

ББК 83.014.1
УДК 82.0

Т. С. Праслова
T. Praslova
г. Самара, Самарский университет
Samara, Samara University

**ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ Л. АНДРЕЕВА
«ДНЕВНИК САТАНЫ»
FEATURES OF THE NARRATIVE IN L. ANDREEV'S NOVEL
«THE DIARY OF SATAN»**

Аннотация: В статье рассматриваются особенности субъективной сферы романа Л. Андреева «Дневник Сатаны» в контексте кризиса романа на рубеже XIX–XX вв., когда автор вынужден искать новые формы изображения целостного сознания и возможности преодоления отчужденности человека. На основе анализа повествования в романе Андреева делается вывод о том, что автор организует из двух разнонаправленных сознаний новое целое, способное к адекватному восприятию действительности. Такой синтез является результатом индивидуально-авторского поиска возможности преодоления проблемы отчужденности человека и понимания «другого».

Ключевые слова: субъективная сфера; повествование; роман; кризис романа; взаимодействие «я» – «другой».

Abstract: The article examines the features of the subjective sphere of L. Andreev's novel «The Diary of Satan» in the context of the crisis of the novel at the turn of the XIX–XX centuries, when the author is forced to look for new forms of depicting the integral consciousness and the possibility of overcoming human alienation. Based on the analysis of the narrative in Andreev's novel, it is concluded that the author organizes a new whole from two multidirectional consciousnesses capable of an adequate perception of reality. Such a synthesis is the result of an individual author's search for the possibility of overcoming the problem of alienation of a person and understanding the «other».

Keywords: subject sphere; narration; novel; the crisis of the novel; the interaction of «I» – «other».

В данном исследовании освещается проблема преодоления кризиса монологического авторства и поиска новых форм выражения отношений «я» – «другой» в субъективной сфере романа.

Монологическое авторство предполагало единую авторскую позицию, довлеющую над позициями героев и определяющую их оценку. Однако к концу XIX века взгляд на личность становится диалогическим, и традиционное авторство, декларирующее позицию одного человека как истинную для всех, устаревает.

В субъектной сфере нового романа выстраиваются новые отношения, отражающие измененное восприятие человеческой личности и представление об истине, что мы и постараемся доказать на материале романа Л. Андреева «Дневник Сатаны».

Фигура Л. Андреева в русском историческом процессе оказывается одной из самых неоднозначных. Уже в начале XX в. вокруг творчества писателя разворачивалась полемика. Андреева оценивали весьма противоречиво. Так, например, критик Т. Я. Ткачев в работе «Патологическое творчество» называет произведения Андреева «изъянами» русской литературы и осуждает его за «...тенденциозное покушение на ниспровержение догматов и глумление над христианским культом» [3, с. 17]. В. Брюсов отмечает как сильные стороны творчества Андреева «собственный стиль», «умение рисовать, изображать четко, выпукло, ярко». А А. Белый, высоко оценивая «Жизнь человека», отрицательно отзывается об «Анатэме».

История изучения творчества Андреева оказывается столь же неоднозначной и неравномерной, и к настоящему моменту наследие Андреева остается изученным недостаточно. «Дневник Сатаны» оказался недописанным из-за смерти Андреева в 1919 году. Таким образом, текст, в котором автор пытается отыскать основания целостности мира и новые формы эстетического завершения героя, сам оказывается незавершенным.

В исследовании мы опирались на труды М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, Н. Т. Рымаря, а также труды исследователей творчества Л. Андреева: Л. А. Иезуитовой, Е. А. Михеичевой и других.

Творчество Л. Андреева приходится на рубеж XIX–XX вв., когда классический роман сталкивается с кризисной ситуацией.

Роман больше не может изображать человека и мир однозначно объяснимыми и подлинными для всех.

Меняется отношение автора к герою, который теперь осознается как свободная личность. В такой ситуации автор вынужден искать новые возможности эстетического завершения героя и вместе с тем решать проблему собственной самоидентификации и завершенности своей позиции. При этом поиск перемещается из пространства героя в пространство субъектов романного мира, в наибольшей степени приближающих нас к открытию авторского «я».

Возникают субъектные формы, в основе которых лежит нерасчленимая интерсубъектная целостность «я» и «другого» [2, с. 253]. Между авторской и чужой речью устанавливаются новые соотношения, воспроизводящие на новом уровне архаическую субъектную нерасчлененность. Размываются границы автора и героя. С. Н. Бройтман отмечает, что теперь «...голоса субъектов не только синкретичны, они еще и автономны, а потому могут стать выражением диалогических отношений» [2, с. 255].

