим о том, что Учитель знает о грядущем, но не гневается и не изгоняет Искарота, – принимает его как неотъемлемую часть предначертанного пути. «Иуда никогда не говорил прямо с Иисусом, и тот никогда прямо не обращался к нему, но зато часто взглядывал на него ласковыми глазами, улыбался на некоторые его шутки, и если долго не видел, то спрашивал: а где же Иуда?». В этой концепции Святость Иисуса не существует сама по себе, а раскрывается только через своё

диалектическое противопоставление Греху и предательству Иуды – без него она (Святость) просто не смогла бы существовать и проявляться.

Ещё одна немаловажная деталь в кардинально изменившемся художественном образе Иисуса – смех. Как писал С.С. Аверинцев: «...Предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным» [2]. В то время как классическая психология наделяет искренний и радостный смех позитивными качествами, в христианской аксиологии его трактовка кардинально отличается. В вероучении актом «абсолютной свободы» Иисуса Христа является Его добровольная жертва во искупление человеческих грехов, и любые иные формы её демонстрации, включая смех (и проявление других ярких эмоций) – считались бы в этом контексте избыточными. Однако в повести Леонида Андреева доминирует иная логика, имеющая не религиозно-мистическую, а психологическую и культурно-историческую природу, уходящую корнями в мировую традицию и нашедшая своё теоретическое обоснование в работах Михаила Бахтина. Такой элемент, как смеющийся Иисус, будучи на первый взгляд малозаметной деталью, становится маркером коренного различия между андреевской трактовкой образа Христа и его каноническим евангельским воплощением, на что также обратили внимание литературоведы. «Даже тот, кто мыслится как символ высшей идеальной цельности, в изображении Л.Андреева не свободен от двойственности», – пишет Л.А. Колобаева, ещё раз подсвечивая основную тему нашей работы [57].

С философско-антропологической точки зрения, смех может быть отнесен к категории аффективных состояний, которые не производятся субъектом сознательно, а напротив – они им испытываются. Данная природа смеха раскрывает примечательный парадокс: переход от внутренней несвободы к освобождению через смех сопряжён с элементом новой, пусть и кратковременной, несвободы. Более того, сама возможность такого освобождения всегда предполагает предшествующую несвободу в

качестве изначального условия. Логично, что свободный индивид не нуждается в освобождении, а процесс актуален лишь для того, кто ещё пребывает в состоянии внутренней зависимости и подчиняется выбросам гормонов. Этим, в частности, объясняется феномен, при котором мудреца рассмешить значительно сложнее, нежели простака: первый уже преодолел порог освобождения от множества частных случаев внутренней несвободы и пребывает «по ту сторону смеховой реакции».

Эту концепцию (точку зрения) можно экстраполировать на фигуру Иисуса Христа в христианской традиции, которая постулирует Его как личность, изначально обладающую абсолютной и самодостаточной свободой, не приобретённой через некий акт «пробуждения» (как в случае Будды), но укоренённой в предвечной божественной природе. В акте воплощения Христос добровольно принимает «ограничение», но не может расширить свою свободу или преумножить её, ибо она изначально тотальна [2]. В данном контексте церковное предание о том, что Христос никогда не смеялся, обретает строгую философскую логику: будучи абсолютно свободным от всякого мирского аффекта, Он не нуждался в аффективном акте освобождения, который представляет собой смех.

Поразительно, но Иисус у Андреева не просто улыбается – он откровенно хохочет, – что является радикальным отходом от церковной традиции. В тексте приводится яркая цитата, описывающая, как Христос по-детски заражается смехом и так неустанно хохочет, что это прерывает повествование Петра. Использование именно этого глагола – сознательный и уникальный авторский выбор, не поддающийся простому обоснованию. Трактовка в вакууме проистекает из самой натуры Андреева, человека, по свидетельствам мемуаристов (в особенности Горького), контрастных и даже крайних душевных состояний. В итоге его Иисус предстает не просто в человеческом облике, но и с характерными чертами: лиризмом, сентиментальностью и той особой душевной открытостью, что граничит с

беззащитностью, а читатель в очередной раз убеждается в человечности чересчур (но намеренно) приземленного образа.

Вышеизложенное кардинальное изменение фигуры Христа порождает и новый каскад вопросов: несмотря на непомерно сильное желание Иуды проверить свою теорию, нужно ли было доводить её до крайности – предательства Того, кого так сильно любишь? Что означает просьба об освобождении («Освободи меня. Сними тяжесть...»)? О какой тайне идёт речь накануне предательства («Велика тайна твоих прекрасных глаз...»)?

Ответ на поставленные вопросы находится в плоскости гностической парадигмы, согласно которой Иисус понимается как человек, на которого снизошёл посланец-спаситель. Таким образом, Он становится явленным выражением Бога-Отца в мире тварей – Демиурга, и отвергает смерть как навязанный последним естественный закон. Из этой концепции следует, что Л. Андреев наделяет Иуду (вместо «очеловеченного» Иисуса) эзотерическим знанием, идентичным знанию пророка, то есть обладанием Истиной, которая на момент их мистической беседы ещё не обрела в сознании персонажа полной ясности. Следовательно, мысль Иисуса о предательстве может быть интерпретирована как необходимый элемент божественного плана: через добровольное принятие и последующее преодоление смерти (неверие в смерть от Сына Божьего) он разрушает установления Демиурга.

Подлинная природа Христа в повести Андреева эксплицитно раскрывается в её финальной части, где Иуда прямо утверждает, что его Учитель – человек. Однако данный эпизод демонстрирует, что даже в этот момент понимание Иудой сути учения Христа остаётся неполным. Осознание его глубинного смысла приходит к нему лишь по свершении казни: герой направляется к Анне и Каиафе (которые в данной интерпретации могут рассматриваться как служители Демиурга) чтобы возвестить об их окончательном поражении: «Иуда обманул вас. Он был невинен. Вы убили невинного». Но Искарот уходит от них ни с чем –

служители отказываются признать победу и правоту человека, ещё недавно приползшего к ним на аудиенцию и вымаливавшего принять «предательство» [85].

В заключении данной главы хочется сказать, что образ Христа у Леонида Андреева, подобно его же Иуде, является художественной реинтерпретацией евангельского сюжета, а не его пересказом. В человеческом воплощении Он перекликается с Иешуа из романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Писатель изображает не «Имеющего власть», осознающего собственную божественность и миссию, а скорее оторванного от жизни мечтателя, тонко восприимчивого художника, очарованного красотой мироздания. В повести Андреева божественное и человеческое начала вступают в гармоничные внешне, почти еретические соотношения. Автор-парадоксалист (он же модернист и реалист и экзистенциалист) наделяет Иуду чертами личности, сыгравшей ключевую роль в мировой истории, тогда как фигура Иисуса предстаёт физическим, платоническим созданием, простым и молчаливым. Отдельные эпизоды, в частности сцена избиения Христа стражей, могут восприниматься читателем как излишне натуралистичные, выходящие за рамки традиционных писаний. Однако они оказываются органичными в рамках той системы художественных причин и следствий, которую выстраивает Андреев в «Иуде Искарите».

Именно акцент на человеческой ипостаси Учителя и его учеников оказался чрезвычайно востребованным в литературе последующего XX века – века, построенного на войнах и крови.

ГЛАВА 3. ДИАЛЕКТИКА СВЯТОСТИ И ГРЕХА В ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ Л. АНДРЕЕВА

3.1 «Предательство» как категория в литературе

Анализ диалектики святости и греха в творчестве Леонида Андреева закономерно связан с категорией предательства, являющейся не только одним из неоднозначных экзистенциальных мотивов его прозы, но и своеобразным «метафизическим ключом» к пониманию всей «русской художественной вселенной», преобладающей в XX веке, и вобравшей в себя реалистов, модернистов, экспрессионистов. Рубеж веков, отмеченный кризисом традиционных религиозных и моральных устоев, породил глубоко парадоксальное осмысление этого понятия. Из сугубо негативного этико-религиозного поступка, предательство трансформировалось в явление сложное, амбивалентное, а подчас и трагически неизбежное. В данной подглаве нам предстоит исследовать генезис и специфику категории предательства, проследив её эволюцию от канонических христианских трактовок, до философско-художественных исканий эпохи модерна чтобы выявить, как этот многогранный феномен преломляется в творчестве Л. Андреева, становясь инструментом для постижения фундаментальных противоречий человеческого существования.

В христианской традиции предательство осмысливается в онтологическом ключе. Предати (старославянский) – отпадение от Бога, разрыв богообщения, контакта со всевышним. Архетипическим воплощением является образ Иуды, чей поступок визуализируется в социокультурной среде как высшее проявление греха, сочетающего корысть, лицемерие и сознательное отвержение Божественной Истины. В рамках патристики и средневековой схоластики, предательство также однозначно квалифицируется как смертный грех, ведущий к духовной смерти. Однако уже в евангельском тексте заложена потенция для его более сложного осмысления: слова Христа «горе тому человеку, которым Сын

Человеческий предается» (Мф. 26:24) порождают вопросы о предопределении и свободе воли, делая фигуру Иуды центральной в богословских дискуссиях о соотношении Промысла и человеческой ответственности [11].

Феномен предательства выступает ключевым сюжетобразующим элементом во многих драматических произведениях. Библия, являющаяся одним из фундаментальных источников западной литературной традиции, также содержит нарративы о предательстве, среди которых наиболее известны история Далилы и Самсона (Суд. 16) и Иуды Искарота. Однако, библейская трактовка данных поступков отличается от их современного, сугубо негативного восприятия. Авторы священных текстов используют сложную систему этических оценок, где негативный поступок может описываться в контексте божественного замысла, что придает ему искомую двойственную семантику.

В ветхозаветной традиции концепт предательства часто связан с неправомерным разглашением сокрытого, что передается семантическим полем еврейского глагола *gālā* («открывать, обнажать»). Так, в Книге Притчей (20:19) осуждается сплетник, «открывающий тайну», что трактуется как форма морального предательства доверия. При этом тот же термин применяется для описания легитимного божественного откровения пророкам (Ам. 3:7). Другое важное значение *gālā* связано с неподобающим обнажением наготы (Лев. 18:6), что указывает на нарушение интимных границ личности.

Мы можем наблюдать, что в ветхозаветном мировоззрении любое необоснованное вторжение в частную сферу – будь то бульварная писанина или бытовые сплетни, – может рассматриваться как акт предательства. Примечательно, что даже обличение тяжких грехов, как в случае с пророком Нафаном и царём Давидом (2 Цар. 12) происходит в конфиденциальной беседе, а не через публичное прославление, что подчеркивает ценность личного покаяния перед публичным осуждением [86].

Примечательно, что в синодальном переводе Библии [13] мы находим глагол «предавать/предать», и он более сорока раз применяется для образования словосочетаний «предать кого-то, предавать смерти» («to put to death»). Два понятия оказываются практически тождественны, ибо смерть выступает маркером предательства. В Новом Завете также встречается формулировка «предать смерти», имеющая под своим началом беззаконие как умысел, сопровождающийся лжесвидетельством (то есть действие, ведущее к смерти), но отныне это используется строго в отношении Иисуса [81].

Здесь мы углубимся в важный нюанс, который следует учитывать при трактовке такого понятия как «предательство» – перевод. Большая часть Ветхого Завета написана на древнееврейском языке; а вот Новый – на древнегреческом языке (койне). Таким образом, некоторые дошедшие сведения (формулировки) могут иметь разное значение в зависимости от перевода (на русский или английский). Так, в греческом подлиннике Евангелия вместо слова «носил» используется более конкретное – «крал» [86] (применительно к обязанности Искарота по содержанию ящика с серебром). Анализ лексики показывает, что в данном контексте английский глагол «*bahe*» переводится как «опустошал, вынимал». Это указывает на бóльшую близость перевода Библии Короля Иакова к греческому оригинальному тексту в указанном месте. Мотивация поступка Иуды, как следует из текста, была обусловлена его сребролюбием. Он ожидал, что в мессианском царстве получит доступ к значительно бóльшим финансовым ресурсам по сравнению с теми суммами, которые он присваивал, будучи хранителем денежного ящика. Однако осознание того, что Христос не намерен устанавливать земное царство, привело Иуду к решению о предательстве. Как отмечает А.П. Лопухин в «Толковой Библии», побудительной причиной послужила не боязнь, а «жадность к деньгам». То есть, даже одно слово, выступающее характеристикой Искарота, уже может многое открыть читателю, даже если он ещё не знает о «настоящем

предательстве». Но эта тонкость была упущена в процессе многократного перевода исходного текста.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что понятийное ядро и образная структура концепта «предательство» демонстрируют значительную степень общности в русском и английском библейских переводах. Примечательной особенностью является диспропорция в их лексическом наполнении: англоязычный канон отличается бóльшим разнообразием образных средств, тогда как русскоязычный текст обладает глубоким интерпретационным потенциалом. Священное Писание формирует однозначную трактовку предателя как человека, преступающего Божии заповеди (например: «не укради»). Одновременно с этим, через детальное описание исторических контекстов совершения предательств, библейские нарративы раскрывают комплекс характеристик, присущих субъекту, исполняющему Предательство.

