

**РАЗНОВИДНОСТИ ОЩУЩЕНИЯ СМЕРТИ
В ПОВЕСТИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
РАССКАЗ О СЕМИ ПОВЕШЕННЫХ И ТИПОЛОГИЯ
ЭПОХ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Введение

Универсалии русской литературы — это, на первый взгляд, парадоксальная тематика. В философском контексте, например, в средневековых спорах о роли универсалий в познании мира, этот термин нельзя было ограничивать каким-либо пространством. Поэтому универсалии русской литературы должны быть одновременно универсалиями всемирной литературы, даже всемирной культуры, если понятие «литература» является ограничением понятия культуры. В универсалиях всемирной культуры, как кажется, мало специфически русского, но поскольку русская литература давно уже преодолела провинциализм и стала мировой литературой, ее культурные основы, разумеется, надо также рассматривать в рамках мировой культуры. Русская литература в течение почти 200 лет занимается универсалиями, по крайней мере, европейской культуры.

В дальнейшем я рассматриваю вопрос об универсалиях двояким образом: во-первых, в контексте типологии европейского культурного процесса современности (Нового времени), а, во-вторых, в контексте функции одной абсолютной константы человеческой культуры: в контексте осознания человеком неизбежной смерти. Что скрывается за этими, на первый взгляд, слишком общими контекстами? Если говорить об универсалиях, то надо помнить, что они — результат систематизирующего, т.е. типологизирующего взгляда на мир. Если вообще можно говорить об универсалиях, то только при условии, что явления культуры — больше, чем совокупность случайностей, что они чем-то связаны между собой, что их можно понять. Это условие неизбежно, независимо от того, понимаем ли мы универсалии в освещении онтологического номинализма, как понимают его семиотика и Новый историзм, или в освещении онтологического реализма, как понимают его феноменология и экзистенциализм. Как только мы утверждаем, что в мире культуры нет случайного, то уже становится безразлично, откуда эта его связанность, откуда эта его универсальность — она есть, и ее можно понять и описать. Тогда можно сформулировать имманентные ей законы, объективность или субъективность которых уже не играет никакой роли. Важно только то, что они организуют мир культуры.

Типология

А как можно типологизировать мир культуры? Общеизвестны типологии культуры московско-тартуской школы. Они, как правило, двухвалентны: восток-запад, границу пересекающие и границу утверждающие сюжеты и т. д. Это как бы соответствует бинарной организации нашего мозга, но не совсем соответствует разновидностям нашего диалога с миром. В период, предшествующий гегемонии эмпиризма, в истории изложения текстов и других явлений культуры существовало четыре принципиально различных подхода к этим явлениям. Четырехвалентность культуры прослеживается, начиная с аристотелевских категорий, далее через четырехкратное изложение Святого Писания в средневековье и четыре подхода к тексту, которые Данте Алигьери называет в письме, объясняющем разные возможности понимания «Божественной комедии», и до категорий Канта и Шопенгауэра. С помощью этой четырехвалентности пытались понять структуру культурных явлений. Все эти таблицы категорий были проблематичными в силу их явной спекулятивности. В современной философии они чаще всего понимаются как беспомощные попытки радикальной редукции бесконечно сложной действительности. Можно, однако, найти неспекулятивный путь к применению четырехкратного изложения культуры, путь, который соответствовал бы уже современным требованиям научности. В ее основу должна лечь феноменология, т.е. описание диалога сознания с миром.

Начало этого пути лежит в различении принципиально разных «подходов» к литературным текстам по принципу различия исследовательских установок. Их можно соотнести между собой с помощью двух параметров: во-первых, можно рассматривать литературный текст имманентно, с точки зрения его внутренней относительности, или извне, учитывая его связь с окружающим миром. Во-вторых, можно понимать литературный текст как «цифровую» коммуникацию, т.е. сосредоточиться на его информационном и логичном характере, или как аналоговую коммуникацию, рассматривая его с точки зрения аналогий и оппозиции, как источник отношений. Разные функции «цифровой» и аналоговой коммуникации излагал американский психолог Вацлавик. Познание мира направляется «цифровой» коммуникацией, в то время как человеческие отношения почти исключительно определяются аналоговой коммуникацией. Но Вацлавик не говорит о литературе, его интересуют недоразумения в повседневной аналоговой коммуникации, так как по структуре своей она не может быть однозначной, а поэтому также и мир человеческих отношений неизбежно противоречив, парадоксален.

