

Хронотоп романа «Дневник Сатаны» как модель мира Л. Андреева

Леонида Андреева принято считать автором, который постоянно обращался к одним и те же темам и мотивам. Однако в отличие от ранних произведений писателя поздние и, в частности, роман «Дневник Сатаны» отличаются синтетическим характером, в них переплетаются в гораздо более обобщенной форме все прежние мотивы и образы. Здесь оказываются задействованным как интертекст собственных произведений (сквозные образы, ситуации, художественные приемы и др.), так и широкий контекст — от мифологии и Библии до трудов А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

По мнению И. Московкиной, которая относит «Дневник Сатаны» к жанру «неомифологического» романа (с таким определением соглашаются Ю. Лотман и З. Минц), мифологический «надтекст романа полиморфен»: он включает в себя и архаические, дохристианские, пласты, фольклор, и литературу Нового времени [6]. Кроме того, в нем несомненно, как это почти всегда бывает в андреевских текстах, присутствует пласт философских рефлексий. Не случайно другие исследователи причисляют «Дневник Сатаны» и к «модернистскому» («символистскому») (С. Ильев), и к «философскому» (М. Бенькович), и к «интеллектуальному» (Н. Лейтес), и к «синтетическому» роману (Г. Боева). Такое разнообразие подходов свидетельствует о сложности, многомерности и «многомирности» итогового произведения Андреева, в котором сопряжены все основные андреевские проблемы, темы, мотивы, образы. Существенно, что проявляется это качество не только на уровне сюжета (внешне-событийном и психологическом), но и на уровне системы персонажей (система героев-двойников — или «антидвойников», героев-зеркал), в антиномичной сущности самого Сатаны, сопрягающей в себе черты Христа и Антихриста, и особенно в хронотопе романа, где пересекаются историческое и мифологическое, событийное и психологическое измерения.

Непосредственное действие романа разворачивается в Италии, а точнее — в Риме и его предместьях. Безусловно, это влияние посещения

Андреевым Италии и Рима, в том числе в 1914 году, когда исподволь накапливались наблюдения для будущих произведений, запоминалось множество деталей, которые впоследствии вошли в «Дневник Сатаны». Так, например, в письме к матери Андреев с восхищением описывает Кампанью: «Красивейшее римское поле с зелеными высокими холмами, рощицами пиний и кипарисов, с древними, как ты, акведуками, и замыкает это поле цепь красивейших гор...»; «но нет ничего лучше Кампаньи: это такое очарование, что никакими словами не передать. Изумительное сочетание орловских полей и жаворонков с Римом, Нероном и Каракаллой» ([2]; 100—104).

Андреев, видимо, сознательно переносит события в Вечный город — город, символизирующий историю человечества. Рим показан в романе на двух уровнях: историко-топографическом (физическом) и мифическом. В топографическом пространстве романа обозначены римские предместья (Кампанья, Тиволи, Альбанские горы), улицы, площади, здания (Форум, вилла Орсини) и приметы Рима начала XX века; назван отель, в котором остановился американский миллиардер, описаны жители Рима; но все это — лишь условные, опознавательные знаки пространства романа. Кроме того, Рим, представленный на историко-топографическом уровне, не может претендовать на «Вечность», поскольку он подвержен изменению и разрушению, как и все, что создано руками человека: «Рима нет, — говорит кардинал, — когда-то это было Вечным городом, а теперь это лишь большой город, и чем он больше, тем он дальше от вечности» ([1]; 371).

Ряд исследователей интерпретирует топос произведения в контексте «мифа о Петербурге». Ю. Лотман и Б. Успенский считают, что наименование новой русской столицы градом Св. Петра, покровителя Рима, ассоциировалось с представлениями о Петербурге как о «Новом Риме». По словам Г. Боевой, «Рим андреевского романа «изготовлен» в Петербурге, но происходящее в Петербурге подготовлено в Риме, и связь двух столиц гарантируется воображением писателя. Незримо связав Петербург с Римом, Андреев создал единое поле истории, на котором происходит извечная борьба Добра со Злом, и одни и те же персонажи под разными именами разыгрывают эту мистерию» ([3]; 41). И. Московкина [6] говорит о том, что в Риме Андреева можно узнать «Третий Рим» — Москву. Однако, на наш взгляд, более значимым моментом в топосе романа является высокая степень символизации художественного пространства произведения, в котором Рим можно рассматривать еще более отвлеченно — как мифологизированную модель мира.