В европейской литературе образ предателя постепенно эволюционирует от упрощенно-демонического, однополярного и скупого на детали, к психологически углубленному, проработанному, учитывающему и внутренние споры, и окружающую персонажа обстановку. Если в средневековом искусстве Иуда изображается как одиозная, почти гротескная фигура, то эпоха Возрождения (например, фреска Джотто «Поцелуй Иуды») наделяет его человеческими чертами, переменяя акцент на драматизм момента. Литература второго тысячелетия (в особенности русская) совершает качественный скачок в осмыслении категории. Предательство становится следствием мучительных духовных поисков, некоего экзистенциального тупика. Далее мы рассмотрим несколько произведений чтобы показать, каким многогранным может быть Предательство.

В этом пункте нельзя обойтись без всем известного Уильяма Шекспира и его трагедии «Король Лир», где развернулась драма «собственного» предательства. Перед зрителем разворачивается картина

тотального распада, истоки которого кроются в ошибочном решении главного героя. Осознав собственное увядание, он предпринимает попытку осуществить раздел королевства через демонстрацию любви. Однако его восприятие оказывается искажено: пышная риторика Гонерильи и Реганы затмевает для него искреннюю, но лишенную пафоса речь Корделии. Этот акт символического предательства, совершаемый самим отцом (действующего необдуманно), запускает цепную реакцию ведущую к его деградации и позднему прозрению, – лишь на грани безумия и смерти он постигает иллюзорность прежних ценностей. Шекспир рисует не просто семейную драму, но глобальную катастрофу, где крах семейной связи между родителями и детьми является симптомом всеобщего коллапса, описанного в терминологии остывшей любви, ослабевшей дружбы и розни. Перекладывая общее на частное, автор ни в коем разе не оправдывает героя, но явственно демонстрирует читателю, как может ошибаться человек под гнётом ложных обстоятельств, затуманивающих чистый взгляд и заглушающих критическое мышление. Персонажи трагедии существуют в мире, чьё лучшее время миновало, – они обречены на жизнь в условиях непрекращающихся ожесточений, предательства и гибельных беспорядков.

Теперь давайте обратим своё внимание на пример из русской классической литературы. Так, неоднозначная фигура Андрия, младшего сына Тараса Бульбы, представляет собой художественное воплощение трагедии индивидуалиста в коллективистском социуме. Хотя Андрий проявляет себя как талантливый воин, наслаждающийся, живущий битвой, его внутренний мир, отмеченный более утонченной и развитой чувственностью, чужд безличному пафосу служения общей идее. Любовь к полячке, зародившаяся до опыта сечевой жизни, ставит его перед дилеммой: долг перед родной землёй и семьёй против зова подлинной, страстной любви. Совершив фатальный выбор в пользу личного чувства, Андрий трансформируется в предателя с точки зрения казачьей морали [99]. Его измена предстает не как следствие нравственной ущербности, а как

результат бунта против традиции, подавляющей личностное начало и страха духовного самоотречения. То есть выбор у Андрия такой: или предательство тех идеалов, которыми он пропитывался с детства (но ощущал их «навязанность» социумом), или предательство самого себя. Что из этого хуже с точки зрения комплексного облика свободного человека? Открытый вопрос, ответ на который каждый читатель найдёт самостоятельно.

Первым актом морального падения Дориана Грея становится предательство Сибилы Вэйн, чей образ связан с темой театра. Символично, что разрыв происходит за сценой – в уборной актрисы, тем самым замыкая их роман в рамках условного, игрового мира. Данный художественный ход может трактоваться как указание на глубокую «неаутентичность» переживаний главного героя, чья любовь была лишь эстетическим позированием на публику и для самого себя, в то время как чувства героини были лишены искусственности [73]. Конфликт описан через призму восприятия Дориана, у которого даже драма обретает живописный, пылающий страстью оттенок. Важную роль играет и контрастная смена обстановки: последующее описание безобразных лондонских улиц, лишенных элегантности, служит зримым воплощением нравственной изнанки поступка Дориана, профанируя его утонченный образ – герой предаёт оставленные позади ценности ради пошлой красоты.

За два тысячелетия тема предательства в литературе не только себя не изжила, но стала лишь популярнее, а изобилие романов, повестей, рассказов в которых встречается мотив предательства, способствует подтверждению этого тезиса. Этот мотив невероятно многогранен: от интимного предательства одного человека другим до глобального предательства целых народов. Именно поэтому он остается одним из самых «вечных двигателей» мировой литературы.

Однако, «предательство» не ограничивается одной лишь литературой. Философские изыскания познания, начавшиеся ещё задолго до образования

нищестанства, обращались к этой теме с завидной регулярностью, рассматривая причуды человеческой психики и её реформации под воздействием новых доктрин. Конечно, в данной работе мы не будем подробно разбирать все этапы формирования и развития рассматриваемого понятия в смежной дисциплине, но постараемся кратко и лаконично представить основное, консолидированное философское мнение.

Итак, феномен предательства в современном гуманитарном знании представляет собой сложный объект для исследования в силу радикальной трансформации его восприятия: если в недавнем историческом прошлом оно квалифицировалось как безусловный грех и сурово каралось на законодательном, общечеловеческом и любом другом уровне (а также сурово порицалось), то в текущую эпоху наблюдается тенденция к его десакрализации и нормализации (пониманию через анализ первопричин). Исходная смысловая определенность понятия оказалась утрачена из-за его широкого и, зачастую, некорректного употребления в разнородных контекстах, что привело к размыванию концептуальных границ. Эта смысловая неопределенность является индикатором глубинных ценностных сдвигов, свойственных кризисным или переходным периодам общественного развития [110].

Идея единой системы общечеловеческих ценностей является изменчивой абстракцией, не находящей подтверждения в исторической ретроспективе, ведь реальность культурного процесса характеризуется перманентным плюрализмом и конфликтным взаимодействием различных ценностных координат, будь то в сфере политики, социального устройства, религии или философии. При этом стремление к созданию гомогенного аксиологического пространства представляет собой одну из устойчивых тенденций в развитии общественной мысли. Многочисленные мировоззренческие системы – от мифологии и авраамических религий, до марксизма и современного сциентизма, – будучи универсалистскими по

своим притязаниям, предлагали целостные модели осмысления истории и обладали мощным импульсом, стремящимся охватить все слои общества.

Вследствие вышеописанных философских и исторических деформаций термина «предательство», мы подходим к точке его изучения в творчестве Андреева с полным пониманием того, что однозначной и чёткой регламентации его использования не существует. Каждый автор, вводя этот термин (прямо или косвенно) в своё произведение, мыслит отдельными категориями, представляющими набор из знаний, ранее прочитанной литературы и услышанных мнений, в связи с чем и само понятие у него может приобретать непознанные доселе формы. Задача исследователя – понять, что именно автор имел ввиду, предоставляя на суд общественности свою интерпретацию предательства...

Тема предательства у Андреева такая же неоднозначная и двойственная, как и всякий лейтмотив в творчестве. Она, помимо «Иуды Искарота», находит отражение и в других рассказах, но уже в более изощрённых и сокрытых от беглого прочтения формах. Ещё до написания своей интерпретации библейского сюжета автор обращался к теме божественного и сакрального, но, в отличие от множества других подобных произведений, выстраивал нетривиальную концепцию Веры, Бога, жизни после смерти. Первый случай, когда в своём повествовании Андреев указывает на противоположную привычной трактовке позицию, где не человек предаёт бога, а Бог – человека, – это «Молчание» и «Жизнь Василия Фивейского». Второй, более академичный и привычный, – предательство родины, бунт против общества, – это «Рассказ о семи повешенных» и «Тьма». Далее рассмотрим их подробнее.

Главной причиной суицида Веры в рассказе «Молчание» выступает её экзистенциальное отчуждение и метафизическое одиночество. Художественное пространство произведения выстроено таким образом, что эмпирическая событийная канва дана контурно: бытовая ситуация узнаваема, однако намеренно не детализирована, что подчеркивает

авторскую установку на доминирование психологического состояния окружения (социума) над индивидуально-характерным. Андреев акцентирует внимание не генезис отчуждения, а его результат – феномен «молчания» как неспособности к коммуникации между близкими людьми. Молчание Веры, имеющее социально-бытовые корни (ценностный разрыв с патриархальным миром родителей), обретает трагическую развязку. Однако кульминация драмы наступает после: отец Игнатий, столкнувшись со смертью дочери и отчуждённостью жены, вступает в конфликт с божественным молчанием. Для священнослужителя, чья жизнь была воплощением заповедей, это молчание воспринимается как отсутствие ответа, как акт высшего предательства со стороны той инстанции, которой он доверил свое существование. Бог не отвергает его, но и не отвечает, обрекая на страдание, тем самым проецируя молчание земное на уровень трансцендентного, выходящего за рамки обычного понимания. Для человека глубоко религиозного подобное «отношение» всевышнего воспринимается не иначе как Предательство.

«Жизнь Василия Фивейского» оканчивается духовным бунтом о. Василия. Но что к этому ведёт? Художественная концепция повести и её воплощение генетически связаны с идейным комплексом, изложенным в «Исповеди» Александра Ивановича Аполлова. Образ отца Василия – персонажа, наделённого чертами простоватого сельского священника, – сознательно дистанцирован от своего прототипа, каковым выступает фигура учёного-богослова [78]. Данное расхождение соответствует общей творческой установке Андреева на репрезентацию «обыкновенного человека». Однако объединяющим началом для прототипа и литературного персонажа является интенсивный религиозный поиск, стремление постичь сущность божественного провидения. Подобно Аполлову герой повести предпринимает попытку обретения подлинной веры через своеобразный допрос прихожан, чья религиозность носит естественный и нерефлексирующий характер. Отец Василий систематически отсылает

паству к прямой коммуникации с Богом, используя формулу «У него, у него проси!», – что символизирует его попытку снять с себя функцию проводника между человеческим и божественным. Эта тактика, тем не менее, не даёт результата: ни он сам, ни его паства не обретают желанного ответа, несмотря на внешнюю интенсивность молитвенной практики. Экзистенциальный кризис героя детерминирован глубокой личной травмой: алкоголизмом супруги, гибелью сына и рождением другого ребёнка с тяжёлыми ментальными отклонениями, которые лишь усугубляют траур родителей. На этом фоне Андреев художественно исследует деконструкцию веры отца Василия, представляя её не как финальный крах, а как потенциальную ступень к формированию новой, действенной жизненной философии. В произведении намечается поиск новых социально-этических оснований человеческой солидарности, идеи «человеческого братства», созидаемого автономно, без сакрального надсмотрщика, не способного ответить «помощью на служение» и готового в любой момент предать своих верных рабов. В травмированном сознании священника зарождаются элементы этой новой антропоцентрической философии, способной, по замыслу, объединить людей (не даром о. Василий в определённый момент «прозревает» и начинает буквально «ощущать» и других людей в этом огромном мире). Однако данный идейный потенциал не получает в повести позитивного развития и разрешения: финал ознаменован тотальным бунтом героя против Бога и религиозного миропорядка, что приобретает характер вселенского протеста [44, с. 141].

Таким образом, молчание Бога в обоих произведениях можно рассматривать как форму предательства, – это предательство доверия. Бог нарушает условия имплицитного договора, отказываясь от своего служителя в момент наивысшей нужды.

Рассказ «Тьма» доводит до логического предела характерную для Андреева тему тотальной переоценки неоднозначных ценностей. Во главе произведения – фигура террориста, чья позиция выражает центральный

этический конфликт: осознание того, что в условиях онтологически порочного мира быть «хорошим» аморально, так как это форма эгоистического самоуспокоения [51, с. 243]. Здесь то мы и видим неоднозначность «предателя», которого, с первого взгляда, каждый сознательный гражданин запишет в таковые. На поверку Алексей оказывается куда более приятным и честолюбивым субъектом, чем истинные патриоты в лице пристава, сыщика и целой братии офицеров, явившихся задержать предателя родины.

Андреев вступает в заострённую полемику с классической традицией, осуществляя сознательную инверсию хрестоматийного сюжета о «падшем создании» и герое-интеллигенте. Если в классической парадигме (например, у народников или в романе Достоевского «Преступление и наказание») «свет» идеала просвещает «тьму» падшего бытия, то у Андреева этот «свет» сам объявляется «мраком заблуждения». Его герой не возвышает идеалы, а сам преклоняется перед «падшей» философией, видя в отказе от эталонного поведения бóльшую правду, – и с головой погружается в омут. Эта ситуация представляет собой пародийное переосмысление как диалога Раскольникова и Сони, так и всей просветительской доктрины русской интеллигенции. Леонид Николаевич принуждает читателя поразмыслить о Предателях как о личностях, – порой таких же неоднозначных, как и классические Герои.

В «Рассказе о семи повешенных» персонажи-революционеры наделены чертами духовными и нравственными, и, хотя произведение, содержащее гневный протест против политических казней тематически связано с демократической литературой эпохи реакции, его смысловой диапазон значительно шире и обращен к фундаментальным для Андреева экзистенциальным вопросам. Писатель сводит всех персонажей – и революционеров, и уголовников, и высокопоставленного министра, – к общей онтологической черте, помещая их перед лицом величайшей тайны природы – смерти. А перед лицом смерти – и «сборище предателей родины»

и тучный, больной министр – совершенно равны. Вопрос лишь в том, какие мысли будут формироваться в сознании субъекта, окончательно и бесповоротно убедившегося в своей скорой кончине.

Способность преодолеть экзистенциальный ужас небытия демонстрируют прежде всего те, кто причастен к революционной идее. Такие героини, как Муся и Таня Ковальчук побеждают страх через «безграничную любовь к людям», в то время как Вернер обретает опору в сознании уверив в бессмертие общего дела. Он же на пороге гибели остро ощущает «божественную» красоту жизни. Именно этот аспект является ключевым: в рассказе вновь актуализируется центральная для Андреева мысль о противопоставлении «божественного» феномена жизни фатальным силам, детерминирующим человеческое существование, и эта идея неразрывно связывается с образом революционера-предателя.