Из этих двух альтернатив — имманентной-контекстной и «цифровой»-аналоговой — можно сформировать типологию четырех основных подходов к тексту. Первый — имманентно-«цифровой». Я называю его техническим подходом. Он применяется в стилисти-

ческом анализе, в приемологии. Текст рассматривается как изделие, автор как ремесленник. Второй подход — имманентно-аналоговый. В нем текст понимается как автономный смысловой мир внутренних отношений, в который можно углубляться все глубже и глубже. Этот подход применяется в методиках текстовой герменевтики, в американском «close reading» и во французской традиции «*éxplication du texte*». Третий подход — «контекстирующий цифровой». В нем текст понимается как результат влияния на него других параметров, таких как исторические события, социальные отношения или авторская психология. Форма влияния в основном каузальность, хотя доказать строгую каузальную связь в каждом определенном случае фактически невозможно. Применяется этот подход в исторических исследованиях и в социологии и психологии литературы. Четвертый и последний подход — «контекстирующий аналоговый». В нем текст рассматривается как источник смыслового соотношения всех явлений мира культуры, как кристаллизация миропонимания поколения, эпохи или культурного сообщества. Этот подход применяется в семиотике культуры. Эти четыре подхода формируют типологию текстологии по принципу комплементарности: не существует научного подхода к литературному тексту, который бы не являлся одной из этих категорий. Они в принципе равноправны, научность каждого подхода доказана, но почему-то каждый из них претендует на гегемонию, на понимание текста «во всех отношениях». Но настоящая типология, однако, должна была бы еще показать, как и где соприкасаются разные подходы, в каком конкретном соотношении они находятся. Однако, это невозможно без учета процессуальности всего понимания текстового явления.

Нам известно, что понимание — явление процессуальное и что оно связано с определенной констелляцией культуры. Но в силу своей историчности понимание не перестает быть пониманием. Каждый из четырех аспектов текста — продуктивен, каждый открыт для диалога с ним за пределами ложной альтернативы между субъективностью и объективностью. Однако четвертый этап понимания текста имеет преимущество перед другими — он предполагает метапозицию, т.е. он может определить других и себя самого как формы деятельности культуры. С этой метапозиции становится возможным понимание самой процессуальности культуры, смены моделей мира, смены эпох и смены доминантных подходов к тексту. Но дело в том, что как типология культуры Московско-Тартуской школы, так и модели диахронии европейской культуры — лишь двухвалентные. Ю. Н. Тынянов¹, Феликс Водичка² и, в на-

¹ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

² Vodička F. Literární historie // Řeč a sloh. Čtení o jazyce a poesii / uspořádali Boh. Havránek a Jan Mukařovský: Sv. 1, Praha, 1945.

стоящее время, И. П. Смирнов³ предлагают нам понимание автономной историчности литературного ряда как колебание между двумя крайностями. У Тынянова, кроме доминанты, существует только еще вытесненная сю анти-доминанта культуры, но и у И. П. Смирнова получается модель двух эпох, сменяющих друг друга. Смирнов в своей «Мегаистории»⁴ называет их первичными и вторичными эпохами. Первичные эпохи, такие как классицизм, реализм и авангард, направлены на действительность, точнее, на денотативную функцию знака, в то время как вторичные эпохи, такие как барокко, романтизм, символизм и постмодерн направлены на знаковость, или, точнее, на сигнифицирующую функцию знака.