Топос романа, взятый по вертикали, приобретает черты мифического пространства, которое, в отличие от физического (динамического) пространства, в силу природы «вечного пространства» несет в себе такие признаки, как завершенность, статичность, сформированность и в то же время бесконечность. Кроме того, происходит противопоставление физического пространства пространству мифическому, которое бесконечно — там «звезды и вся ширь моего /Сатаны/ необъятного пространства» ([1]; 406). В нем стираются такие пространственные ограничения, как «оттуда» и «отсюда», которые в человеческом сознании призваны маркировать объективное положение в пространстве: «Я /Сатана/ смотрел *оттуда* на твою человеческую жизнь /.../ Ах, это неверно: мое *оттуда* так же близко *отсюда*, как и самое настоящее *здесь*, — видишь, какая это бессмыслица и ложь, в которой мы танцуем с тобою! Брось метр и весы» ([1]; 385. Курсив мой. — Т.В.).

Пространство же человека, по ироничному замечанию Сатаны, заканчивается небом — «вплоть до седьмого, где ты кончаешь счет всем твоим небесам, человеке» ([1]; 379). Мифическое сознание отличается и иным пониманием движения. Физическое движение оказывается недейственным и ненужным, как, например, для Марии. Иначе говоря, происходит наложение физических пространств, что приводит к скачкообразному движению главного героя в пространстве и времени (до того, как он полностью «вочеловечился»). Так, Сатана неоднократно перемещается в Рим времен Цезаря и оказывается то на месте самого императора, то на месте «рабов, идущих на смерть» и приветствующих Цезаря. Ощущает Сатана и «явственный запах Нерона и крови», становится на место «жертвы» пожара, когда горел Рим «по великолепному замыслу Нерона». Одновременно всплывают воспоминания о том, как он испытывает муки казни во время «святой» инквизиции средневековья. Упоминается и ряд других исторических и мифических имен, которые также расширяют пространственно-временные рамки романа: Ганнибал — карфагенский полководец (248—183 гг. до н. э.); двор Ашурбанипала — царя Ассирии (669—633 до н. э.); богиня древнеегипетской мифологии Изиды; библейские Каин и Авель и др. Однако, рассматривая произведение как неделимое целое, следует отметить, что «историзм» и «мифологизм» «Дневника Сатаны», по словам Г. Боевой, «не противоречат, а — наоборот — подкрепляют друг друга. В итоге возникает максимально уплотненная синтетическая художественная реальность, многомерная и многомирная» ([3]; 46).

Создавая художественное пространство «Дневника Сатаны», Андреев, еще даже не осознавая этого, приходит к новому пониманию фено-

мена пространства и времени, очень близкому экзистенциальной традиции. В «Феноменологии восприятия» теоретик экзистенциализма М. Мерло-Понти выделяет пространство субъективное — «первичный уровень» («началом пространства является воздействие субъекта на собственный мир») и некое «третье измерение», которое соотносится философом с мифическим пространством. В мифе, согласно Мерло-Понти, в одном единственном движении существование проецирует вокруг себя миры, которые маскируют от человека объективность. Поэтому «моя история» есть продолжение «некоторой предыстории, чьи достижения она использует, а мое личное существование становится возобновлением какой-то доличностной традиции» ([5]; 326).

Однако, с другой стороны, восприятие пространства всегда связано с личностью и теми субъективными изменениями, которые в ней происходят. Модальности восприятия пространства, по мнению философа-экзистенциалиста, всегда выражают жизнь субъекта в ее целостности, энергию, с которой он стремится к будущему посредством «своего тела и своего мира». Пространство Фомы Магнуса в романе Андреева постепенно расширяется и вырастает до мифического. Если сначала он представлен в узких рамках своего дома и Кампаньи, то в финале после роковых трансформаций, произошедших в его сознании, Магнус пребывает в мифическом топосе Рима и собирается стать Владыкой Мира. Если в юношеском возрасте Фома в лабораторных условиях делает маленькие взрывы и «взрыв действует на ограниченном пространстве и поражает только ближайшие предметы» ([1]; 424), то затем это «увлечение» перерастает в намерение взорвать весь мир.