Л.Н. Толстой (которому и посвящена данная повесть/рассказ) однако говорил о новом творении Андреева так: «...в целом плохо отзывался о повести Андреева, считая её чересчур «фальшивой» и «отвратительной» в плане писания «о таком предмете, как смерть, повешение» [34]. По той ли причине, что лишь один рассказ Андреева Толстой удостоил «пятёрки», или мастер действительно счёл подобные темы чересчур интимными, – этого мы никогда не узнаем.

Леонид Андреев же на поприще изображения предателей и предательства преуспел – он сумел оставить в мировой литературе значительный след как благодаря раскрытию самого загадочного образа-предателя в истории (Иуда); так и выставить в неприглядном свете власть имущих, напротив которых предатели-террористы виделись как мыслящие и полноценные субъекты (Алексей и пристав); так и нетривиально изобразить «моральное» предательство всевышнего по отношению к самым верующим людям (о. Василий, о. Игнатий). В том или ином виде категория предательства будет появляться в литературе на протяжении всего XX века.

Она останется такой же востребованной и актуальной, как и две тысячи лет назад.

3.2 Конфликт «веры» и «истины» в художественном мире Андреева

В христианской традиции «вера» – это не только согласие с догматами, но, прежде всего, онтологическое доверие личности Богу, свободная устремленность человека к Творцу, «уверенность в невидимом». Истина в её высшем смысле – это сам Бог, как об этом свидетельствует Христос: «Я есмь путь и истина, и жизнь». Таким образом, вера и истина в классическом богословии нераздельны: истина является объектом веры, а вера – путем к её обретению.

Но каково же определение понятия «истина»?

Первый масштабный синтез философского наследия и христианской доктрины был осуществлен в трудах Аврелия Августина. Епископ акцентировал внимание на постижение истины, утверждая, что её источник локализован не во внешнем мире, а во внутреннем пространстве человеческого духа. Однако, признавая значение логико-гносеологического аспекта, Августин настаивал на её трансцендентном основании – онтологической истине, исключающей произвольное человеческое толкование. Этим основанием, по его мысли, может быть только Бог, понимаемый как вечное Слово (Логос), которое служит первоисточником неизменных принципов мироздания [23].

Развивая эту традицию, Фома Аквинский провел более строгое терминологическое разграничение между истиной гносеологической и истиной онтологической. Мыслитель полагал, что предикат (изначальное) вечности применим исключительно к истинам, существующим в божественном интеллекте как «предсуществующие понятия». Поскольку человеческий разум ограничен временными рамками, подлинная вечность истины возможна лишь в контексте её укорененности в вечном божественном разуме. Автор подчеркивал историческую и

психологическую «последовательность» человеческого познания, отмечая, что оно по природе своей изменчиво и несовершенно. Непостоянство порождает особую уязвимость в вопросах, касающихся метафизических основ бытия, таких как природа души и Бога. В этой связи онтологическим фундаментом достоверного знания провозглашается божественное Откровение, которое просвещает человеческий интеллект, а в личности Иисуса Христа актуализируется как «путь, истина и жизнь» [4].

Спустя века, уже в культурном пространстве XIX столетия наблюдается радикальная трансформация данных категорий. Под влиянием идей Просвещения, позитивизма и, позднее, философии Ницше, происходит секуляризация понятия «истины» — она начинает отождествляться с научной достоверностью, историческим фактом или экзистенциальной аутентичностью [59]. В свою очередь, «вера», сохраняя религиозную семантику, становится проблемной зоной, областью тотального сомнения. Вера (именно с большой буквы, подразумевающая веру в Бога и творца) сублимируется в веру в социальный прогресс или гуманистический идеал.

В наши дни функциональной задачей современного государства является гарантирование свободы индивида, что в религиозной сфере означает обеспечение свободы вероисповедания. Ключевым условием при этом выступает недопустимость насильственного навязывания какой-либо конфессии, даже претендующей на монополию истины в качестве основы социального устройства. Государству предписывается занимать позицию нейтралитета, воздерживаясь от оценок догматического содержания любых вероучений и концентрируясь на правовом обеспечении гарантий для каждой личности. В связи с этим понятия «веры» и «истины» размываются ещё больше и отныне зависят только от личного опыта и круга общения каждого человека в отдельности.

Следует признать рациональное зерно в данной модели, имеющей глубокие корни в христианской антропологии, постулирующей неотъемлемое достоинство личности. Однако в текущем социокультурном

контексте наблюдается тенденция к радикализации этого принципа [23]. Современное общество демонстрирует тенденцию к отказу не только от силового «навязывания» религиозных доктрин (что самоочевидно для христианского мировоззрения), но и от публичного утверждения любых форм нравственных истин (которые изначально как раз проистекали из религии). Логика этого подхода зародилась из презумпции, что любое утверждение об истине содержит в себе потенциальную угрозу нетерпимости и принуждения, а следствием данной парадигмы становится усиливающееся давление, направленное на «индивидуализацию» христианства, его маргинализацию в сфере приватного, сугубо личного выбора, лишённого значимого публичного измерения.

Теперь, когда мы убедились в двойственности и неочевидности трактовок понятий «веры» и «истины», перейдём к их литературным корням и реализации в литературе.

В первом примере рассмотрим самого популярного писателя России – Александра Сергеевича Пушкина. Четвёртая глава «Евгения Онегина» заканчивается выводом о блаженстве тех, кто верит, и ущербе тех, чьё сердце остудил опыт. Однако ещё раньше, в стихотворении «Безверие» (написанном для выпускного лицейского экзамена по русской словесности в 1817 году) Пушкин подробно раскрыл эту тему.

Раннее стихотворение продолжает оставаться предметом дискуссий, ведь его сложная творческая история – отказ от публикации автором при жизни и первое появление в печати лишь в посмертных изданиях, – наряду со спецификой поэтики, которую ряд исследователей характеризует как стилистически и технически несовершенную, порождает вопрос о воззрениях автора в тот период. Представляется, что выбор данного произведения к написанию был обусловлен его программным характером, раскрывающим ключевую для юного Пушкина философско-эстетическую проблематику. В основе стихотворения лежит не столько атеистический пафос, сколько парадоксальная рефлексия о гносеологической природе

веры. Центральный тезис может быть интерпретирован следующим образом: подлинное «божественное» сознание, будучи абсолютным, по определению лишено необходимости в вере, включая веру в себя самого [103]. Таким образом, «безверие» моделирует не отрицание Бога, но особую, имманентную позицию, свободную от иллюзорных построений. Художественная структура стихотворения последовательно демонстрирует, что акт веры возникает как психологический компенсаторный механизм в ситуациях экзистенциального разрыва с реальностью. Поэт утверждает аскетическую позицию отказа от утешительных фантазий, сколь бы трудной она ни была, в качестве единственного пути к обретению истины. Основная идея «безверия», следовательно, заключается не в эмоциональной оценке скепсиса, а в раскрытии генезиса веры как сугубо аффективного отклика на жизненные обстоятельства, не имеющего онтологического основания.

«Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта – основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле», – когда Л.Н. Толстому исполнилось пятьдесят лет, то он буквально потерял смысл жизни. В своих поисках он сумел отыскать «Исповедь», которая открыла новый период в творчестве русского писателя [94]: «Соединение и перевод четырех Евангелий» (1880–1881), «В чем моя вера?» (1884), «О жизни» (1886), «Зачем я живу?» (1891–1895), «Царство Божие внутри вас» (1893) «Христианское учение» (1894–1896), «Что такое религия и в чем сущность ее» (1901–1902), «О сознании духовного начала» (1903). Лев Николаевич мыслил категориями секулярной культуры, а его поиски Бога носили исключительный, рациональный характер, – они велись в земной плоскости, где нет и не будет одного из главных критериев традиционной религии (трансцендентности священного) – Божественного откровения. Вследствие

этого этические нормы, предложенные Толстым, носили светский характер, а речь писателя и его терминология соответствовали просветительскому учению. Для Толстого самым важным в религии стал «разумный смысл определений жизни» [89].

Ключевой аспект творческого наследия Л.Н. Толстого заключается в его интенсивных духовно-религиозных исканиях. Нравственная неудовлетворённость состоянием современного ему общества, переживавшего глубокий духовный кризис и разочарование в официальной религиозности, с одной стороны, являлась отражением российской социальной действительности, а с другой – стимулировала поиск выхода из сложившегося мировоззренческого тупика. Для самого творца этот процесс выразился в стремлении обрести утраченное понимание Бога, подменённое, по его мнению, интеллектуальными веяниями эпохи. Категории «веры» и «истины» в авторской концепции приобретают специфическое толкование, и, стремясь к их абсолютному постижению писатель приходит к радикальному выводу о необходимости выработки нового религиозно-нравственного учения, которое он считал более доступным и логически последовательным, нежели погружение в догматические сложности традиционного богословия. Это учение, синтезировавшее этические принципы христианства с рационалистической критикой институциональных форм религии, – составило основу позднего мировоззрения Толстого.

Философские изыскания Леонида Андреева были неразрывно связаны с проблемой познания фундаментальных основ бытия посредством собственной интерпретации «истины» и «веры». Однако, в отличие от возвышенных представлений глубоко верующего общества, отношение писателя к этим понятиям изъяснялось глубоко трагическим и антонимичным. Анализ его произведений, таких как «Елеазар» и «Стена», позволяет утверждать, что Андреев рассматривал веру не как догматическую или утешительную конструкцию, а как экзистенциальный

вызов, часто бессильный перед лицом абсурдной и ужасающей истины мироустройства. Истина же в его художественном мире предстает как нечто иррациональное, непознаваемое и разрушительное для человеческого сознания.

В рассказе «Елеазар» Андреев проводит предельно жестокий эксперимент, исследуя столкновение человеческой веры с экзистенциальной истиной смерти (в основе которого также лежит евангельский сюжет о воскрешении Христом Лазаря). Воскрешенный Елеазар становится носителем абсолютного, непосредственного знания о запредельном, о «последней черте», за которой – ничто. Это знание и есть та самая истина, которая оказывается несовместима с жизнью и верой. Воскрешение у Андреева – это не акт спасения, а проклятие, обрекающее человека на знание небытия. Елеазар не несет благой вести; он – живое воплощение «правды» о смерти, которая отравляет всё живое [71]. Вера окружающих в чудо, в божественный промысел, разбивается об этот невыносимый взгляд, в котором «казалось, что он знает нечто такое, что делает веру ненужной, надежду – бессмысленной, а усилия человеческие — смешными». Таким образом, Андреев показывает, что подлинная, экзистенциальная истина (в данном случае о природе смерти) оказывается сильнее и разрушительнее любой веры, превращая последнюю в наивную иллюзию. Она также рушится в фундаментальном для субъекта хронотопе времени, перестает быть потоком, а становится неподвижным измерением – тем, что для нас теперь именуется пространством [24].

Аллегорический рассказ «Стена», о котором мы говорили и ранее, является ключевым для понимания антропологии и гносеологии Андреева. Слепые, прокаженные и умалишенные, бьющиеся о гигантскую Стену, олицетворяют человечество в его поисках веры и истины. Их хаотичные действия, вспышки надежды и отчаяния – это метафора веры, лишенной объекта и направления; она здесь – слепой, почти биологический импульс к жизни, который, однако, наталкивается на абсолютно иррациональное и

равнодушное препятствие в виде истины – непреодолимой стены. Образ мироздания, лишенного трансцендентного смысла, где потустороннее (то, что за стеной) принципиально недоступно, а потому вера в него не имеет онтологического основания и обречена оставаться лишь криком отчаяния. Незыблемость и неподвижность Стены – это и есть та «истина» мира, которую пытается постичь человек. Она не зла и не добра, она просто есть, и её бытие делает бессмысленными все человеческие категории, включая «веру». Андреев изображает не борьбу добра со злом, а трагедию человеческого духа, столкнувшегося с безразличным космическим абсурдом. Выходит так, что потаённая, недоступная «вера» – она где-то там, за непреодолимой стеной, которая, однако, также реальна, как и боль [101]. Истина проявляется в привычных чувствах и эмоциях, а вера лишь обещает, но ничего не предоставляет взамен.

Таким образом, в художественном мире Леонида Андреева категории «истины» и «веры» находятся в состоянии непримиримого конфликта. Истина предстает как иррациональная, абсурдная и разрушительная для человека сила, будь то истина смерти («Елеазар»), истина безразличного мироздания и/или истина фатальной предопределенности («Стена»). Вера же, во всех её формах – религиозная, социальная, гуманистическая, – изображается как тщетная и трагическая попытка человека найти опору в мире, где такой опоры по определению не существует. Андреевский взгляд на эти категории глубоко пессимистичен: подлинная, экзистенциальная истина всегда оказывается сильнее, делает веру призрачной иллюзией, обреченной на гибель.

Андреевская «истина» – чаще всего слепая, механистическая и безжалостная сила, космический закон, равнодушный к человеку и его Вере. Это «стена», о которую бьются его герои, «красный смех», наблюдающий за окном. Эта истина не спасительна, а губительна, ведь она противопоставляется не лжи, а «вере», как иллюзии, дающей силы жить. В этом противопоставлении – корень трагедии андреевского человека. Вера

же – это не спокойная и утешительная умиротворённость, а страстный, исступленный порыв, зачастую рождающийся на грани безумия и отчаяния. Это «бунт» против бездушной истины, попытка утвердить человеческое «Я» перед лицом безмолвного космоса или Бога-предателя.

