

ПОЭТИКА ЗЕРКАЛ-МАСОК В РОМАНЕ Л. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»
И. В. Бушмина

THE POETICS OF MIRROR-MASKS IN *SATAN'S DIARY* BY L. ANDREEV
I. V. Bushmina

В статье содержится интерпретация роли зеркал-масок в системе персонажей романа Л. Андреева «Дневник Сатаны». Анализ ролевых воплощений главного героя позволяет говорить о динамике этого образа в сюжете романа, маски же второстепенных персонажей демонстрируют принцип обнаружения внутренних сущностей изображенных героев.

The article contains the interpretation of mirror-masks function in the system of characters of *Satan's Diary* by L. Andreev. The analysis of functional personification of the main character permits to speak about the evolution of the main character's prototype in the plot of the novel while the masks of secondary characters reflect the concept of revealing the inner essence of the characters shown.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, «Дневник Сатаны», поэтика, зеркала-маски, система персонажей.

Keywords: L. N. Andreev, *Satan's Diary*, poetics, mirror-masks, system of characters.

Жанровое своеобразие романа Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» (1919 г.) связано с мифопоэтическим подтекстом. По мнению многих исследователей (И. И. Московкиной, Е. В. Каманиной и др.), «Дневник Сатаны» относится к жанру неомифологического романа. И. И. Московкина отмечает, что в основу романа лег «оригинально интерпретированный сюжет «Христос-Антихрист» [6, с. 235]. Е. В. Каманина говорит о синтезе мифов «о Сатане ("гетевский" пласт) и мифов русской литературы рубежа веков и Серебряного века – о Сверхчеловеке (Ф. М. Достоевский), Антихристе (Д. С. Мережковский), Падшей красоте ("блоковский" пласт), вочеловечившемся Христе (символистский гностический миф)» [4]. Лежащие в основе мифы, отмеченные ранее, провоцируют появление мотива двойничества. По мнению Цв. Годорова, в фантастическом произведении «двойник есть всего лишь часть личности героя, своего рода воплощение его совести» [8]. Роман-миф, по типологии А. В. Миронова, способствует тому, что герой вступает в борьбу с антагонистом и «чужим миром» по своей воле. Пытаясь укорениться в «чужом мире», он изменяется сам, но не меняет самого мира [5, с. 903 – 906]. Так в романе «Дневник Сатаны» встречается двойник-ангонист главного героя Фома Магнус, который помогает раскрыть истинный замысел автора и наиболее ярко отражает ситуацию падения человечества по отношению с представителями демонического мира. Помимо этого в романе есть черт Топпи, который вочеловечивается уже не в первый раз и испытывает истинное наслаждение от земной жизни людей до такой степени, что в свое предыдущее вочеловечение получил даже сан святого. По сути этот «глупый осел» Топпи и является некой моделью развития демонического персонажа, попавшего в человеческое обличье и познавшего истинный замысел Божий. В творчестве Л. Н. Андреева уже встречался подобный представитель infernalного мира, который желает ступить на путь добра, – черт из рассказа «Правила добра» (авторское датирование – 1911 г.)

Но помимо вышесказанного в ткани романа встречаются не только двойники, но и зеркала-маски,

которые играют не менее важную роль в раскрытии идеи. Примеряя на себя маски, отражаясь в разных исторических деятелях, Сатана демонстрирует читателю особенности своей вочеловеченной жизни. Как отмечает О. Ю. Осьмухина, «зеркало играет функциональную роль границы между мирами – границы одновременно материальной <...> и нематериальной» [7]. Подобное балансирование между мирами в романе связано с человеческим и демоническим началами, переплетенными в персонаже. По мнению С. Г. Исаева, именно маски способствуют наиболее полному раскрытию героя, так как благодаря «отражению» подсвечиваются тончайшие смыслы [3].

В исследуемом романе перед читателем появляется специфический герой, который стоит над пространством и временем: Сатана подчеркивает, что перед его глазами прошли множества поколений и эпох. Для наиболее яркого осмысления места в людской жизни героя Андреев прибегает именно к приему узнавания героем себя в исторических деятелях, перехода из демонического мира в мир человеческий с помощью зеркал-масок. Важное место в произведении занимают образы римских императоров: Нерона, Цезаря, Августа.