Согласно экзистенциальной концепции Мерло-Понти, художественно предугаданной и Андреевым, пространство является неотделимым от времени. Время и пространство, в свою очередь, неотделимы от сознания. «Существование, — пишет мыслитель, — которое в действительности определяет пространство, не является посторонним для времени, оно есть принадлежность двух феноменов одной и той же временной волне /.../. Они одновременны друг другу» ([5]; 341). Исходя из такой глубокой взаимосвязи пространства и времени, можно выявить следующую закономерность: в «узком», замкнутом пространстве (локусе) будет сосредоточено и «узкое», ограниченное время. Так, андреевский Сатана, посещая римские музеи, противопоставляет узкое пространство Кампаньи безграничному «времени» Рима и его истории: «В Кампанье я вижу только пространство, по которому бегают поезда и автомобили, здесь я плаваю во времени» ([1]; 435). Показательно в

данном случае и сравнение Сатаной «километров» и «годов»: «И тысячи километров — это тысячи лет моей жизни» ([1]; 442).

Поскольку время в представлении экзистенциалистов неотделимо от сознания, ибо именно «сознание разворачивает или конструирует время», необходимо особо отметить наличие в романе двух основных типов «сознания» и, соответственно, двух трактовок феномена времени — времени «субъективного» («психологически переживаемого времени», по М. Хайдеггеру) и времени «мифологического». Изначально «носителем» времени субъективного в романе «Дневник Сатаны» является Магнус. Основная черта такого понимания времени, которая в образе Магнуса представлена в гипертрофированном виде, — преодоление прошлого и акцентирование настоящего как единственно возможного времени.

Следуя своей теории «логической жестокости», он считает, что периодически человечество должно освобождаться от «прошлого». Для этого «надо на время отменить законы и пустить смерть в загородку». «Вообрази, — говорит Магнус, — что мир застыл на мгновение в полной неподвижности, и ты увидишь такую картину: /.../ вот куча пороху, а вот падающая в порох искра. Но она остановилась и не падает. Вот тяжелое здание на единственной уже согнувшейся подпоре. Но все застыло, и подпора не ломается /.../. Я только беру рычажок и — раз! — двигаю его вниз» ([1]: 453). Когда Сатана спрашивает о том, как такое решение скажется «на будущем», он отвечает, совершенно не принимая в расчет будущее как реальное время: «Почем я знаю, что будет дальше? Я вижу только эту страницу и решаю только эту задачу. Я не знаю, что на следующей странице» ([1]; 453).

Подобное понимание субъективного времени мы находим и в философском осмыслении Мерло-Понти, который, ссылаясь на Хайдеггера, говорит о том, что «временность — это не последовательность экстазов». Будущее — не последующее по отношению к прошлому, а последнее не предшествует настоящему. Время становится, по определению Мерло-Понти, временем «будущее-которое-идет-в-прошлое-входя-в-настоящее». Иными словами, будущее превращается в прошлое при том условии, что все это происходит в настоящем. Более того, прошлое и будущее существуют в мире не иначе как «избыток», так как они «существуют только в настоящем».

Подобная концепция времени в корне разрушает представления о времени, сложившиеся в историческом детерминизме. Время не рассматривается как реальный, закономерный, исторический процесс, как действительная последовательность, которую достаточно регистриро-

вать. Оно рождается из «моей связи с вещами», с миром, поэтому в определении времени очень важным становится определение роли субъекта. В «Дневнике Сатаны» теоретик «возникновения нового настоящего», Магнус, приходит к выводу о том, что историческое развитие (прогресс) исчерпало себя и завело человечество в тупик, что «мы слишком долго живем простой таблицей умножения» ([1]; 427). Для Магнуса история — это не последовательное развитие, а некий феномен, который создается благодаря «опытам в больших размерах», «любопытным моментам», связанным, по словам Мерло-Понти, «между собой не благодаря синтезу идентификации, который кристаллизовал бы их в одной временной точке, но посредством синтеза перехода, поскольку каждая из проекций — это лишь аспект взрыва или всеобщего распада» ([5]; 531).