В контексте заявленной в главе диалектики святости и греха, проблема веры и истины становится стержневой. «Святость» у Андреева может обретать черты греховного богоборчества (Иуда), а грех отчаяния – становиться путем к обретению трагической, но подлинной экзистенции (Василий Фивейский). Переплетённость веры и бунта, истины и абсурда формирует уникальную семантику святости в мире Леонида Андреева, где Бог молчит, но диалог с Ним продолжается на языке отчаяния, боли и неподвластной любви.

3.3 Святость как трагедия, грех как искупление

В древнегреческой культуре, трагедия – это не просто жанр, но и философско-эстетическая категория. Она раскрывает конфликт личности со вселенским роком, непреложными законами судьбы (мойрой). Герой пропадает или гибнет, пытаясь превзойти свою долю (то, что ему уготовано) или нарушить божественную волю, но его гибель не бессмысленна – она катарсически очищает зрителя, вызывая «сострадание и страх» (Аристотель, «Поэтика»). Трагедия здесь – это столкновение с объективной, внеличной, неподвластной силой.

«Для нас сегодняшних греческая трагедия – драматичное, тяжёлое произведение, пропитанное страданиями героев, в конце которого протагонист погибает. Но в V веке до нашей эры греки понимали под трагедией несколько иное: она была и отражением демократии, и политическим высказыванием, а если трагедия вызывала слёзы, то считалась плохой». Даже сейчас, спустя многие сотни лет мы видим, что трактовка истинных смыслов древнегреческих произведений предстаёт в

пёстрых зарисовках наших современников: от страха до смеха, от сострадания до объективной и сухой оценки политического дискурса [31].

В христианском мировоззрении понятие трагедии смещается в область личных отношений человека и Бога. Первотрагедией является грехопадение, разорвавшее первородную гармонию и повлекшее за собой ступени в бездну. Однако центральная трагедия – это Голгофа, страдания Христа, взявшего на себя грехи мира и людей; она имеет идеологический смысл – через неё совершается спасение человечества. Таким образом, христианская трагедия всегда содержит в себе залог искупления через страдание Иисуса.

И вот, на рубеже XIX-XX веков эпоха модерна приносит с собой ощущение богооставленности мира, а трагедия (из сферы божественного плана, некоего высшего замысла) переходит в сферу экзистенциальную, мирскую и приземлённую. Она становится трагедией бессмысленного существования, одиночества личности в безбожной вселенной, абсурда бытия (зарождающаяся философия экзистенциализма). Трагедия теперь – не в конфликте с богами, а лишь удел простого человека, неотделимого, связанного мыслями и чувствами, в метафизической «тоске» [105].

Феномен святости в его трагическом виде раскрывается через диалектическое противоречие между духовным совершенством личности, устремленной к абсолюту, и имманентной греховностью социума. Данная трактовка находит выражение в экзистенциальном одиночестве святого и его аскетическом самоотречении, – эти атрибуты являются неотъемлемыми ступенями следования божественной воле. Таким образом, страдание выступает в качестве имманентной категории, пути к святости, что предполагает добровольный отказ от эгоистических побуждений и тленных ценностей в пользу трансцендентных идеалов, а это зачастую детерминировано конфронтацией с несовершенством окружающего мира и его непониманием. Проще говоря, путь к истинной «святости» подразумевает отказ от многих человеческих радостей и стремлений, что, в

свою очередь, приводит к одиночеству, поскольку «святой» человек познаёт мир и социум совершенно другими категориями, в отличие от большинства его современников. В этом и заключается самая большая трагедия: то, что должно являться опорой одухотворённой личности, приводит эту личность к трагедии социальной.

Но что насчёт греха? Это понятие мы достаточно подробно разбирали в предыдущих главах; в этой же нам нужно показать, как греховное на первый взгляд событие может привести человека к итоговому искуплению. Обратная сторона исследуемой антиномии – это концепция греха, который не является конечной точкой падения, но становится отправной точкой для мучительного духовного пути, ведущего к искуплению. Эта идея глубоко укоренена в христианском мировоззрении, где центральное место занимает жертва Христа, искупившего первородный грех [97]. Однако в литературе этот процесс переносится в плоскость личного, внутреннего опыта персонажа.

Классическим примером является судьба Родиона Раскольникова, главного героя романа «Преступление и наказание». Совершив тягчайший грех – убийство, берущее свою мотивировку из собственной теории, изложенной на страницах газеты «Периодическая речь», герой проходит через невыносимые страдания и духовное перерождение. Грех для Раскольникова становится не концом, а началом долгого пути к обретению себя через страдание, любовь, и, в конечном итоге, покаяние. Грех является необходимым условием для последующего искупления и обретения новой, более высокой духовной истины.

По-другому представлен в том же романе Достоевского образ грешницы Сони Мармеладовой. Её грех рассматривается автором в ином ключе: «Мотивом поступка Сонечки Мармеладовой, вынужденной торговать своим телом, является не порочная страсть, а исключительно любовь к близким и стремление уберечь их от гибели. С точки зрения автора, подобный выбор не может считаться греховным, поскольку его

оправдывает высокая гуманистическая цель». В данном случае грех становится формой самопожертвования, а искупление происходит не для самой грешницы (ибо она изначально чиста духом), а для тех, кого она спасает своей жертвой (прежде всего – для Родиона) [10]. Её грех искупается её же святостью по отношению к другим людям.

Иван Флягин, герой повести Лескова «Очарованный странник», в течение жизни совершает множество греховных проступков: случайно губит монаха, убивает цыганку Грушу, несёт смерть на войне. Флягин не проходит через классическое раскаяние, его путь – это путь искупительного страдания, принимаемого как должное, ведь он не может умереть. Каждый его грех становится шагом в его судьбе, ведущим к конечной цели – смерти. А смерть монаха в самом начале становится для него точкой невозврата. Теперь жизнь Ивана, наполненная грехами и странствиями – это путь к обретению высшего смысла через понимание жизни, наблюдением за гибелью окружающих его людей. Искупление для Флягина наступает не через формальное покаяние, а через принятие своей судьбы и готовность отдать жизнь за других, что символически воплощается в его странствии после ухода в монастырь. Несмотря на грубое нарушение многих заповедей, Иван всё же находит смирение и покаяние, путь к своему «святому месту» ради спасения души [54].

Прокуратор Иудеи Понтий Пилат в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», понимая невиновность бродячего философа Иешуа Га-Ноцри, из-за трусости (самого страшного порока) подписывает ему смертный приговор. Его грех – это грех духовного малодушия, предательства правды ради политической карьеры и спокойствия. Наказанием для Пилата становится бессмертие и вечные муки совести. «Двенадцать тысяч лун» он сидит в одиночестве, терзаясь одним и тем же воспоминанием. Его искупление – процесс крайне длительный и мучительный. Только благодаря вмешательству Мастера, написавшего роман спустя две тысячи лет, Пилат получает прощение и освобождение. Его путь показывает, что искупление

требует не только внутренних страданий, но и некоего внешнего, почти мистического акта прощения и завершения истории [9]. Грех Пилата – это грех выбора в пользу комфортной лжи против неудобной правды, а его искупление – в окончательном приятии этой правды и покаянии.

Эти примеры демонстрируют разнообразие путей от греха к искуплению в литературе: от метафизических мук совести у Булгакова и Достоевского, до стихийного, «очарованного» странничества у Лескова. Все они объединены идеей, что грех является не конечной станцией, а началом трудного, но необходимого пути к духовному возрождению.

В творчестве Леонида Андреева действительно непросто найти такие же явные примеры искупления как у Достоевского и его Раскольникова, так как проза писателя пронизана экзистенциальным трагизмом. Однако можно выявить ряд произведений, где герои проходят через грех, страдание или святую идею, что приводит их к трагедии или сложному духовному перерождению.

Для примера возьмём один из поздних рассказов «Герман и Марта». Суть греха: пожилые вдовцы Герман и Марта решают пожениться, но сталкиваются с жестоким законом, требующим разрешения их же взрослых детей. Чувство пары, само по себе чистое и светлое, объявляется социальным грехом и беззаконием, причём собственными детьми, которые потакают сумасбродному закону. Главные герои повстречались ещё очень давно: когда она была невестой другого мужчины, а он – женихом другой женщины. «Однажды летом, идя каждый по своему делу, они встретились в лесу и молча прошли вместе восемь километров», – восемь километров здесь – это знак бесконечности, олицетворяющий что этим двум душам ещё суждено встретиться. И вот, спустя долгие годы, пережив утрату близких людей они находят друг друга и хотят просто быть вместе, но общество диктует свои правила и встречает инициативу осуждением: «И когда решили они пожениться, то встало перед ними новое препятствие: по строгому закону страны, старики за пятьдесят лет могут венчаться только с

разрешения детей. Они знали и раньше про этот закон, но, может быть, им не хотелось про него думать; но тут пришлось». Они обращаются с этим нетривиальным вопросом к своим детям, но получают единогласное: «Нельзя».

Трагедия заключается в столкновении естественного человеческого чувства с бездушным общественным укладом и людской злобой – любовь оказывается проклятой и обреченной. Их страдание и верность вопреки всему становятся актом высокого гуманизма и вызовом бесчеловечной системе. «Но вот проходит лето, наступает зима», – и как день уступает место ночи, так и любовь уступает место спокойствию в душе Германа. А что до Марты? «Но всего удивительнее было то, что Марта утопилась зимою, когда гаснет всякая любовь», – так заканчивается её путь. Автор не предоставляет читателю яркого финала, а как и всегда у Андреева – показывает суровую действительность мироздания, где встретились грех и святость, и, внезапно, оказались так похожи, что их носитель не смог пережить бремени, возложенного на него Богом.

В другом рассказе «Мысль», интеллектual Керженцев совершает умышленное убийство, чтобы доказать себе и миру, что его разум и воля, стоящие «по ту сторону добра и зла», способны преодолеть традиционную мораль. Это грех гордыни и воплощение ницшеанской идеи о «сверхчеловеке». И мы снова можем констатировать, что прямого искупления у Андреева нет, но наказание наступает немедленно и проявляется в форме внутреннего краха. Собственная «мысль», которой Керженцев так гордился, оборачивается против него, приводя к безумию. Он теряет контроль над своим рассудком, и его теория рушится, не выдержав проверки реальностью. Его страдание – это форма расплаты, через которую он приходит к осознанию тщетности и порочности своей идеи – это ни что иное как искупление через саморазрушение. На контрасте с похожей теорией Достоевского, где Родион в финале приходит к искуплению, – андреевский Керженцев находит только безумие.

Особенно примечательна проекция писателя, словно «теряющего» контроль над своим героем в определённые моменты. Она может вызвать недоумение у читателя, привыкшего к функции автора-комментатора, дешифровщика действий и мыслей своих персонажей. Если же рассматривать форму редуцированного авторского присутствия Андреева как «стимулятор читательского внимания» и методом его провоцирования, то такая едва зримая, но очень властная проекция становится не только понятной, но и вполне оправданной [45].

Как видно из примеров, концепция искупления у Леонида Андреева глубоко трагична и часто лишена катарсиса, присущего столь возвышенному понятию. Его герои не обретают прощения/или покоя, однако их путь через грех, страдание или «святую» идею почти всегда ведет к интенсивному духовному опыту, саморазрушению или нравственному прозрению, что делает его творчество чрезвычайно глубоким полем для исследования двойственности человеческой природы.

Таким образом, подробно рассмотрев концепции святости, греха и искупления, мы можем констатировать, что стиль и метод повествования Леонида Николаевича накладывает свой отпечаток двойственности на все без исключения устоявшиеся литературные традиции. Беря свои истоки из религии, плавно перетекая в средневековье и бурно развиваясь в эпоху «серебряного века», эти традиции разбиваются о стену Андреева, писателя, который не терпит компромиссов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование, посвящённое анализу повести Леонида Андреева «Иуда Искарот», было направлено на всестороннее раскрытие концепции двойственной природы человека, художественно воплощённой в центральном образе Иуды как символа фундаментального противоречия между святостью и грехом. Проведённая работа позволяет сформулировать ряд основополагающих выводов, которые подтверждают выдвинутую гипотезу и демонстрируют достижение поставленной цели.

Во-первых, в ходе исследования была установлена глубокая взаимосвязь между уникальным художественным миром Леонида Андреева и культурно-историческим контекстом рубежа XIX–XX веков. Анализ, проведённый в первой главе, показал, что творчество писателя представляет собой органичный синтез реалистических традиций «золотого века» и новаторских поисков модернизма, присущих веку «серебряному». Рассмотрение основных научных подходов к изучению наследия Андреева – историко-литературного, философско-религиозного, мифопоэтического и анализа художественного сознания, – выявило его «пограничное» положение в литературном процессе. Это позволило интерпретировать андреевский метод как «неореализм», где социальная проблематика трансформируется в универсальные философско-антропологические обобщения. Исследование семантики ключевых концептов «святости» и «греха» в трудах С.С. Аверинцева, А.Я. Гуревича и В.Н. Топорова, а также их трактовки в русской классической литературе (А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) создало необходимый теоретический фундамент. Он продемонстрировал, что Андреев не изобретал тему двойственности, но радикализировал её, доведя до метафизического уровня. Анализ языковых моделей писателя подтвердил, что его стиль, балансирующий на стыке реализма и экспрессионизма, служил новаторской

формой для выражения трагического, абсурдного мироощущения и кризиса традиционных ценностей.