В этой ситуации проявляется характерное для Л. Андреева стремление приблизиться к пониманию «я» через взгляд на «другого», что позволяет обнаружить новые формы отношений в субъектной сфере романа.

В своем исследовании мы исходим из того, что в романе Андреева «Дневник Сатаны» сосуществуют две формы сознания: человеческое, принадлежащее

повествователю, и не отождествляющее себя с человеческим, принадлежащее герою. Сознания эти находятся в тесном взаимодействии и, дополняя друг друга, становятся новым целым, способным к адекватному восприятию мира и приближающим автора к решению проблемы отчужденности человека.

Автор избирает дневниковую форму повествования, предполагающую обращение к себе в качестве «другого». Даже несмотря на то, что в XX в. дневник становится жанром, адресованным широкому кругу читателей, в нем сохраняются традиционные для дневника стратегии.

Героем романа и автором дневника становится вочеловечившийся Сатана, занявший тело американского миллиардера Генри Вандергуда. Сатана отправляется в старую Европу, чтобы избавиться от скуки и устроить «представление», понаблюдать за человеком. Однако в своем вочеловечении Сатана оказывается вынужден принять свою человеческую телесность и смертность, а также сталкивается с сущностью современного человека, оказывающейся непредсказуемой и коварной. Фигурой такого человека становится Фома Магнус, в доме которого Сатана по случайности оказывается после крушения поезда. Магнус обманом присваивает себе состояние Вандергуда и выдает за дочь собственную любовницу Марию, так напоминаящую Мадонну. В финале романа обманутый и лишившийся денег Сатана раскрывает свою сущность перед Магнусом, однако тот лишь насмехается над ним: *«Грешиков давно нет на земле, м-р Вандергуд, – вы этого не заметили? – а для преступников и, как вы неоднократно выражались, мошенников простой комиссар гораздо страшнее, нежели сам Вельзевул со всем его штабом чертей»* [1, с. 244].

Однако ситуация «Дневника Сатаны» усложнена тем, что Сатана ведет диалог с неким человеком, за которого можно принять Генри Вандергуда, чье тело он занял, поскольку в тексте присутствуют прямые к нему обращения: *«Ведь это же не ты такой трус, Вандергуд, ты всегда слыл человеком закаленным и бывалым!»* [1, с. 122]. Но в действительности важным для этого диалога оказывается не столько конкретная фигура собеседника, сколько обобщенный образ человека, чье сознание является для Сатаны чуждым и непонятным. Герой пытается прояснить для себя сущность инородных элементов человеческого сознания. Обнажается ситуация разговора с собой как с другим.

Композиционно роман делится на четыре части, содержащие неравное количество записей. Так, первая часть насчитывает пять записей: *18 января 1914 г., 7 февраля 1914 г., 14 февраля, 18 февраля 1914 г., 21 февраля 1914 г.*; во второй части – шесть записей: *22 февраля, 23 февраля, 2 марта, 9 марта 1914 г., 18 марта, 26 марта*; в третьей – пять записей: *29 марта, 4 апреля 1914 г., 16 апреля, 19 апреля, 23 апреля*; в четвертой – три записи об одном событии: *25 мая 1914 г., 26 мая, 27 мая*.

Однако нам видится целесообразным сгруппировать и рассматривать попарно две первые и две заключительные части. Такое деление обосновывается общностью характеристик сознаний повествователя и героя в первой половине романа и общих тенденций к их изменению – во второй.

Два сознания могут проявляться в рамках одной реплики и совмещать в себе отражение внутреннего состояния героя и реакцию на внешние события,

представленную сознанием повествователя: *«Подумай: Я двое суток, по выходе из Нью-Йорка, страдал морской болезнью! Это смешно для тебя, привыкшего валяться в собственных нечистотах? Ну, а Я – Я тоже валялся, но это не было смешно нисколько. Я только раз улыбнулся, когда подумал, что это не Я, а Вандергуд...»* [1, с. 119].

Эти сознания нельзя назвать полноценно отражающими действительность, поскольку каждое из них имеет определенную направленность и почти игнорирует все, что лежит за ее пределами. Так, например, после катастрофы, случившейся с поездом, на котором Сатана едет в Рим, герой приходит в ужас не от факта смерти попутчика или миновавшей его гибели, а лишь от осознания факта собственной смертности.

В таком случае две формы сознания состоят в диалогических отношениях, дополняя отображаемую каждым картину мира.

Ситуацию осложняет двойственность героя: он не является человеком, но не является и нечеловеческой сущностью. Можно предположить, что сознание повествователя имеет человеческие формы, а сознание героя как автора дневника моделирует формы нечеловеческого сознания.