Образ Фомы Магнуса, как уже отмечалось, постепенно мифологизируется; подобное происходит и с пространственно-временными характеристиками, непосредственно связанными с персонажем. К финалу романа хронотоп Магнуса из субъективного переходит в мифологический. Он чувствует себя хозяином мира, занявшим место и Бога, и Сатаны, поэтому и претендует на признание завершенности и истинности созданного им «нового мира», в котором Сатана оказывается «не на высоте современной мысли». В «сотворенном» Магнусом мире больше не существует «ада и вечных мук», нет «суда истории и потомства», нет и Сатаны, в талантах которого земля больше не нуждается. Соответственно мифологизации хронотопа происходит и расширение сознания Магнуса. Уверенный в своем превосходстве над всем миром, он заявляет: «Я ни во что не верю, и оттого я все допускаю» ([1]; 471).

Мифологический хронотоп андреевского романа во многом соотносим с концепцией «вечного возвращения» Ф. Ницше. Однако, развенчивая сверхчеловека в лице Фомы Магнуса, писатель отказывается и от «примирающего все уродства жизни» «вечного возвращения» как теории, которая «не действует» в рамках жизни обычного человека. Поэтому Андреев в романе в художественной форме воплощает концепцию субъективного времени и пространства, во многом противостоящую ницшсанской теории и мифологическому хронотопу.

Обратный процесс происходит в осознании и восприятии пространства и времени Сатаной. Если изначально этот образ полностью мифологизирован, то в процессе «вочеловечивания» он субъективизируется и познает человеческое сознание (демифологизируется). Сначала Сатана поражен узостью и несовершенством человеческого сознания, сравниваемого с «нищенской сумой, в которой только куски черствого хле-

ба». Он никак не может свыкнуться с мыслью о кратковременности человеческой жизни, каждое мгновение которой неумолимо отсчитывается «счетчиком», находящимся внутри каждого человека: «/.../ биение сердца. Этот отчетливый, громкий, отсчитывающий звук, столько же говорящий о смерти, сколько и о жизни, поразил меня неиспытанным страхом и волнением. Они /люди/ всюду суют счетчики, но как могут они носить в своей груди этот счетчик, с быстротою фокусника спроваживающий секунды жизни?» ([1]; 339). Временное пространство Сатаны до прихода на землю — Бесконечность, «мир истинного и вечного бытия», в котором нет границ между настоящим, прошлым и будущим.

До «вочеловечивания» Сатана в момент настоящего свободно путешествует по древнему Риму времен Нерона, Цезаря, средневековья, то есть временные отрезки свободно сосуществуют независимо друг от друга, накладываются один на другой независимо от хронологического хода времени. Такие мифические персонификации времени, по словам Мерло-Понти, ближе к истине, чем понятие времени, представленного в духе естествознания. «Имеется временной стиль мира, — продолжает он, — и время остается тождественным себе, поскольку прошлое — это давнее будущее и недавнее настоящее; настоящее — ближайшее прошлое и скорое будущее; будущее, наконец, — настоящее и даже грядущее прошлое» ([5]; 534). Как это показано в «Дневнике Сатаны», в мифологическом хроносе временные изменения непрерывно наслаиваются друг на друга и друг друга подтверждают, всегда лишь выявляют то, что неявно содержалось в каждом из них, все вместе выражают «единый взрыв или единый напор».

Однако все более «вочеловечиваясь», все более входя в роль человека, Сатана утрачивает ощущение «вечности и бесконечности». Происходит это по причине «приобретения» Сатаной сугубо человеческого качества, свойственного сознанию человека, — забвения, которое для простого человека в его тяжелой жизни является, по словам кардинала Х, «чудесным даром». Для Сатаны забвение — катастрофа, в корне меняющая его сущность, его назначение в мироустройстве. С каждым часом Сатану покидает память о том, что он оставил «за стеною человечности»: слабеет его зрение, видимым для него остается только материальный мир; тупеет его слух, который больше не слышит голоса откровений, — «С каждым мгновением удаляется от Меланя истина» ([5]; 385).