Смена моделей миропонимания или эпох мотивируется здесь лишь привыканием к господствующей модели и забвением старой модели культуры, которая тут же воспринимается как «новая», как «свежая». Нам надоела действительность — так перейдем к знакам. Для нас знаки стали пустыми — вспоминаем о забытой действительности. Такое объяснение смены эпох и миропонимания, на мой взгляд, неприемлемо по двум причинам. Во-первых, такое объяснение недооценивает способность культуры к воспоминанию, то есть ее способность к диалогичному отношению с прошедшей моделью миропонимания, особенно путем чтения порожденных ею произведений искусства. Во-вторых, двухвалентное понимание исторической процессуальности культуры является редукционизмом по отношению к ее двигателю. Оно недооценивает огромную принудительную силу смены. Конец эпохи ощущается современниками не как «больше не хочется, нам надоела господствующая модель», а как «больше так нельзя, культурная действительность ушла из-под нашего понимания, мы ее уже совсем не понимаем, старая модель — инвалентна». Почему рискуют жизнью за новую парадигму, если дело лишь только в привычке? Социологи литературы сказали бы: потому что надо ломать власть старого поколения с целью найти себе место в дискурсе. Да, и это правда, но во имя чего это делается? Абсолютная необходимость определенной новой модели — лишь самообман или самоутверждение «молодых» перед «старыми»?

Нет, можно назвать сценарий культуры, который производит такую принудительность, такую абсолютную культурную необходимость. Можно определить основной фактор культуры, который действительно все время теряется и который каждое поколение должно определить — это способность к диалогу с окружающим миром. Восстановление такого диалога является первой задачей новорожденного человека, как и нового поколения, без него нет

³ Смирнов И. П. Психодиахронологика. Психоистория литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

⁴ Смирнов И. П. Мегаистория. М., 2000.

культурной жизни ни у индивидуума, ни у коллектива. Диалог — абсолютное начало культуры. В раннем развитии ребенка различаются четыре фазы установления такого диалога. В первой, шизоидной фазе, необходимость диалога скрывается в необходимости питания. Другой участник диалога — мать, источник питания. Весь мир понимается в категориях съедобный — несъедобный. Несмотря на явный редукционизм, это все-таки уже диалог, это отношение к миру, которое служит индивидуализации. В дальнейшем процесс смены фаз диалога с миром развивается как диалектика. Чем дальше развивается первичная индивидуализация, тем больше она грозит разрушением диалога. Другой участник диалога — мать — все больше противится высасыванию. Возникает потребность во второй, депрессивной фазе установления диалога с миром. Происходит слияние с другим участником (опять матерью), абсолютное отождествление с ним. Хочется быть частью этого мира, хочется служить ему во всех отношениях. Но осуществление этой цели снова грозит потерей индивидуализации, невозможностью формирования собственного «я». Для ее восстановления нужна третья, навязчивая фаза диалога с миром. Главная ее задача — упорядочение мира, подчинение его собственному разуму. Но на этой фазе индивидуум снова ограничивается, закрывается. Возникает потребность освобождения от всякого порядка в истерической фазе развития. Но и после освобождения процесс развития индивидуума не заканчивается. В психологии известны еще второй и третий круги социализации индивидуума. Между этими кругами наблюдаются, однако, как бы регрессивные фазы, в которых предыдущая социализация теряется. Они нужны для возвращения себе потерянного на пути социализации первичного ощущения существования, и только после его приобретения возможен переход в новый цикл социализации.

Обозначение четырех фаз терминами психопатологии не случайно — это фазы не состояния, а задачи в развитии, при претворении которых в жизнь возможна неудача, и эта неудача сказывается в различных психических расстройствах. В разных формах этих расстройств психология впервые сталкивалась с основными формами и фазами диалога с миром. Этот диалог является не только основной задачей в становлении развитого индивидуума в социальной среде, но и основной задачей в развитии самой культуры. В проведении каждой новой культурной парадигмы скрывается фактор, который со временем разрушает самую ее основу. Эпоха как бы умирает от своего успеха. Поэтому не удивительно, что можно наблюдать аналогию между фазами развития индивидуума в раннем детстве и сменой эпох в развитии европейской культуры Нового времени. Ограничивается ли эта аналогия европейской культурой, и в ней новой историей культуры — этот вопрос остается еще открытым. Может

быть, однако, что по неизвестным еще причинам этот параллелизм ограничивается европейской культурой Нового времени.