Это приводит к тому, что диалогической становится и сама изображаемая картина мира.

Таким образом обуславливается диалог с читателем, ведущийся в начале романа. При этом читатель рассматривается как оппонент, имеющий отличное от авторского мировосприятие. Открывающая дневник запись имеет форму прямого обращения к некоему читателю, чье сознание сразу же квалифицируется как человеческое и противопоставляется сознанию героя: *«Скажу заранее, – чтобы ты не слишком разевал твой любопытный рот, Мой земной читатель! – что необыкновенное на языке твоего ворчания невыразимо»* [1, с. 117–118].

Сознание читателя резко противопоставляется сознанию героя как ограниченное и неспособное на восприятие истины, доступной сознанию героя: *«А правду – как ее скажу, если даже Мое Имя невыразимо на твоём языке? Сатаной назвал Меня ты, и Я принял эту кличку, как принял бы и всякую другую: пусть Я – Сатана. Но Мое истинное имя звучит совсем иначе, совсем иначе! Оно звучит необыкновенно, и Я никак не могу втиснуть его в твое узкое ухо, не раздрав его вместе с твоими мозгами: пусть Я – Сатана, и только»* [1, с. 118].

Здесь находит отражение проблема отчужденности, остро проявившаяся в начале XX века, когда становится невозможным взаимопонимание и доверие между людьми. Человек не может понять самого себя. Для автора важнейшей задачей становится поиск возможности преодоления отчуждения и пути к пониманию «другого» и себя как «другого». Поиск новых оснований целостности мира.

Таким образом диалогические отношения возникают сразу на уровне взаимодействия автор – читатель, которое также характеризует субъектную сферу нового романа, как и взаимодействие героев, а также автора и героя.

Мы попытаемся разделить сознания героя и повествователя, чтобы определить, из каких элементов возможен синтез целостного сознания, отражающего адекватную картину мира.

В первой половине романа сознание повествователя, точка зрения на героя и события, избранные автором, характеризуются эмоциональной оценочной реакцией на события, внешние по отношению к персонажу. Эта реакция проявляется графически – курсив, в том числе, в репликах других героев: «*А я прошу вас это понять, дорогой Вандергуд. Жизнь и люди не для Марши и... достаточно того, что я знаю жизнь и людей. Мой долг был предупредить вас...*» [1, с. 133]; на уровне повторяющихся эмоциональных высказываний: «*черт его побери*», «*черт возьми!*», «*дьявольски смешно*» и в прямой речи героя: «*Я только раз испытал чувство гордости за человека, и это было... в уборной парохода "Атлантик" <...> Я был поражен гением человека, который из такой отвратительной необходимости, как уборная, сумел сделать истинный дворец!*» [1, с. 142].

Можно сделать вывод о том, что сознание повествователя имеет человеческие формы и органически связано с описываемой эпохой, способно дать оценочную эмоциональную реакцию на окружающие героя реалии. Сознание повествователя направлено на внешнее выражение переживания героя, неспособного на него в первой половине романа.

Повествователь не обладает избытком видения по отношению к герою, его точка зрения в пространственном плане локализована в теле самого героя и находит выражение в плане фразеологии и в плане психологии.

В плане фразеологии самым заметным маркером сознания повествователя являются повторяющиеся так называемые «чертыхания», проявляющиеся в состоянии эмоционального напряжения и служащие экспрессивным средством в речи героя.

В плане психологии отмечается эмоционально-оценочная реакция на действительность, характерная для сознания, принадлежащего человеку эпохи. Так, например, прослеживается ироническое отношение повествователя к современной действительности, происходящим событиям и окружающим персонажам: «*Я отсалютовал шпагой, переменял позицию и самым скромным образом попросил Магнуса разрешения изредка приезжать к нему за советом*» [1, с. 138].

Сознание героя характеризуется эгоцентрической направленностью. Дневниковая форма делает акцент на погружении в сознание Сатаны – сознание, не отождествляющее себя с человеческим.

Эгоцентрическая направленность сознания выражается графически через заглавные буквы в формах личных местоимений: «Я», «Мне», «Мой» и др. в первых двух частях романа. Также направленность сознания героя внутрь себя проявляется в остром переживании героем собственной телесности и смертности: «*Одной минуты в моем вочеловечении Я не могу вспомнить без ужаса: когда Я впервые услышал биение Моего сердца. Этот отчетливый, громкий, отсчитывающий звук, столько же говорящий о смерти, сколько и о жизни, поразил меня неиспытанным страхом и волнением. Они всюду суют счетчики,*

но как могут они носить в своей груди этот счетчик, с быстротою фокусника спроваживающий секунды жизни?» [1, с.122]. Осознание смертности человеческого тела взволнованно переживается нечеловеческим сознанием как нечто чуждое и пугающее.