Во-вторых, было установлено, что двойственность является не просто чертой главного героя, но структурообразующим принципом всего произведения. Образ Иуды Искарота подвергнут глубокой деконструкции: из архетипического предателя он превращён автором в сложнейшую фигуру метафизического бунтаря, чей поступок мотивирован не сребролюбием, а извращённой, но предельно искренней любовью к Христу, а также страстным желанием испытать на прочность веру других учеников. Его предательство осмысливается как чудовищный эксперимент, трагический способ утверждения истины, стирая однозначную границу между грехом и святостью. Показательно, что системный анализ образов апостолов (Петра, Иоанна, Фомы), Марии Магдалины и первосвященника Анны выявил, что двойственность в различной степени присуща всем без исключения персонажам. Апостолы предстают не как лики святости, но как обычные люди, обуреваемые тщеславием, ревностью, страхом и духовной слабостью. Их коллективный образ служит воплощением толпы, чья вера оказывается хрупкой и не выдерживает испытания. Трактовка образа Христа у Андреева, лишённого традиционного божественного могущества и представленного как пассивный, страдающий носитель прекрасной, но беззащитной идеи, окончательно смещает акцент повести, делая центральной проблему природы самого человека.

В-третьих, была проанализирована диалектика святости и греха в общефилософской и религиозной концепции Леонида Андреева. Исследование показало, что категория предательства у писателя возводится в ранг экзистенциальной и метафизической, выходя за догматичные рамки, присущие работам авторов «классической школы». Оно предстаёт не просто как аморальный проступок, но как форма богоборчества, способ постижения абсурдности мира и доказательства собственной свободы. Конфликт «веры» и «истины» в художественном мире Андреева

разрешается в пользу мучительного, релятивистского знания, которое, в отличие от слепой догмы, обнажает трагическую суть бытия. Центральный тезис главы, раскрытый в параграфе «Святость как трагедия, грех как искупление», заключается в том, что андреевская картина мира инвертирует традиционные христианские парадигмы. Его герои, в отличие от персонажей классической литературы, проходя через грех, не обретают катарсиса и искупления, а замыкаются в экзистенциальном тупике одиночества. Святость у Андреева часто сопряжена с бесплодными страданиями и метафизическим бунтом (как у о. Василия Фивейского), в то время как грех (как у Иуды) хотя и не ведёт к прощению, но приобретает масштаб трагической жертвы, остающейся непонятой миром.

Таким образом, проведённое исследование позволяет утверждать, что научная новизна работы заключается в комплексном подходе к анализу двойственности человеческой природы у Леонида Андреева. Эта двойственность рассмотрена не изолированно, а благодаря сквозному принципу, пронизывающему все уровни его художественного мира: от языковых моделей и системы образов, до глубинных философско-религиозных оснований. Доказано, что образ Иуды Искарота является квинтэссенцией этой концепции – символом трагического противоречия, в котором греховное деяние порождено духовной жадью, а предательство оказывается высшей, хотя и ужасающей, формой любви и познания.

Практическая значимость работы определяется её вкладом в современное андрееведение. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке университетских курсов по истории русской литературы рубежа XIX–XX веков, спецкурсов по творчеству Л. Андреева, библейским мотивам в литературе модернизма, а также в педагогической практике при разработке уроков литературы в старших классах, ориентированных на углублённое изучение сложных философско-эстетических проблем.

В заключение можно констатировать, что повесть «Иуда Искарот», проанализированная в единстве её формы и содержания, предстаёт не только лишь смелой литературной интерпретацией евангельских событий, но мощным художественно-философским высказыванием о природе человека. Леонид Николаевич Андреев сумел показать, что святость и грех – не внешние антиподы, а вечно борющиеся начала внутри человеческой души, а подлинная трагедия личности разворачивается в пространстве этой непримиримой внутренней борьбы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев, С. С. Красота как святость // Антология "Курьер ЮНЕСКО" за 30 лет. – Москва: Издат. Прогресс, 1990. – С. 190.
2. Аверинцев, С. С. Бахтин, смех и христианская культура // М.М. Бахтин как философ. – Москва, 1992. – С. 7-19.
3. Адрианов, С. А. Литературные течения в современной России // Вестник Европы №3. – Санкт-Петербург, 1910. – С. 355.
4. Аквинский, Ф. Сумма теологии. Часть I. Вопросы 44-74 – Киев, Москва: Эльга, Ника-Центр; Элькор-МК, 2003. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-2/6>
5. Амирханян, А. М. Религиозный контекст добра и зла в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2009. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznyy-kontekst-dobra-i-zla-v-romane-l-n-tolstogo-voyna-i-mir> (дата обращения: 25.10.2025).
6. Андреев, В. Л. Детство. – Москва: Издат. Сов. Писатель, 1963. – 291 с.
7. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 1-6. / Редкол. И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Вступ. статья А. Богданова; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Комментар. В. Чувакова. – Москва: Издат. Художественная литература, 1990. – ISBN 5-280-00977-6.
8. Андреев, Л. Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. – Москва: Издат. Альфа-книга, 2017. – 1243 с. – ISBN 978-5-9922-2560-0.
9. Бабочкина, Я. О. Особенности светского и религиозного в романе М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // E-Scio. – 2018. – №11 (26). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-svetskogo-i-religioznogo-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 28.01.2026).

10. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина / М.М. Бахтин. // 5-е доп. – Киев: Next, 1994. – 509 с. – ISBN 5-88316-018-X.
11. Беневич, Г. И. Краткая история промысла. От Платона до Максима Исповедника // Вестник РХГА. – 2011. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkaya-istoriya-promysla-ot-platona-do-maksima-isповедника> (дата обращения: 20.01.2026).
12. Бердяев, Н. А. Диалектика божественного и человеческого. – Москва: Издат. АСТ, 2003. – 622 с. – ISBN 5-17-017990-1.
13. Библия на русском языке в Синодальном переводе с неканоническими книгами. Большой формат. – 2023. – ISBN 978-5-370-05295-8.
14. Блок, А. А. Золотое руно Журн. худож., лит. и критич. – № 5, 1907. – URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2468/pages/69>
15. Блок, А. А. Иисус – художник. Он всё получает от народа (женственная восприимчивость) / Собр. соч.: В 8 т. / Т. 7. – Москва: Л. С., 1963. – С. 317.
16. Блейк, У. Видения Страшного Суда / Уильям Блейк; Подгот. В. Чухно. – Москва: ЭКСМО-пресс, 2002. – 382 с. – ISBN 5-04-009671-2.
17. Боева, Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2016. – 40 с.
18. Боева, Г. Н. Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №8-1 (62). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-leonida-andreeva-kak-yavlenie-moderna-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 23.12.2025).
19. Брюсов, В. Я. "Жизнь человека" в Художественном театре. – Москва: "Весы", No 1., 1908. – С. 1. – URL:

http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1908_jizn_cheloveka_v_hudojestvennom.shtml

20. Булгакова, А. Великий святой из Ассизи // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2015. – №4 (12). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/velikiy-svyatoy-iz-assizi> (дата обращения: 28.01.2026).

21. Бунин, И. А. Воспоминания. – Париж: Издат. Возрождение, 1950. – 275 с. – URL: https://archive.org/details/1950_20240111

22. Быков, Д. Л. Ответы на вопросы. – URL: <https://bykovfm.ru/chto-vy-dumaete-o-proizvedenii-leonida-andreeva-rasskaz-o-semi-poveshennyh-kakoe-051d36>

23. Вегас, О. Хосе Мария Христианство и утверждение истины // Вестник РХГА. – 2007. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianstvo-i-utverzhdenie-istiny> (дата обращения: 06.01.2026).

24. Волошин, М. А. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева («Золотое Руно») // Волошин М. А. Собр. соч.: в 13 т. (в 17 кн.). – Москва: Эллис Лак, 2007. – С. 50-51. – ISBN 978-5-902152-49-1.

25. Волошин, М. А. Лики творчества. – Ленинград: Издат. Наука, 1988. – С. 450-456. – URL: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0180.shtml

26. Волошина, И. Художник тихого ужаса. Во что верил Николай Ге? / Журнал. (155) №3. – 2016. – URL: <https://foma.ru/vo-chto-veril-nikolay-ge.html>

27. Гаврилов, В. В. К вопросу об орфических мотивах в рассказе Л. Андреева «Бездна» // Слово. Текст. Контекст. – 2023. – №3 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-orficheskikh-motivah-v-rasskaze-l-andreeva-bezdna> (дата обращения: 25.11.2025).

28. Гивенс, Д. Образ Христа в русской литературе: Достоевский, Толстой, Булгаков, Пастернак / Джон Гивенс; перевод с английского Ольги

Бараш. – Бостон: Academic Studies Press; Санкт-Петербург: БиблиоРоссика, 2021. – 346 с. – ISBN 978-5-6046148-7-7.

29. Гладышев, А. К. Интерпретация мотива смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2013. – №5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-motiva-smerti-v-povesti-l-n-tolstogo-smert-ivana-ilicha> (дата обращения: 11.11.2025).

30. Голованова, Н. Ю. Библейское и Андреевское в произведениях Л. Н. Андреева (на примере рассказов «Иуда искартот», «Елеазар») // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2015. – №4 (18). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskoe-i-andreevskoe-v-proizvedeniyah-l-n-andreeva-na-primere-rasskazov-iuda-iskartot-eleazar> (дата обращения: 29.12.2025).

31. Головачёва, Е. Древнегреческая трагедия: как современные писатели и режиссеры вдохновляются произведениями Софокла, Эсхила и Еврипида. / Моноклер. – 2022. – URL: <https://monocler.ru/drevnegrecheskaya-tragediya/>

32. Горький, М. Литературные портреты / Предисл. Е. Тагера, примеч. М. Петровой. – Москва: Издат. Гослитиздат, 1959. – 591 с.

33. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры – Москва: Издат. «Искусство», 1984. – С. 19.

34. Гусев, Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым: Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого. 1907-1908 год / Н. Н. Гусев. // 2-е изд., значительно испр. и доп. – Москва: Толстовский музей, 1928. – 204 с.

35. Добролюбов, Н. А. Темное царство // Вступ. ст.: И. Кубиков. – Москва, Петроград: Гос. изд-во, 1923. – 216 с.

36. Догнал, Й. Обособленность индивида как предэкзистенциальная составляющая в рассказе Л. Андреева «Большой шлем» / Й. Догнал, Ю. Дмитриева // Вопросы литературы. – 2023 – №2. – С.

72-86. – URL: <https://voplit.ru/article/obosoblennost-individa-kak-predekzistentsialnaya-sostavlyayushhaya-v-rasskaze-l-andreeva-bolshoj-shlem>

37. Дунаев, М. М. Православие и русская литература: Учебное пособие для духовных семинарий / Под общ. ред. В. А Шленова. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 2009. – С. 281.

38. Евграфов, Г. Р. Pro et contra Леонида Андреева / Г. Р. Евграфов // Москва: журнал русской культуры. – 2022. – № 10. – С. 198-214.

39. Замлелова (Макеева), С. Г. Семантика образа Иуды Искарота в Четвероевангелии и в «Евангелии от Иуды» из Кодекса Чакос / Современная наука: актуальные проблемы теории и практики // Серия: Познание. – 2016. – №09-10. – С. 75-82. – URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/2063597e-c6b4-4da1-9c6c-32e57bcc916c>

40. Зильберштейн, И. С. Литературное наследство / Акад. наук СССР, литературы, Пушкинский дом. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка / ред.: И. С. Зильберштейн; вступ. статья К. Д. Муратовой. – Москва: Издат. Наука, 1965. – 630 с.

41. Злочевская, А. В. Роль мистико-религиозного подтекста в рассказе И. А. Бунина "Господин из Сан-Франциско". – М. Портал "О литературе", 2008. – URL: <https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1207131652&archive=1207225892> (дата обращения: 26.11.2025).

42. Ивнов, Г. М. Кризис позитивистской концепции исторического источника (И Б. КРОЧЕ). – Москва: Либмонстр Россия (LIBMONSTER.RU). – 2017. – URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/КРИЗИС-ПОЗИТИВИСТСКОЙ-КОНЦЕПЦИИ-ИСТОРИЧЕСКОГО-ИСТОЧНИКА-И-Б-КРОЧЕ> (дата обращения: 15.12.2025).

43. Иезуитова, Л. А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева / Блоковский сборник XIII (Памяти В. И. Беззубова): Русская культура XX века: метрополия и диаспора. – 1996, Тарту: Тартуский университет. – С. 39-62.

44. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). – Ленинград: Издат. ЛГУ, 1976. – 240 с.
45. Икитян, Л. Н. Искусство провокации: к вопросу о межтекстовых связях повестей «Мысль» и «Мои записки» Л. Андреева. Статья первая / Гуманитарная парадигма. – 2021. – №2 (17). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-provokatsii-k-voprosu-o-mezhtekstovyh-svyazyah-povestey-mysl-i-moi-zapiski-leonida-andreeva-statya-pervaya> (дата обращения: 20.01.2026).
46. Карпенко, Е. И. Внебиблейские коннотации в сюжете о Марии Магдалине (на материале художественной литературы) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2015. – №25 (736). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vnebibleyskie-konnotatsii-v-syuzhete-o-marii-magdaline-na-materiale-hudozhestvennoy-literatury> (дата обращения: 28.01.2026).
47. Касаткина, Т. А. «Я великая, великая грешница...»: Богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» / Достоевский и мировая культура. // Филологический журнал № 1. – 2020. – С. 27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-velikaya-velikaya-greshnitsa-bogoslovie-greha-v-prestuplenii-i-nakazanii-i-idioty/viewer> (дата обращения: 20.10.2025).
48. Катеринич, М. «Феномен неверующего Фомы» – проза.ру, 2023. – URL: <https://proza.ru/2023/08/17/1582>
49. Келдыш, В. А. Между реализмом и модернизмом / История всемирной литературы: в 9 т. – Москва: Издат. Наука, Т.8, 1994. – 1796 с. – ISBN 5-02-011423-5.
50. Келдыш, В. А. О "серебряном веке" русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / Учреждение Рос. акад. наук Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Москва: Издат. ИМЛИ, 2010. – 511 с. – ISBN 978-5-9208-0359-7.

51. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва: Издат. Наука, 1975. – 280 с.
52. Кентерберийский, А. Почему Бог стал человеком / Второй симпозиум: «Искушение» / Наталия Печерская, составитель русского сборника. – Санкт-Петербург: ВРФШ, 1997. – С. 15.
53. Ковшов, М. Евангелие от Иуды или кто на самом деле предал Христа? // Небо. Невский Богослов. – Санкт-Петербург: Студенческий журнал Санкт-Петербургской Православной Духовной Академии, 2011. – №7 – С.25-28. – URL: <https://relig-articles.livejournal.com/24085.html>
54. Коздринь, П. Р. Повесть Н. С. Лескова “Очарованный странник” и аллегорический роман // Вестник УРАО. – 2011. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povest-n-s-leskova-ocharovannyu-strannik-i-allegoricheskij-roman> (дата обращения: 28.12.2025).
55. Козьменко, М. В. Комментарий к тому 5 собрание сочинений Леонида Андреева / Том 5. Рассказы и пьесы 1914-1915. – Москва: Издат. Художественная литература, 1995.
56. Коган, П. С. Очерки по истории новейшей русской литературы / Выпуск 2: Современные беллетристы – Москва: Издат. Заря, 1911. – С. 48.
57. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – Москва: Издат. МГУ, 1990. – 333 с. – ISBN 5-211-00862-6.
58. Колосов, Н. А. Мнимое «Крушение веры» в рассказе Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского». – Москва: Унив. тип., 1905. – 31 с. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Kolosov/mnimoe-krushenie-very-v-rasskaze-leonida-andreeva-zhizn-vasilija-fivejskogo/#source
59. Кочнев, Р. Л. Теория истины в философии Фридриха Ницше / Вестник Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. – 2020. – №57. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-istiny-v-filosofii-fridriha-nitshe> (дата обращения: 28.12.2026).

60. Лебедева, В. Ю. В. Набоков и Л. Андреев: точки пересечения – Журнал «Filologos», Выпуск №4 (51), 2021. – URL: <https://elsu.ru/filologos/issues/298/articles/3899/>
61. Логический анализ языка: Языки этики / Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. К. Рябцева. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 167–177.
62. Луначарский, А. В. О художнике вообще и некоторых художниках в частности. – Москва: «Русская мысль», 1903. – С. 43–66.
63. Макаричева, Н. А. Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л. Андреева и В. В. Набокова – Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2002. – 59 с.
64. Макарьев, Н.А. Леонид Андреев и становление русского модернизма / Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2003. – № 1. – С. 47–51. – URL: [http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1\(3\)/B_1-7.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1(3)/B_1-7.pdf)
65. Масолова, Е. А. Мотив смерти-воскресения в "преступлении и наказании" Достоевского и в "воскресении" Толстого // Филология и человек. – 2017. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-smerti-voskreseniya-v-prestuplenii-i-nakazanii-dostoevskogo-i-v-voskresenii-tolstogo> (дата обращения: 02.11.2025).
66. Мережковский, Д. С. В тихом омуте. – Санкт-Петербург: тип. АО тип. дела (Герольд), 1908. – 325 с.
67. Мережковский, Д. С. Иисус Неизвестный / Д. Мережковский. Т. 2 ч. 1. – Белград, 19--.. – 312 с.
68. Миленин, М. С. Особенности лингвопоэтического исследования художественной прозы Леонида Андреева (на примере повести «Жизнь Василия Фивейского») // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. – 2024. – №3 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-lingvopoeticheskogo->

issledovaniya-hudozhestvennoy-prozy-leonida-andreeva-na-primere-povesti-zhizn-vasiliya-fiveyskogo (дата обращения: 01.12.2025).

69. Митрополит Иларион Алфеев Иисус Христос. Жизнь и учение: Книга 6. Смерть и воскресение, Глава 7. Иисус перед иудейскими первосвященниками / Допрос у Анны. – 2018. – URL: <https://jesus-portal.ru/truth/mitropolit-ilarion-alfeev-iisus-khristos-zhizn-i-uchenie/kniga-6-smert-i-voskresenie/glava-7-iisus-pered-iudeyskimi-pervosvyaschennikami/dopros-u-kaiafy>

70. Митрополит Иларион Алфеев Новый завет. Деяния Святых Апостолов / Учебник бакалавра теологии. – Москва: Издат. Познание, 2021. – 464с. – ISBN 978-5-6044873-1-0.

71. Михеичева, Е. А. Мотив воскрешения в творчестве Леонида Андреева // Проблемы исторической поэтики. – 2017. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-voskresheniya-v-tvorchestve-leonida-andreeva> (дата обращения: 20.11.2025).

72. Михеичева, Е. А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века: учебное пособие к спецкурсу. – Орёл: Издат. Орловский гос. пед. ин-т., 1993. – 98 с.

73. Мещерякова, А. В., Половинкина, О. И. Экфрастические основы образа Сибилы Вэйн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры. – 2011. – №6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasticheskie-osnovy-obraza-sibily-veyn-v-romane-o-uaylda-portret-doriana-greya> (дата обращения: 20.11.2025).

74. Московкина, И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография. – Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразин., 2005. – 287 с. – ISBN 966-623-210-3.

75. Нестерова, Т. А., Нестерова, А. А. Военная публицистика начала XX В.: языковые особенности публицистических статей Л. Андреева в сборнике «В сей грозный час» (1914-1916) // СИСП. – 2020. – №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voennaya-publitsistika-nachala-xx-v->

yazykovye-osobennosti-publitsisticheskikh-statey-l-andreeva-v-sbornike-v-sey-groznyu-chas-1914 (дата обращения: 11.11.2025).

76. Нигибин, Ю. М. Любимый ученик – 1996, Москва: Издат. Аграф. – 554 с.

77. Нямцу, А. Е. Миф. Легенда. Литература = Myth. Legend. Literature: (теоретические аспекты функционирования) / Анатолий Нямцу; Черновицкий нац. ун-т им. Юрия Федьковича, Науч.-исслед. центр "Библия и культура". – Черновцы: Рута, 2007. – 519 с. – ISBN 978-966-568-888-4.

78. Образы священнослужителей в рассказах Л. Н. Андреева / Официальный сайт Дома-музея Леонида Андреева. – 2019. – URL: <https://www.andreev-leonid.ru/nashi-publikacii/metodicheskie-razrabotki/95-obrazy-svyaschennosluzhiteley-v-rasskazah-ln-andreeva.html>

79. Петров, В. Б., Мусийчук, М. В. Психология страха, или человек перед лицом смерти в Повести Л. Андреева «Рассказ о семи повешенных» // Общество: социология, психология, педагогика. – 2017. – №11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologiya-straha-ili-chelovek-pered-litsom-smerti-v-povesti-l-andreeva-rasskaz-o-semi-poveshennyh> (дата обращения: 12.12.2025).

80. Пращерук, Н. В. Несостоявшийся диалог: Ф. Достоевский и Л. Андреев / Н. В. Пращерук // Диалоги классиков: диалоги с классикой: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Издат. Урал. ун-та, 2014. – С. 99-110. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35798/1/evf-2014-09.pdf>

81. Полетаева, Т. А. Концепт "предательство" и его понятийные и образные характеристики в Библии (в русскоязычном и англоязычном переводах) // Труды Белгородской духовной семинарии. – 2017. – №6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-predatelstvo-i-ego-ponyatiynye-i-obraznye-harakteristiki-v-biblii-v-russkoyazychnom-i-angloyazychnom-perevodah> (дата обращения: 28.01.2026).

82. Розанов, В. В. Л. Андреев и его «Тьма» – Новое время. № 11448, 1908. – URL: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1908_andreev.shtml

83. Рослев, А. «Иуде». – 1915. – URL: <https://m.ok.ru/group/52029754114248/topic/66847685227976>
84. Самойловский, А. Л. Образ Иуды Искарота по каноническим и апокрифическим источникам // Наука. Общество. Оборона. – 2020. – №3 (24). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-iudy-iskariota-po-kanonicheskim-i-apokrificheskim-istochnikam> (дата обращения: 26.12.2025).
85. Салахов, А. Б. Гностический характер учения Иисуса Христа в повести Л. Н. Андреева «Иуда Искарот» // Слово и образ. Вопросы изучения христианского литературного наследия. – 2022. – С. 82–90. – URL: <https://doi.org/10.31802/WI.2022.6.1.007>
86. Словарь библейских образов: [справочник] / под общ. ред. Лиланда Райкена, Джеймса Уилхойта, Тремпера Лонгмана III; ред.-консультанты: Колин Дюриес, Дуглас Пенни, Дэниел Рейд; [пер.: Скороходов Б. А., Рыбакова О. А.]. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 2005. – 1423 с. – ISBN 5-7454-0945-2
87. Соколов, Г.А. Парадокс как принцип художественного метода Леонида Андреева // История и культура № 6. – 2013. – С. 166. – URL: https://www.academia.edu/29782628/Парадокс_как_принцип_художественного_метода_Леонида_Андреева_pdf
88. Спивак, Р. С. «Иуда Искарот» Л. Андреева. Поэтика и интерпретация // «SINEARTENIHIL»: сб. науч. тр. – Белград, 2002. – С. 284–302.
89. Сухорукова, О. А. Религиозно-философские взгляды Л. Н. Толстого и секулярная религиозность / Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religiozno-filosofskie-vzglyady-l-n-tolstogo-i-sekulyarnaya-religioznost> (дата обращения: 28.12.2025).
90. Татаринов, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898-1911 годы / Диссертация кандидата филологических наук. – Уфа, 1996. – 233 с.

91. Тесля, Е. И., Клепалова, Г. Ю. Феномен личности Иуды Искарота в культуре – Донецк: Государственный университет информатики и искусственного интеллекта, 2015. – URL: <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/fenomen-lichnosti-iudy-iskariota-v-kulture-202902>
92. Тихомиров, Д. С. «Проза Л. Андреева в контексте литературы ужасов» // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2015. – №1 (42). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proza-l-andreeva-v-kontekste-literatury-uzhasov> (дата обращения: 01.01.2026).
93. Ткаченко, А. Иуда. Хроника одного предательства. / Великая среда. История. – 2018. – URL: <https://elitsy.ru/communities/110271/1208431>
94. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений / Толстой, Л.Н. Т. 47: Дневники и записные книжки. 1854-1857. – Москва: Гослитиздат, 1937. – 616 с.
95. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / Том 1. – Москва: Издат. Школа «Языки русской культуры», 1998. – С. 6.
96. Флуссер, Д. Иисус / Специализир. информ. по общеакад. прогр. "Человек, наука, общество: комплекс. исслед." // Флуссер Д.; Предисл. С. В. Лезова, С. В. Тищенко АН СССР, ИНИОН, Всесоюз. межвед. центр наук о человеке при президиуме АН СССР. – Москва: ИНИОН, 1992. – 150 с. – URL: <https://htinstitute.co.il/wp-content/uploads/2024/08/Jesus.pdf>
97. Флоровский, Г. Богословские статьи: Воплощение и Искупление. / Московская духовная академия – 2020. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/bogoslovskie-stati-voploshenie-i-iskuplenie-vypusk-3
98. Хохлов, А. В. Евангелие Иуды. Сумма философии. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/4475/2/sf-06-53.pdf>
99. Хугаев, И. С. Братья Бульбы: к вопросу о верности и предательстве / Вестник Владикавказского НЦ РАН. – 2017. – №1. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/bratya-bulby-k-voprosu-o-vernosti-i-predatelstve/viewer>

100. Цуканов, И. Почему Евангелие от Иоанна так отличается от других Евангелий? – Журнал ФОМА, 2025. – URL: <https://foma.ru/pochemu-evangelie-ot-ioanna-tak-otlichaetsja-ot-drugih-evangelij-razbiraem-samye-zametnye-nestykovki.html>

101. Чиан, Ч. Боль как экзистенция в рассказе Л. Андреева «Стена» // Учёные записки Орловского государственного университета. – №1(74), 2017. – С. 123.