Ренессанс — это как бы шизоидная фаза развития культуры, фаза, в которой весь мир подчиняется логике альтернативы полезно — бесполезно, где денежная ценность, приобретение, эгоцентризм, центральная перспектива, основные телесные функции и вообще образ тела находятся в центре внимания. Барокко, в свою очередь является депрессивной эпохой: новое стремление к отождествлению с Богом, расплывчатость формы, осознание парадоксальности жизни при условии отождествления индивидуума с миром (парадоксы возникают из аксиомы идентичности) — все это указывает на общую характеристику депрессивной фазы социализации ребенка. Навязчивость очередной эпохи, то есть классицизма — очевидна. Господство просвещенного разума, восхваление полномочного государя, важность земледелия, нетерпимость к предрассудкам и суеверию — все это указывает на потребность контроля и подчинения, которая существенна в навязчивой фазе социализации. С эпохой романтизма начинается истерическая или эдипальная фаза европейской культуры Нового времени. Освободительные движения, свержение авторитетов, экзотизм и ориентализм, автоирония, заносчивость и гордыня индивидуума — все это типично для соответствующей фазы социализации.

С этой точки начинается как бы регрессивный период Нового времени, период превращения достигнутой социализации в восставление экзистенциального ощущения предметности мира. Первый его этап — реализм.

Реализм невозможно не понимать как категорию навязчивости, хотя навязчивость на пути к экзистенциализации выглядит, по сравнению с «социальным» классицизмом, немножко иначе: вместо контроля индивидуума над природой наблюдаем контроль природы над индивидуумом. Человек становится объектом исторических и социальных процессов. Модернизм или символизм так же депрессивен, как и барокко, однако снова с существенным различием: вместо слияния с миром ощущается как раз потеря мира, изоляция от него. Бог не присутствует в земном и телесном мире, а наоборот, человек целиком живет в трансцендентном, божественном мире, он как бы ушел из телесного и земного мира к Богу, даже если Бог — в недостижимой трансцендентности. Господство драматического диалога в театре барокко сменяется мучительно-страстным желанием потерянного диалога в символизме. В этих различиях выражается регрессивность в символистической разновидности депрессивной эпохи. Мир все больше переживается в категориях экзистенциального страха. Авангард 20-ого века осуществил возвращение к первичному экзистенциальному ощущению мира, то есть к шизоидности: культ телесности, сексуальное освобождение, эгомания, вещизм, а в регрессивном ва-

рианте, в отличие от как бы прогрессивного ренессанса, шизоидность авангарда выражается как разрушительная сила: разрушение синтаксиса и вообще языка, раздробление тела, редукция восприятия ощущением через органы чувств. В неореализме, который пришел на смену авангарду, начинается новый цикл социализации, он находится в полной аналогии с ренессансом. Постмодерн, как не раз уже наблюдалось, аналогичен барокко.