Память оказывается вместилищем Мысли — той основы человеческого «Я», которая в творчестве Андреева становится философемой и рас-

смачивается в качестве самостоятельного персонажа. В «Дневнике Сатаны» в очередной раз (как и в рассказах «Мысль», «Молчание» и др.) происходит олицетворение Мысли. В итоге Сатана оказывается в положении, когда «Мысль безмолвствует. Из-под слабых ног моей Мысли выдернули память» ([1]; 404). В данном случае забвение трактуется как слабость и ущербность человеческого сознания, «которое еле ковыляет на своих костылях». Забвение, таким образом, можно рассматривать как некий предел, который разделяет пространство на «известное» и «неизвестное», «выразимое» и «невыразимое», «свое» и «чужое».

Однако, с другой стороны, механизм забвения оказывается необходимым для существования человека, для облегчения его жизни. Временная перспектива, согласно Мерло-Понти, — «смешение» деталей, своего рода «сжеживание» времени, пределом которого становится забвение. В результате полного «вочеловечивания» Сатана сознательно отрывается от «необъятной вселенной», которая «не знает ни человеческого времени, ни человеческого пространства», и всей душой принимает то немногое, что ему давала «человечность». Происходит переход Сатаны в другое пространственно-временное — субъективно-психологическое — измерение, которое является намного более узким и ограниченным по сравнению с мифологическим хронотопом.

Углубляясь в творчество Андреева, невозможно не открыть еще одно «пространство», свойственное художественному сознанию автора и его оригинальному таланту. Речь идет о «внутреннем» художественном пространстве произведения, непосредственно не связанным с физическим пространством и органично вытекающим из авторского сознания и его мировоззренческих установок. Имеется в виду характерная черта андреевского творчества, проявившаяся в целом ряде произведений, в том числе и в «Дневнике Сатаны», которую можно определить как экзистенциальное установление границ «человеческого», «дозволенного», «нравственного» и т. п. в бесконечности. В «Дневнике Сатаны» «граница человеческого» проводится Фомой Магнусом, когда он рассказывает историю о том, как «один русский, политический ссыльный, человек очень образованный и в то же время религиозный», попав к каким-то сектантам-изуверам, убивает во время жертвоприношения семилетнего мальчика, впоследствии объясняя это тем, что «лучше на себя возьми этот страшный грех и кару за него, нежели отдам аду этих невинных глупцов» ([1]; 415).

Однако в своих «великих планах», для того чтобы подстраховаться, «чтобы не произошло ошибки», Магнус «еще на несколько километров отодвигает ее вперед» ([1]; 423). Отодвигая «границу» все дальше, пре-

одолевая все преграды, даже Сатана, носитель космического зла, оказывается жертвой зла человеческого. Пределы снимаются, человек оказывается один на один с бесконечностью. В таком пространстве невозможно определить точно, где заканчиваются пределы человека (Магнуса) и где — Сатаны. Вочеловечиваясь, Сатана обретает не только человеческое обличие; он становится носителем заповедей человеколюбия и гуманизма, а человек, наоборот, оказывается олицетворением зла. Возникает справедливый вопрос: какое создание вообще более «сатанинское» — Сатана или Магнус? И кто в таком случае более сатана: вочеловечившийся в плоти Вандергуда, или претендующий на место Богочеловека, или Мадонна с душой проститутки, или «смесь мартышки и говорящего попугая», какую представляет собой кардинал X?

Андреев приходит к выводу, что если уничтожить все пределы в самом человеке, то не останется никаких внешних пределов для сокрытой в глубине природы человека разрушительной энергии зла. Именно «андреевская экзистенциальная «встреча» Бога и Дьявола, сразу освободившая мир и от Бога и от Дьявола, зафиксировала отсутствие пределов, отсутствие принципиальное и окончательное» ([4]; 134). Можно предположить, что в «Дневнике Сатаны» автор прибегает к последней попытке сохранения миропорядка: в ситуации «смерти Бога» победителем, казалось бы, остается Сатана. Возможно, даже такой вариант мог бы для человека и мира оказаться спасительным. Имея хотя бы один предел — предел зла, мир мог бы распознать зло и получить надежду на возрождение. Этого не случается; Сатана «взорван», беспредельное человеческое зло оказывается сильнее зла Сатаны.