Чужеродность телесности сознанию героя подчеркивается в другом эпизоде: *«Клянусь вечным спасением, в этот вечер Я с удовольствием чувствовал Себя человеком и расположился, как дома, в его тесной шкуре. Она всегда жмет Мне под мышками. Я взял ее в магазине готового платья, а тут Мне казалось, что она сшита на заказ у лучшего Портного!»* [1, с. 130]. Телесность в данном случае представляет собой проявление «другого», и, переживая это проявление, герой обращается внутрь собственного сознания, приближается к пониманию самого себя через переживание «другого». По ходу развертывания романного действия сознание героя приближается к принятию телесных форм «другого» как собственных. Двигаясь внутрь себя, сознание героя приближается к пределу, где пересекается с сознанием «другого».

Однако уже в первой половине романа (см. цитату выше) для стороннего наблюдателя – читателя, становится очевидно движение этого сознания к человеческому. И именно на читателя возлагается задача фиксации и интерпретации этого движения.

Во второй половине романа становятся менее выявленными маркеры сознания повествователя, поскольку сознание героя меняет направленность, обретая способность к восприятию внешнего мира. В процессе взаимодействия границы между сознанием повествователя и сознанием героя сближаются и черты, присущие сознанию повествователя, начинают проявляться в слове героя. Во второй половине романа сознание героя все больше обращается к внешним проявлениям реальности.

Направленность сознания героя изменяется, когда он сталкивается с чувством, направленным вовне, на другого человека. Переживание собственной телесности становится ощущением другого человека. Толчком к смене направленности сознания героя становится его влюбленность в Марию, которую Магнус выдает за свою дочь: *«Не скажу, чтобы и уважение мое к твоей личности заметно возросло, хотя твоя жизнь и твоя судьба стали моей жизнью и моей судьбою: достаточно того, что я добровольно подставил шею под ярмо, и теперь один и тот же кнут будет полосовать наши спины. <...> Ты заметил, что большая буква снята с моего "я"? – она выброшена мною вместе с револьвером. Это знак покорности и равенства, ты понимаешь? Быть равным с тобою – вот клятва, которую я принес себе и Марии»* [1, с. 188].

Герой, прежде с ужасом переживающий свою телесность и смертность, осознает себя частью человеческой общности: *«За эти последние ночи перед решением я много думал о нашей жизни. Она гнусна, это правда? Тяжело и оскорбительно быть этой штукой, что называется на земле человеком, хитрым и жадным червячком, что ползает, торопливо множится и лжет, отводя голову от удара, – и сколько ни лжет, все же погибает в назначенный час. Но я буду червячком»* [1, с. 188]. С этого момента герой принимает челове-

скую часть своей сущности, и его сознание начинает менять свою направленность, обращаясь к восприятию внешних событий и явлений.

Таким образом, по ходу развертывания романного сюжета, сознание героя движется внутрь себя, достигая границы пересечения с «другим», что позволяет ему найти выход к восприятию проявлений внешнего мира.

В первой половине романа сознание повествователя имеет дополняющую функцию для сознания героя. Затем же, по мере изменения его направленности и обращения ко внешнему миру, проявления сознания повествователя редуцируются и обнаруживается тенденция к его слиянию с сознанием героя.

Образуется новая целостность, синтезируемая автором из двух разнонаправленных сознаний, одно из которых изначально имеет человеческие формы, а другое постепенно обращается к человеческим моделям восприятия. Это синтезируемое сознание претендует на попытку целостного завершения героя и мира.

Автор, организуя такое целое, ищет возможность синтеза сознания, одинаково способного на собственное внутреннее переживание и на восприятие внешнего события. Это синтезируемое сознание оказывается близким сознанию автора, воплощающему себя в двух разнонаправленных сознаниях. Такой синтез является результатом авторского поиска возможности преодоления проблемы отчужденности и понимания «другого».

Библиографический список

1. Андреев, Л. Н. Дневник Сатаны / Л. Н. Андреев // Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. – М. : Художественная литература, 1996. – 720 с.
2. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа // Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. – М. : Академия, 2004. – Т. 2. – 368 с.
3. Ткачев, Т. Я. Патологическое творчество: (Леонид Андреев) / Т. Я. Ткачев. – Харьков : Мирный труд, 1913. – 32 с.