Смерть

Культурная функция осознания неизбежной смерти была сформулирована в рамках философии Мартином Хайдеггером в его книге *Бытие и время*⁵. Ключевую роль для книги Хайдеггера сыграла, как известно, повесть Льва Толстого *Смерть Ивана Ильича*. «Бытие-к-смерти» открывает индивиду глаза на важность существования, поворачивает его взгляд от быта на бытие. Для Хайдеггера вся человеческая культура, в конечном счете, существует благодаря осознанию смерти. Парадоксальным образом конечность жизни способствует бесконечности культуры. Поэтому феноменологический анализ осознания смерти должен открыть нам онтологическую основу культуры. Не только повесть Толстого, но и известная книга Хайдеггера еще не являются таким анализом, потому что они только указывают на существенность самого феномена осознания смерти. По отношению к нему у Толстого и Хайдеггера есть только одна альтернатива: с одной стороны, болтовня о смерти, то есть сознание «кто-то умирает», а смерть вытесняется в подсознание, и с другой стороны, осознание «умираю», то есть осознание собственной смерти. Достоевский в разных вариантах «последних минут приговоренного к смертной казни», сосредоточился на продуктивной функции осознания смерти для восстановления экзистенциального ощущения существования. Таким образом, он в общих чертах характеризует регрессивное направление развития культуры, начатое реализмом. Возможен, однако, дальнейший анализ, то есть разбор всех идеальных типов осознания смерти и их культурной функции, и, вместе с тем, членение этого культурного процесса. На основе наблюдений Достоевского и Толстого это пытаются сделать Леонид Андреев в повести *Рассказ о семи повешенных*. Андреев не случайно посвятил свою повесть Льву Толстому. Экзистенциальный анализ смерти в повести Толстого *Смерть Ивана Ильича*, очевидно, произвел огромное впечатление на молодого писателя. Со стороны Толстого Андреев, однако, не получил признания. Толстой, как известно, считал, что проза Андреева — эффектная, скандальная, а не универсальная ни в синхроническом, ни в диахроническом освещении. И сегодня творчество Андреева не рассматривается наравне с произведениями Толстого или

⁵ Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М., 1997.

Достоевского. В Германии в пятидесятых годах 20-ого века наблюдалась непродолжительная мода на Андреева, в то время немецкая культура находилась под влиянием французского экзистенциализма. Но тем не менее *Рассказ о семи повешенных* — не только продолжение экзистенциального анализа явления смерти, начатого великими реалистами, но и зерно диахронического понимания смены разных культурных моделей экзистенциального созерцания смерти.

Тематика смерти в *Рассказе о семи повешенных* — очевидна. Можно противопоставить «официальную» смерть чиновника-министра «экзистенциальной смерти» семи приговоренных таким же образом, как официальная смерть Ивана Ильича для его коллег была противопоставлена личному переживанию смерти в рассказе Толстого. Намеков на рассказ Толстого в тексте Андреева много, например в словах министра «Вот у меня болят почки, и я умру когда-нибудь» — для Ивана Ильича оторванная почка как раз является медицинской причиной смерти. Кроме того, министра охраняют, что позволяет ему спастись от нападения террористов, но уберечь его от коварной смерти Ивана Ильича охрана не может, эту смерть можно только вытеснить в подсознание, и в этом вытеснении настоящей смерти в подсознание смертная угроза террористов даже помогает министру, потому что, в отличие от смерти Ивана Ильича, для защиты от них есть средства — охрана и полиция.

Как бы в противовес этому успокаивающемуся толстяку-министру, Андреев выставляет семь приговоренных к смерти⁶, но дело здесь не в тяжести, а в количестве. Почему семь? Может быть, Андрееву нужно было сакральное число, как Анне Зегерс в ее романе *Седьмой крест*? А со святостью жертв гитлеровских лагерей нельзя сравнивать террористов и обычных убийц. Явное вчувствование рассказчика в душевный мир героев не является признаком симпатии — убийцы и несостоявшиеся убийцы описываются на расстоянии психологического анализа. Повесть о повешенных на глубоком, смысловом уровне уже не служит критикой смертной казни, даже если это послужило актуальным толчком для ее написания. Все реальные поводы, образцы, газетные сообщения исчезают при формировании культурного смысла повести. И этот смысл как раз требует пяти террористов (по традиции пятерки в романе *Бесы* Достоевского, на которого Андреев не раз намекает в повести) плюс два преступника, так как существует семь типов проявляющегося, абсолютного из-за смерти, диалога с миром, и два типа из них — несовместимые с террористической деятельностью. Перечислю эти типы по порядку соответствующих им в истории культуры моделей диалога с миром.

⁶ Как в рассказе Чехова *Толстый и тонкий*, где тонкий, в противовес толстому, сопровождается женой и сыном.