102. Чуковский, К. И. О Леониде Андрееве – «Речь», 1910. – URL: http://az.lib.ru/c/chukowskij_k_i/text_1910_o_leonide_andreeve.shtml

103. Шавырин, С. Анатомия веры и "Безверие" А.С. Пушкина. – 2015. – URL: https://samlib.ru/s/shavirin/never_faith.shtml?ysclid=moikvc2d22807240152

104. Шарапова, В.С. Переосмысление евангельского сюжета в повести Л. Андреева «Иуда Искарот». – Омский государственный педагогический университет: № 1(3) / Литература и искусство, 2021. – URL: <https://ratio-natura.ru/sites/default/files/2021-05/pereosmyslenie-evangeliskogo-syuzheta-v-povesti-l.-andreeva-iuda-iskariot.pdf>

105. Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше философия трагедии / Л.И. Шестов. – Москва: Культура, Академический проект, 2020. – 463 с. – ISBN 978-5-902767-96-1.

106. Ширванова, Э. Н., Гаджиева, Р. М. Образ Иуды Искарота в контексте канонического и апокрифического Евангелия в одноименной повести Леонида Андреева // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2018. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-iudy-iskariota-v-kontekste-kanonicheskogo-i-apokrificheskogo-evangeliya-v-odnoimennoy-povesti-leonida-andreeva> (дата обращения: 21.12.2025).

107. Шишкина, Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века / Федеральное агентство по образованию, Федеральное гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Северо-Западная акад. гос. службы. – Санкт-Петербург: СЗАГС, 2009. – 219 с. – ISBN 978-5-89781-356-8.
108. Шуляк, С. Первосвященник Анна – «Серый кардинал» Иерусалима. – 2014. – URL: <https://vichugavoskr.cerkov.ru/2014/04/17/pervosvyashhennik-anna>
109. Юваль Ной Харари. Sapiens. Краткая история человечества / пер. с англ. Л. Сумм. – Москва: Синдбад, 512 с. – ISBN 978-5-906837-62-2.
110. Янцен, В. В. Предательство как проблема индивидуальной памяти и исторической традиции // Вестник РХГА. – 2011. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predatelstvo-kak-problema-individualnoy-pamyati-i-istoricheskoy-traditsii> (дата обращения: 28.12.2025).
111. De Quincey, T. Theological essays and other papers. – Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1854. – 300 p. – URL: <https://archive.org/details/theologicalessay02dequ/page/238/mode/2up>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Н.А. СОЛОВЬЕВ (ЧППГТ – ГОК – ООД. 02 ЛИТЕРАТУРА)
Технологическая карта урока

Таблица 1 — Общая информация по уроку

Группа	109-МО (08.01.28 Мастер отделочных строительных и декоративных работ)
Место урока (по тематическому планированию РП ООД. 02 Литература)	Раздел 2. Литература конца XIX – начала XX века
Тема урока	Андреев Леонид Николаевич (1971-1919) и его место в русской литературе. Проза Андреева: темы и образы. Особенности художественного метода. Рассказы и повести (одно произведение по выбору). «Иуда искариот», «Большой шлем» и другие
Тип урока	Урок открытия новых знаний
Планируемые результаты (по РП дисциплины ООД. 02 Литература):	
Личностные Способность воспринимать различные виды искусства, традиции и творчество своего и других народов, ощущать эмоциональное воздействие искусства, в том числе литературы; Совершенствование языковой и читательской культуры взаимодействия между людьми и познания мира с использованием изученных и самостоятельно прочитанных литературных произведений.	
Метапредметные Самостоятельно формулировать и актуализировать проблему, заложенную в художественном произведении, рассматривать ее всесторонне; Устанавливать существенный признак или основания для сравнения литературных героев, художественных произведений и их фрагментов, классификации и обобщения литературных фактов.	
Предметные Владение современными читательскими практиками, культурой восприятия и понимания литературных текстов, умениями самостоятельного истолкования, прочитанного в устной и письменной форме, информационной переработки текстов в виде аннотаций, докладов, тезисов, конспектов, рефератов, а также написания отзывов и сочинений различных жанров; Владение умением редактировать и совершенствовать собственные письменные высказывания с учётом норм русского литературного языка.	

Таблица 2 — Блочно-модульное описание урока

БЛОК 1. Мотивация к учебной деятельности
Выработка на личностно-значимом уровне внутренней готовности к выполнению нормативных требований учебной деятельности 1. Здравствуйте, студенты! Откроем тетради и вспомним, о чём мы говорили на прошлой паре (об А.И. Куприне и его рассказе «Гранатовый браслет»). Давайте ответим на несколько вопросов, чтобы освежить в памяти это произведение: Как зовут главную героиню, и какой подарок она получает от тайного поклонника на свои именины? (Главную героиню зовут Вера Николаевна Шеина. Она получает гранатовый браслет). Кто такой Желтков и кем он работает? (Желтков – бедный чиновник (мелкий служащий контрольной палаты), который много лет безнадежно и тайно любит Веру Николаевну). Как муж и брат Веры реагируют на подарок и письма Желткова? (Они находят Желткова, требуют, чтобы он прекратил преследовать Веру, возвращают ему браслет и настаивают на том, чтобы он исчез из их жизни). Чем заканчивается история Желткова и что Вера понимает в финале, слушая музыку? (Желтков заканчивает жизнь самоубийством. Вера, слушая сонату Бетховена (которую он просил её послушать), осознаёт, что мимо неё прошла та самая огромная, бескорыстная, «настоящая любовь, о которой мечтает каждая женщина»). Спасибо вам за ответы, я вижу, что вы хорошо запомнили содержание рассказа. 2. Итак, теперь перейдём к нашей сегодняшней теме. В нынешнем, 21 веке, русская культура развивается в ином интеллектуальном пространстве. Уходят устоявшиеся легенды, но и возвращаются забытые имена. Догмы разрушаются, а мы наблюдаем своеобразное возвращение к истокам, когда в сознании людей понятия Добра, Зла, Любви, Смерти приобретают их каноничный вид. Однако на уроках литературы мы с вами все чаще говорим о духовной реинкарнации, обновлении человека в изменчивом мире. И на сегодняшнем уроке мы будем говорить об очень важном: о категориях Преданности и Предательстве, о Совести и Вере и том, как эти категории могут видоизменяться в талантливой прозе Леонида Андреева. Сейчас, чтобы у вас сложилась цельная картина повести, мы послушаем предысторию того, как Леонид Николаевич пришёл к написанию данного текста, с какими проблемами он столкнулся, и какое решение для них нашел. Основные моменты, вынесенные на слайды, запишем в тетрадь. Для этого с докладом выступят студенты (ФИО). Перед тем, как «ФИО» начнут свой доклад, запишите в тетради тему нашего урока: ДВОЙСТВЕННОСТЬ ИУДЫ В ПОВЕСТИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА. ВЫСТУПЛЕНИЕ УЧЕНИКОВ (Балакин Т., Иванов С.) (ПРИЛОЖЕНИЕ 2) 3.(Один студент выходит к доске). Давайте посмотрим, что вы запомнили из доклада ваших коллег (ученик записывает на доске основные моменты, озвученные в докладе:

Замысел повести зародился у Леонида Андреева задолго до её написания. Первые идеи появились у него уже в 1902 году, но активная работа над произведением началась в 1906 году.

Осуществлению замысла мешали тяжелые личные обстоятельства. Завершить повесть

Продолжение таблицы 2

Андреев смог только в декабре 1906 года на итальянском острове Капри, куда он переехал из Германии после внезапной смерти своей жены Александры Михайловны. Выход повести в 1907 году вызвал бурную и крайне полярную реакцию в обществе. Резкую критику повесть получила от многих современников, включая Льва Толстого, который назвал её «ужасно гадко, фальшь и отсутствие признака таланта».

Несмотря на шквал критики, повесть получила высокую оценку от ведущих деятелей культуры Серебряного века, среди которых были Максим Горький, Александр Блок и Корней Чуковский.

Несмотря на скандальный характер, повесть Леонида Андреева привлекла всеобщее внимание и стала популярной.

Планируемые результаты

Личностные: Совершенствование языковой и читательской культуры взаимодействия между людьми и познания мира с использованием изученных и самостоятельно прочитанных литературных произведений.

Метапредметные: самостоятельно формулировать и актуализировать проблему, заложенную в художественном произведении, рассматривать ее всесторонне.

Предметные: Владение умением редактировать и совершенствовать собственные письменные высказывания с учётом норм русского литературного языка.

БЛОК 2. Комплексный анализ текста

Самостоятельная и групповая работа, направленная на изучение нового материала

4. Теперь, когда мы изучили контекст написания повести, обратимся к основным действующим лицам. Поделимся на 4 группы. Каждая группа получит свои отрывки из текста с участием одного из героев (учитель раздает листочки каждой группе и выводит на экран их портреты). Итак, ваша задача – составить характеристику для персонажа, опираясь на его речь, поступки, мысли. Внимательно прочитайте текст, посоветуйтесь в группах, после этого выходим к доске и презентуем вашего героя. Чтобы вам проще было разобраться, на каждом листочке (внизу) есть сравнительная таблица, которую вы должны заполнить. На работу у вас есть 7 минут.

(Ученики читают отрывки, заполняют таблицу-характеристику) (ПРИЛОЖЕНИЕ 3)

(Группы поочередно выходят к доске, представляют своих героев, остальные записывают характерные черты)

Планируемые результаты

Личностные: Совершенствование языковой и читательской культуры взаимодействия между людьми и познания мира с использованием изученных и самостоятельно прочитанных литературных произведений.

Метапредметные: устанавливать существенный признак или основания для сравнения литературных героев, художественных произведений и их фрагментов, классификации и обобщения литературных фактов.

Предметные: Владение современными читательскими практиками, культурой восприятия и понимания литературных текстов, умениями самостоятельного истолкования, прочитанного в устной и письменной форме, информационной переработки текстов в виде аннотаций, докладов, тезисов, конспектов, рефератов, а также написания отзывов и сочинений различных жанров.

Продолжение таблицы 2

БЛОК 3. Фронтальный опрос

Обеспечение систематизации знаний и способов действий в памяти учащихся для достижения поставленных учебных задач с помощью различных видов искусства

5.Продолжим работу.

Все группы выступили и теперь, когда мы знаем больше о действующих лицах повести, перейдём к обсуждению главной темы нашего урока – двойственности Иуды.

Сегодня, послушав доклад о написании повести «Иуда Искарот», вы смогли убедиться в неоднозначности фигуры Леонида Андреева. Это относится и к его самой знаменитой повести, о которой мы с вами сегодня беседуем. Посмотрите на презентацию и постарайтесь ответить на несколько вопросов: (ПРИЛОЖЕНИЕ 4)

1. Взгляните на портрет Иуды, изображенный на слайде. Какая деталь в нём бросается в глаза? (Раздвоенное лицо) Правильно. Даже в визуальном образе автор подчёркивает ту самую «двойственность» предателя.

2. Теперь посмотрите на картину Николая Ге «Совесть». Что мы видим на ней? (Иуда смотрит на других учеников, которые отдаляются от него) Как вы думаете, почему он не идёт вместе с ними? (Иуда не может определиться, какому пути ему следовать) Хороший ответ. Может, есть ещё какая-нибудь причина, почему он отдаляется от апостолов? (Он видит в них «неискренность» намерений, браваду и хвастовство, он понимает, что в сложной, критической ситуации они предадут учителя)

3. В списке работ Николая Ге есть ещё одна картина, связанная с Иудой. Посмотрим на неё (картина «Иуда») Что вы здесь видите? (Иуда уже один, бредёт в редком лесу). Как вы думаете, эта картина описывает события до или после картины «Совесть»? (После. Иуда уже совершил предательство и теперь он гоним всеми людьми). Есть другие варианты? (Возможно, это Иуда до того, как встретил Иисуса, он тоже был одинок)

Спасибо всем за активность!

Планируемые результаты

Личностные: Способность воспринимать различные виды искусства, традиции и творчество своего и других народов, ощущать эмоциональное воздействие искусства, в том числе литературы.

Метапредметные: устанавливать существенный признак или основания для сравнения литературных героев, художественных произведений и их фрагментов, классификации и обобщения литературных фактов.

Предметные: владение современными читательскими практиками, культурой восприятия и понимания литературных текстов, умениями самостоятельного истолкования, прочитанного в устной и письменной форме, информационной переработки текстов в виде аннотаций, докладов, тезисов, конспектов, рефератов, а также написания отзывов и сочинений различных жанров;

Владение умением редактировать и совершенствовать собственные письменные высказывания с учётом норм русского литературного языка.