Первый, кого почувствовал Сатана, въезжая в Рим, был Нерон: «Я ощутил явственный запах *Нерона и крови*» [1, с. 139]. Нерон – один из самых жестоких Римских императоров. В период его правления были сильнейшие гонения на христиан, поэтому аналогия Сатаны с ним неслучайна, так как христиане связывают правление Нерона с пришествием Антихриста. Также важно отметить связь этого римского императора с театром. Сатана, объясняя причину своего вочеловечения, говорит о пьесе, которую собирается поставить на «земных подмостках». Светоний, древнеримский историк, утверждает, что инициатором Великого римского пожара был сам Нерон. Согласно легендам, когда императору донесли о пожаре, он выехал в сторону Рима и наблюдал за огнем с безопасного расстояния, одетый в театральные костюм и играющий на лире. В то же время Сатана не уверен, кем является он сам: «Или я не был императором, а лишь одной из

«жертв» пожара, когда горел Рим по великому замыслу Нерона?» [1, с. 139 – 140]. В романе главный герой изначально предполагает для себя роль режиссера, что пересекается с «великим замыслом Нерона», но позже отдает эту роль Магнусу и становится «жертвой пожара», таким образом, предчувствует свою гибель, которая произойдет в финале романа.

Образ Нерона появляется и в последней записи Сатаны, когда Магнус открывает истинную сущность Марии: «Но ее глубочайшая развращенность <...> подтверждают мою догадку, что она получила воспитание в лупанарии... или при дворе какого-нибудь Нерона» [1, с. 236]. Возникает очень странная переключка: в начале романа Сатана как бы переносится во времена Нерона, а в финале образ Марии раскрывается сквозь метафорическую призму этой эпохи. Таким образом, следует отметить, что маски Древнего Рима связаны с демонической природой, а отказ от этого «отражения» становится показателем Человека.

В первую же встречу с Римом Сатана говорит следующее: «Конечно, если Я уже раньше жил в Риме, то Я был одним из его императоров», – и чувствует, словно Рим приветствует героя в начале романа: «Vivat Caesar! (Да здравствует Цезарь)», – устами «римских легионеров». Маска-зеркало, которое выбирает сам главный герой для себя, – Цезарь: «Я боялся, что *напомню* журналистам Ю. Цезаря» [1, с. 141]. В первую очередь Гай Юлий Цезарь прославился уникальными талантами и жесткостью правления, в результате которого он провозгласил себя римским Императором и тем самым поправил республику. Сатана неслучайно «вспоминает» себя на месте данного исторического деятеля: тем самым подчеркивается присутствие демонического начала в этом человеке через такие пороки, как властолюбие и жестокость, а уникальные способности издревле считались сверхъестественными, демоническими. Сатана приходит на землю для того, чтобы понять, почему не он является венцом творения, его пренебрежение к роду людскому видно на каждой странице, а в историческом процессе именно Юлий Цезарь занимает некую вершину: талантливый правитель и человек. Тем самым сравнение себя с Цезарем и есть еще одна попытка подчеркнуть колоссальную разницу между «бутылочкой с кровью» и самим Сатаной. Также подспудно, ассоциируя себя с Цезарем, главный герой предчувствует ситуацию предательства: особое доверительное отношение к Магнусу, который «взорвет» его в финальной сцене, связано со смертью Цезаря от рук Брута.

По мере развития сюжета появляется и другой образ, намечается стремление Сатаны дистанцироваться от маски Цезаря. В конце II части Сатана запишет следующее: «Но Я смотрел на них так, как Август из своей ложи смотрел на вереницу жертв: "Здравствуй, Цезарь! Идущие на смерть приветствуют тебя" <...> и бесконечно было равнодушие моего цезарского взгляда. А теперь... неужели это Я торопливо шагаю, поднимая песок арены? И это Я, этот грязный, худой, голодный раб, что задрал вверх свое тюремное лицо и хрипло орет в равнодушные глаза Судьбы:

– Аве, Цезарь! Аве, Цезарь!» [1, с. 187].

Показательно, что Сатана называет себя не полным именем Августа Октавиана, а лишь Августом,

которое в переводе с латинского языка означает "высокий, величественный". Именно при этом правителе титул императора приобрел новый оттенок: если раньше титул цезаря был связан с непобедимостью и властью над армией, то теперь он превратился в титул великого правителя. Гордыня, трусость и хитросплетенные интриги связывают зеркальную маску и Сатану. Август, упиваясь своей авторитарной властью, прикрытой законностью и республикой, обходит даже Юлия Цезаря по масштабности зрелищ гладиаторских боев (наумахий), что, безусловно, говорит о степени жестокости и властолюбии.