Представителем первичной социально-направленной модели диалога с миром, то есть представителем первичной имманентно-«цифровой», шизоидной ренессансной встречи с миром является Михаил Голубец, Мишка Цыганок. У него элементарное ощущение собственной телесности, он как животное «стал на четвереньки и завыл дрожащим волчьим воем». Он не просто зверь, но зверь вполне социальный, и расчетливый. Общество разбойников для него — все, и он даже взглядом повелевает всеми. Он воплощение ренессансного человека, самоуверенного, деятельного в обществе, смелого, с твердым взглядом на собственную телесную и социальную силу. Имманентно-аналоговым представителем барокко, то есть депрессивно-отождествляющегося диалога с миром, направленного на социализацию, является Таня Ковальчук. «Во всю жизнь свою Таня Ковальчук думала только о других и никогда о себе» (с. 79)⁷. Но это распространяется только на своих. Материальный или социальный внешний мир для нее не существует: «На суд она не обращала никакого внимания». Таня чувствует каждого из своих, то гордится, то заботится. Она находится с ними в абсолютном симбиозе: «Она отражала на пухлом, милом, добром лице своем всякое быстрое чувство, всякую мысль тех четверых» (с. 57). Кроме молодости, главная ее характеристика — материнство. Она, хотя еще очень молодая, «казалась матерью всем этим людям», она «всех обнимает материнским заботливым оком» (с. 56). Материнство для нее не плод супружеской любви: «никакого мужа она не хотела» (с. 80) — а чистое бытие-в другом, симбиоз. Внутренние границы исчезают, она отождествляет себя со всеми.

Среди повешенных представителем «контекстующего-цифрового», навязчивого диалога с миром, направленного на социализацию, то есть представителем классицизма является Сергей Головин. Уже его фамилия указывает на рационализм и иерархизацию мира. И как раз поэтому он «очень любил отца своего и мать» (с. 72) — тесная связь с родителями является естественным выражением социальной иерархии. Отец перед последним свиданием с сыном наставляет свою жену, как держаться, как не потерять контроль. От Сергея требуются самообладание, благородство души и достоинство, плакать ему нельзя, и он собирается умирать мужественно. Все у него — долг и обязанность: «все в жизни важно, все нужно делать хорошо» (с. 85), но он при этом жизнерадостный человек: «все в жизни весело». Он целеустремленный: «стрелял из револьвера прекрасно». До последнего дня перед смертью он занимается гимнастикой по системе Мюллера, а смерть для него — немыслима; как рационалист, он не имеет представления о

⁷ Цитаты из повести Леонида Андреева приводятся по изданию: *Андреев Л. И. Собр. соч.*: В 6 т. М., 1995. Т. 3, с указанием страниц в тексте.

собственной смерти. И умирать в классицизме надо хорошо. Но перед самой смертью Сергей переживает, поскольку близкая смерть отнимает у него все объекты внешнего мира, на которые он направлен⁸. Он борется со страхом перед смертью, и выигрывает с помощью типично классицистической, вольтеровской иронии: «Дело в том, Мюллер, что есть еще девятнадцатое упражнение — подвешивание за шею в неподвижном положении. И это называется казнь. Понимаешь, Мюллер?» (с. 89).

«Контекстирующий-аналоговый» диалог с миром, то есть диалог романтизма или истерическо-эдипальной фазы детского развития воплощен Василием Кашириным. Эдипальность этого героя уже выражается острым конфликтом с отцом, который отказался от последней встречи с сыном. Со стороны сына эдипальный бунт выражается так: «Ну его к черту! Какой он мне отец! Как был всю жизнь мерзавцем, так и остался.» (с. 76). Но романтизм — это не только бунт. Это и беспредельная воля. Перед смертной казнью Каширин находится «в чувстве безбрежной свободы, смелого и твердого утверждения своей дерзкой и бесстрашной воли» (с. 90). А страх смерти, превращение из абсолютного субъекта (как огненная, смертоносная мощь) в абсолютный объект — «он уже не идет, куда хочет, а его везут, — куда хотят» (с. 90) — приводит его к истерическому припадку. Мир становится «безумным миром призраков и кукол» (с. 90). Как у героев Гофмана, им овладевает помешательство, сопровождаемое регрессией в детство. Страх смерти становится страхом отца. Регрессией Каширина как бы начинается регрессивная группа персонажей рассказа и воплощенных ими эпох европейской культуры Нового времени, возвращение из переживания социального мира к одинокому ощущению принципиально чистого бытия.