БЛОК 4. Групповая работа
Формирование учебной деятельности на основе взаимодействия
6. Сейчас мы проведем небольшую квиз-игру. Ваша задача: внимательно читать вопросы на слайдах и давать как можно более развёрнутые ответы. Право слова переходит к другой группе, если первая не может дать конструктивный ответ. Также вы можете дополнять высказывания других, чтобы заработать дополнительные баллы. За каждый вопрос можно получить от 0 до 3 баллов. В конце мы суммируем их и получаем результат, выявляем победителя. <u>Перечислите черты двойственности Иуды. Также назовите другие качества, которые</u>

Продолжение таблицы 2

<u>можно отнести к этому понятию.</u> (разделенное лицо, предательство-преданность, коварство-любовь, сребролюбие-отказ от денег). <u>Чем отличается изображение Иисуса в повести и в канонических писаниях?</u> (Иисус у Андреева молчалив, он более человечен, не творит чудеса) <u>Чем отличаются образы апостолов от канонических писаний?</u> (их характерам уделено гораздо меньше времени, они также наделены человеческими чертами: Фома, Петр, Иоанн) <u>Как заканчивается путь Иуды в повести? Какой символизм вы в этом видите?</u> (Иуда повесился, он сделал это потому, что разочаровался в людях, а самого близкого человека, который мог бы его понять уже нет) <u>Кто из апостолов ещё имеет черты «двойственности» в своём характере?</u> (Пётр – с виду сильный, непреклонный, а на самом деле – трусливый и заносчивый; Фома – с виду умный, образованный, а на самом деле – не выдерживает диалога с Иудой, не может ничего противопоставить его аргументам) <u>Как вы думаете, какова истинная причина предательства андреевского Иуды?</u> (он хотел узнать, насколько сильна вера остальных учеников; он знал, что они слабы, но надеялся, что в критической ситуации все люди увидят, что Иисус – идеальный человек, остановят казнь) <u>Изначально повесть называлась «Иуда Искарот и другие», как вы думаете, почему автор назвал её именно так? Какое название вы считаете более уместным?</u> (он хотел подчеркнуть имя главного героя, его важность в контексте описываемых событий) Хорошие ответы, теперь подведем итоги.
Планируемые результаты <i>Личностные: совершенствование языковой и читательской культуры взаимодействия между людьми и познания мира с использованием изученных и самостоятельно прочитанных литературных произведений.</i> <i>Метапредметные: устанавливать существенный признак или основания для сравнения литературных героев, художественных произведений и их фрагментов, классификации и обобщения литературных фактов.</i> <i>Предметные: владение современными читательскими практиками, культурой восприятия и понимания литературных текстов, умениями самостоятельного истолкования, прочитанного в устной и письменной форме, информационной переработки текстов в виде аннотаций, докладов, тезисов, конспектов, рефератов, а также написания отзывов и сочинений различных жанров.</i>
БЛОК 5. Подведение итогов, домашнее задание
Этап 5.1. Рефлексия
7. Итак, сегодня на уроке вы узнали об одном из самых нестандартных творцов

начала XX века. Вспомните, как называется этот период в русской литературе? (серебряный век).

Как вы думаете, можем ли мы назвать Иуду классическим предателем? (в каноническом тексте – да, у Леонида Андреева – нет).

Этап 5.2. Домашнее задание

8. Запишите домашнее задание: составить характеристику Марии Магдалины и первосвященника Анны.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

«ДОКЛАД УЧЕНИКОВ (ФИО)»

Ученик: Замысел повести зародился у Леонида Андреева задолго до её написания. Первые идеи появились у него уже в 1902 году, но активная работа над произведением началась в 1906 году. В марте, находясь в Швейцарии, Андреев в письме брату Павлу просил прислать ему книги известных теологов Эрнеста Ренана и Давида Штрауса для изучения вопроса. В мае того же года он поделился с писателем Александром Серафимовичем, что планирует написать «нечто по психологии предательства». Сам автор определял свою будущую работу как «совершенно свободную фантазию на тему о предательстве, добре и зле, Христе и проч.».

Трудности при написании

Осуществлению замысла мешали тяжелые личные обстоятельства. Завершить повесть Андреев смог только в декабре 1906 года на итальянском острове Капри, куда он переехал из Германии после внезапной смерти своей жены Александры Михайловны. Он несколько раз видоизменял текст, опираясь на критику своего близкого друга – Максима Горького.

Реакция критики

Выход повести в 1907 году вызвал бурную и крайне полярную реакцию в обществе. Предвидя это, Андреев сам писал, что его произведение «будут ругать и справа, и слева, сверху и снизу». Так и случилось.

Отрицательные отзывы

Резкую критику повесть получила от многих современников, включая Льва Толстого, который назвал её «ужасно гадко, фальшь и отсутствие признака таланта».

Другие критики (И.Е. Журавская, В.В. Розанов) также высказывались крайне негативно, называя произведение «апологетикой предательства» и «одной из самых позорных страниц в истории русского и европейского декаданса», а также обвиняя автора в искажении евангельских образов.

Положительные отзывы

Несмотря на шквал критики, повесть получила высокую оценку от ведущих деятелей культуры Серебряного века, среди которых были Максим Горький, Александр Блок и Корней Чуковский.

Александр Блок, например, писал, что за повестью стоит «душа автора — живая рана». Критик В. Львов-Рогачевский назвал «Иуду Искарота» «выдающимся произведением нашего времени», которое займет «видное место в мировой литературе». Даже Анатолий Луначарский, будущий нарком просвещения, назвал повесть «литературным шедевром».

Популярность

Несмотря на скандальный характер, повесть Леонида Андреева привлекла всеобщее внимание и стала популярной. Она и сегодня остается одним из самых известных и обсуждаемых произведений писателя, вызывая споры у читателей и литературоведов.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

ИУДА

Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота — человек очень дурной славы и его нужно остерегаться. Одни из учеников, бывавшие в Иудее, хорошо знали его сами, другие много слышали о нем от людей, и не было никого, кто мог бы сказать о нем доброе слово. И если порицали его добрые, говоря, что Иуда корыстолюбив, коварен, склонен к притворству и лжи, то и дурные, которых расспрашивали об Иуде, поносили его самыми жестокими словами. «Он ссорит нас постоянно, — говорили они, отплевываясь, — он думает что-то свое и в дом влезает тихо, как скорпион, а выходит из него с шумом. И у воров есть друзья, и у грабителей есть товарищи, и у лжецов есть жены, которым говорят они правду, а Иуда смеется над ворами, как и над честными, хотя сам крадет искусно, и видом своим безобразнее всех жителей в Иудее. Нет, не наш он, этот рыжий Иуда из Кариота», — говорили дурные, удивляя этим людей добрых, для которых не было большой разницы между ним и всеми остальными порочными людьми Иудеи.

И вот пришел Иуда.

Пришел он, низко кланяясь, выгибая спину, осторожно и пугливо вытягивая вперед свою безобразную бугроватую голову — как раз такой, каким представляли его знающие. Он был худощав, хорошего роста, почти такого же, как Иисус, который слегка сутулился от привычки думать при ходьбе и от этого казался ниже; и достаточно крепок силою был он, по-видимому, но зачем-то притворялся хилым и болезненным.

Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв. Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая; и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза.

Таблица 3 — Характеристика Иуды

ИМЯ ПЕРСОНАЖА	ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНОСТИ	ХАРАКТЕР ПОВЕДЕНИЕ	И

ПЕТР

Когда Петр что-нибудь говорил, слова его звучали так твердо, как будто он прибивал их гвоздями. Когда Петр двигался или что-нибудь делал, он производил далеко слышный шум и вызывал ответ у самых глухих вещей: каменный пол гудел под его ногами, двери дрожали и хлопали, и самый воздух пугливо вздрагивал и шумел. В ущельях гор его голос будил сердитое эхо, а по утрам на озере, когда ловили рыбу, он кругло перекатывался по сонной и блестящей воде и заставлял улыбаться первые робкие солнечные лучи. И, вероятно, они любили за это Петра: на всех других лицах еще лежала ночная тень, а его крупная голова, и широкая обнаженная грудь, и свободно закинутые руки уже горели в зареве восхода.

...

И вот один за другим поднимали они и бросали гигантские камни, и, удивляясь, смотрели на них ученики. Петр бросал большой камень, — Иуда еще больше. Петр, хмурый и сосредоточенный, гневно ворочал обломок скалы, шатаясь, поднимал его и ронял вниз, — Иуда, продолжая улыбаться, отыскивал глазом еще больший обломок, ласково впивался в него длинными пальцами, облипал его, качался вместе с ним и, бледнея, посылал его в пропасть. Бросив свой камень, Петр откидывался назад и так следил за его падением, — Иуда же наклонился вперед, выгибался и простирали длинные шевелящиеся руки, точно сам хотел улететь за камнем. Наконец оба они, сперва Петр, потом Иуда, схватились за старый, седой камень — и не могли его поднять, ни тот, ни другой. Весь красный, Петр решительно подошел к Иисусу и громко сказал:

— Господи! я не хочу, чтобы Иуда был сильнее меня. Помоги мне поднять тот камень и бросить.

...

Больше всех и громче всех хохотал над шутками Искарота Петр Симонов. Но однажды случилось так, что он вдруг нахмурился, сделался молчалив и печален...»

Петр взглянул на Иисуса, встретил его взор и быстро встал. — Подожди! — сказал он другу. Еще раз взглянул на Иисуса, быстро, как камень, оторванный от горы, двинулся к Иуде Искароту.

Таблица 4 — Характеристика Петра

ИМЯ ПЕРСОНАЖА	ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНОСТИ	ХАРАКТЕР И ПОВЕДЕНИЕ

ФОМА

... увидел длинный, прямой стан, серое лицо, прямые прозрачно-светлые глаза, две толстые складки, идущие от носа и пропадающие в жесткой, ровно подстриженной бороде.

Фома продолжал допрашивать неотвязчиво и спокойно, пока Иуда не сознавался, что солгал, или не сочинял новой правдоподобной лжи, над которой тот надолго задумывался. Временами Иуда чувствовал нестерпимое отвращение к своему странному другу и, пронизывая его острым взглядом, говорил раздраженно, почти с мольбою:

— Но чего ты хочешь? Я все сказал тебе, все.

— Я хочу, чтобы ты доказал, как может быть козел твоим отцом? — с равнодушной настойчивостью допрашивал Фома и ждал ответа.

Случилось, что после одного из таких вопросов Иуда вдруг замолчал и удивленно с ног до головы ошупал его глазом: увидел длинный, прямой стан, серое лицо, прямые прозрачно-светлые глаза, две толстые складки, идущие от носа и пропадающие в жесткой, ровно подстриженной бороде, и убедительно сказал:

— Какой ты глупый, Фома! Ты что видишь во сне: дерево, стену, осла?

И Фома как-то странно смутился и ничего не возразил. А ночью, когда Иуда уже заволакивал для сна свой живой и беспокойный глаз, он вдруг громко сказал с своего ложа — они оба спали теперь вместе на кровле:

— Ты не прав, Иуда. Я вижу очень дурные сны. Как ты думаешь: за свои сны также должен отвечать человек?

Подойдя к учителю, Фома решительно заявил:

— Иуда прав, господи. Это были злые и глупые люди, и на камень упало семя твоих слов.

Но и этого не знал Фома, хотя вчера кактус действительно вцепился в его одежду и разорвал ее на жалкие клочки. Он ничего не знал, этот Фома, хотя обо всем расспрашивал, и смотрел так прямо своими прозрачными и ясными глазами, сквозь которые, как сквозь финикийское стекло, было видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла.

...он не понимал шуток, притворства и лжи, игры словами и мыслями и во всем доискивался основательного и положительного...

Таблица 5 — Характеристика Фомы

ИМЯ ПЕРСОНАЖА	ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНОСТИ	ХАРАКТЕР ПОВЕДЕНИЕ	И

...на него из темного угла холодными и красивыми очами смотрит Иоанн, красивый, чистый, не имеющий ни одного пятна на снежно-белой совести...

...отодвинулся Иоанн, любимый ученик, и все остальные, любя учителя своего, неодобрительно потупились» (также). «Иоанн пристально смотрел в неподвижный, широко открытый глаз и молчал.

Иоанн, не глядя на учителя, тихо спросил Петра Симонова, своего друга:

— Тебе не наскучила эта ложь? Я не могу дольше выносить ее и уйду отсюда».

И только Иоанн Зеведеев упорно молчал...

...Иоанн же Зеведеев надменно бросал: — Ну, а мы? Что о нас дурного скажешь ты, Иуда из Кариота?

...

Иоанн что-то быстро сообразил и проскользнул в дверь, за которою слышался тихий и как будто даже ласковый голос Иисуса. И когда по прошествии времени вышел оттуда, то был бледный, и потупленные глаза его краснели как бы от недавних слез.

— Учитель сказал... Учитель сказал, что Иуда может брать денег, сколько он хочет.

Петр сердито засмеялся. Быстро, с укором взглянул на него Иоанн и, внезапно загоревшись весь, смешивая слезы с гневом, восторг со слезами, звонко воскликнул:

— И никто не должен считать, сколько денег получил Иуда. Он наш брат, и все деньги его, как и наши, и если ему нужно много, пусть берет много, никому не говоря и ни с кем не советуясь. Иуда наш брат, и вы тяжко обидели его — так сказал учитель... Стыдно нам, братья!

В дверях стоял бледный, криво улыбавшийся Иуда, и легким движением Иоанн приблизился и трижды поцеловал его. За ним, оглядываясь друг на друга, смущенно подошли Иаков, Филипп и другие, — после каждого поцелуя Иуда вытирал рот, но чмокал громко, как будто этот звук доставлял ему удовольствие. Последним подошел Петр.

...

И сам Иоанн, которому Иуда оказывал теперь глубокое почтение, как любимому ученику Иисуса и своему заступнику в случае с тремя динариями, стал относиться к нему несколько мягче и даже иногда вступал в беседу.

— Как ты думаешь, Иуда, — сказал он однажды снисходительно, — кто из нас, Петр или я, будет первым возле Христа в его небесном царствии?

Иуда подумал и ответил:

— Я полагаю, что ты.

— А Петр думает, что он, — усмехнулся Иоанн.

Таблица 6 — Характеристика Иоанна

ИМЯ ПЕРСОНАЖА	ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНОСТИ	ХАРАКТЕР ПОВЕДЕНИЕ	И

ПРИЛОЖЕНИЕ 4



Рисунок 1 — Фрагмент презентации



Рисунок 2 — Фрагмент презентации



Рисунок 3 — Иллюстрация двойственности Иуды



Рисунок 4 — Ге Н.Н. Совесть (Иуда)



Рисунок 5 — Ге Н.Н. Иуда