Здесь мы сталкиваемся с андреевским парадоксом. Снятие всех пределов и ограничений — это, казалось бы, и есть полная свобода, к которой Андреев так стремился. Однако в «Дневнике Сатаны», как и в ряде других произведений («Мысль», «Иуда Искариот», «Жизнь Человека», «Анатэма», «Океан» и др.), писатель приходит к выводу, что сама свобода тоже имеет свои пределы, она предполагает ответственность, зависит от определенных критериев. Иначе говоря, свобода осознается только тогда, когда есть другие пределы добра и зла, жизни и смерти, «высокого» и «низкого». Но так как у Андреева все эти пределы сняты, то становится невозможным оценить ни свободу, ни саму жизнь, поскольку нет точки отсчета для оценки любых категорий, реалий, поступков. Такого рода «беспредельность» для человека — самая ужасная мука, наказание, тоска, обреченность на вечные страдания.

В определенной степени можно согласиться с мнением В. Заманской, считающей, что единственно существенное для нас пространство — эк-

зистенциальное (речь идет об «Иуде Искариоте», но, на наш взгляд, высказывание применимо и к «Дневнику Сатаны», поскольку в этих произведениях обнаруживаются глубочайшие связи). Конструируется же оно — на андреевских пределах и границах ([4]; 132). Однако, с другой стороны, не стоит умалять значения мифологического пространства, которое Андреевым перекодируется, в результате чего автор наполняет ситуацию оригинальным, по своей тональности близким экзистенциальному, содержанием.

В хронотопе романа «Дневник Сатаны» пересекаются и накладываются друг на друга историческое, мифологическое, субъективно-психологическое и сугубо авторское измерения, в результате чего складывается предельно обобщенная, одновременно объективированная и отражающая авторские представления картина мира, выявляющая художественный замысел автора.

Опираясь на теории М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти, возможно утверждать, что в «Дневнике Сатаны» Андреев оказывается близок экзистенциальной трактовке пространства и времени, которая в произведении находит свое воплощение в пересечении, наложении «субъективно переживаемых» и мифологических пространственно-временных характеристик, а также в процессе мифологизации (и демифологизации) хронотопа. В итоге возникает максимально уплотненная «синтетическая» реальность, многомировая и многомерная. Помимо собственно хронотопа романа, необходимо выделить не менее значимое для Андреева «внутреннее» художественное пространство, органично вытекающее из авторского сознания и его мировоззренческих установок, которое последовательно устанавливает «границы человеческого» или их отсутствие. В данном вопросе Андреев предвосхищает основные положения экзистенциализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Избранное. Л., 1984..
2. Андреев Л. «Верная, неизменная, единственная...»: Письма Леонида Андреева к матери // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000.
3. Боева Г. Синтетизм в творчестве Л. Андреева: роман «Дневник Сатаны» // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 9.
4. Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.
6. Московкина И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева и мифотворчество XX века // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 9.

Time and Place Relationships in the Novel 'Satan's Diary': L. Andreev's World Model

The article under discussion is devoted to the study of time and place relationships in L. Andreev's novel 'Satan's Diary'. In the spatial and temporal organization of the novel's plot, there is a considerable overlap of historical, mythological, psychological and writer-specific dimensions. As a result of that approach, the peculiar world outlook is conveyed that is simultaneously both objectivized and author-based, and all that serves to reveal the writer's controlling idea.

On the basis of the theories put forward by M. Heidegger and M. Merleau-Ponty, it is possible to assert that L. Andreev in his 'Satan's Diary' comes very close to the views of the philosophers of existentialism for he depicts the spatial and temporal characteristics as mythological and 'subjectively lived through' with reference to the processes of mystification and demystification of spatial and temporal relationships. Yet there also exists no less significant inner imaginative space in the L. Andreev's novel that is organically bound to the author's consciousness and his world outlook. L. Andreev, in this way, considerably exceeds the basic ideas and general understanding of the philosophy of existentialism.