Регресс к экзистенциализации, начатый романтизмом, отличает путь к социализации Вернера, представителя реалистически-навязчивого диалога с миром, от пути Сергея-классициста. Навязчивость Вернера показывается в его любви к математике и шахматам, в его презрении к глупости своего врага. Но после убийства одного провокатора он отступил от своих сообщников и от самого себя: «вдруг перестал ценить себя, стал для себя самого неинтересным, неважным, скучно-посторонним» (с. 94). У него нет вдохновения, его идентичность для него только роль. Он все играет, то в шахматы, то в другие идентичности, которым он подражает в совершенстве. Его «холодная, почти официальная жалость» к своим товарищам объясняется предпосылкой того, что человек находится под контролем природы: «он увидел ясно, как молодо человечество, еще вчера только зверем завывавшее в лесах» (с. 97). Когда Вернер отдает себе отчет в реальности смерти, презрение к тем, кто

⁸ Ср. рассказ Юрия Олешы *Лиомпа*, в котором с умирающим происходит то же самое.

подвластен смерти превращается в любовь. Как и герои Толстого или Достоевского, он переживает прозрение, воскресение: «его вдруг воскресшее, зазеленевшее сердце» (с. 97) впервые в жизни дает ему способность плакать: «Произошло нечто новое, чего никогда не бывало с Вернером: он вдруг заплакал» (с. 97).

Воплощением депрессивно-отождествляющегося диалога с миром, направленного к экзистенциализации, то есть представителем символизма или модернизма в рассказе Андреева является Муся. Смерть для нее — растворение в Абсолюте, и, кроме того, — мученичество и вознесение. Ее смерть — депрессивная смерть в других: «она правомерно вступает в ряды тех светлых, что из века через костер, пытки и казни идут к высокому небу» (с. 81). Псевдо- или полурелигиозное чувство избранности и тоска по потустороннему миру характерны для одинокой души символизма. Кроме того, для Муси человек ценен не только делом, но и желанием — и несбыточное желание невозможного дела является основным настроением депрессивного по существу символизма.

Путь к экзистенциализации завершается как бы первичным шизоидным сознанием чистого бытия. У такого бытия нет ни осознания времени, ни языка, смерть переживается как непонятный, абсурдный ужас. Это сознание в рассказе Андреева воплощается Иваном Янсоном: «Янсон завопил от ужаса. Лежал и кричал во весь голос» (с. 65). Его почти звериное существование, его жажда изнасилования, его ярость и слепота указывают на телесную непосредственность, которая тематизируется в эпоху авангарда. В камере тюрьмы он ведет себя как пойманный зверь: «несколько раз молча ударился туловищем о стены, раз стукнулся о дверь» (с. 65). Мир для него становится чужим, как в теории остранения формалистов: «Рот у него все время был полураскрыт, как бы от непрестанного величайшего удивления, и прежде чем взять в руки какой-нибудь самый обыкновенный предмет, он долго и тупо рассматривал его и брал недоверчиво» (с. 65).

Можно возразить, что авангард во время написания рассказа Андреева даже еще не существовал, но модель описания развития культуры — типологическая, и это значит, что идеальные возможности установлены, и направление развития можно предугадать.

Итак, повесть Андреева не только демонстрирует, как и повесть Толстого *Смерть Ивана Ильича*, ключевую функцию смерти для мироощущения и миропонимания человека Нового времени. Семь повешенных из его повести соответствуют и семи разновидностям осознания смерти и отсюда и семи фазам миропонимания и мироощущения Нового времени. Двое из них — Михаил Голубец и Иван Янсон — не совместимы с террористической деятельностью, потому что они воплощают две формы чисто экзистенциального миропонимания, в кругозор которого социальный конфликт, являющийся основой всякого терроризма, входит не может.