Показательно, что после того, как Сатана «отразился» в образе Августа, он отказывается от статуса римского императора, окончательно переступая границу между миром демоническим и человеческим. Теперь он не цезарь, а один из гладиаторов, поработанных и обреченных на унижительную смерть. Этот переход в позиции от более высокого статуса цезаря к низкому – гладиатора – подчеркивает постепенное принятие Сатаной в себе человека. В конце этой части, когда он еще «не до конца принял человека», Сатана видит эту ситуацию именно так. Это крик Сатаны, который начинает осознавать изменения в своем мировоззрении, но еще не согласного, по мнению героя, с понижением статуса, которое воспринимается как зарождение в себе «червячка».

В III части уже известная нам фраза звучит на латинском языке: «Ave, Gaesar, moriturus te salutat!» [1, с. 188]. Тем самым Сатана говорит о начале нового этапа, в котором заканчиваются его «метания» между цесарским тронem и ролью раба, и он добровольно вступает на путь человека, отрекается от демоническо-цезарского титула ради человека.

Мотив гладиаторских боев продолжает развиваться и далее. В одну из разгульных ночей, описанных в конце III части, опьяненный и алкоголем, и любовью, Сатана говорит: «Помню, что я предлагал всем идти пьянствовать в Колизей, на то самое место, где когда-то умирали мученики» [1, с. 215]. Долгое время Колизей был главным местом увеселительных зрелищ, таких как бои гладиаторов, звериные травли. Именно Колизей в данном контексте подчеркивает переплетение мотивов любви, муки и мученической смерти. Мотив любви-муки объединяет Сатану и его двойника-антипода Магнуса: подобное раскрывается и в исповеди Магнуса, который сравнивает любовь к Марии с муками Прометея.

Показательно, что римляне начала XX века не замечают метаний и связей, возникших в душе Сатаны: он напоминает им Савонаролу. Савонарола – религиозный и социальный деятель, проповедник. Моральный упадок общества побудил его вступить в борьбу за духовное возрождение страны. Его проповеди возбуждали у итальянцев агрессивный настрой на борьбу за порядок и чистоту морали. Интересно, что данное сравнение было озвучено после саркастического замечания Сатаны о том, что к нему «текут на поклонение не меньшие толпы, чем к самому наместнику Христа» [1, с. 140], но раньше, чем он выступил с проповедью в свободной церковке о приобретении Царства Небесного в «рассрочку». Несмотря на то, что в начале романа аллюзия на Иисуса Христа зву-

чит как насмешка, по мере развития сюжета подчеркивается колоссальная разница между Сатаной и людьми, так как первый оказывается на деле более духовным. Подобно Савонароле, который был повешен и сожжен, Сатану «казнят» за его «новые» идеалы и ценности. Но если для инквизиции важна была именно публичная унижительная казнь, то главного героя «взрывают» в закрытой комнате, вдали от любопытных глаз, и это уже больше похоже на убийство. Интересно отметить, что в начале романа, попадая в Рим, герой чувствует костер инквизиции, на котором, как ему кажется, он бывал уже: «Нет, это не пожар – это костер, на котором стою Я. Слышу, как змейками шипят язычки огня у Моих ног. Помню, как, напрягаясь, вытягивается вперед Моя жилистая шея и в гортани нарастает последний крик проклятия... или благословения?» [1, с. 140]. Средние века связаны с расцветом инквизиции как учреждением Римско-католической церкви, предназначенным для борьбы с ересью, ведьмами и т. п. Таким образом, совершенно не случайно, что Сатана ощущает этот костер, так как большинство жертв инквизиции обвинялось в колдовстве и связи с темными силами. Ситуация предчувствия катастрофического взрыва, а также заклятие истинного проповедника на костер. Таким образом, это связано с дуальностью образа во-вечелочившегося Сатаны: мученическая смерть и благословение подобно фразе Христа: «Ибо не ведают они, что творят» – и проклятие, как демоническое неприятие человека.

Таким образом, интересно отметить, что у главного героя есть маски-зеркала лишь в начале его земного пути. По ходу развития сюжета он теряет такую особенность. Также важно, что если в сознании самого героя возникают параллели с Древним Римом, то образ Савонаролы как бы выламывается из вереницы исторических зеркал и по времени, и по месту развития исторических событий. Савонарола – это прототип роли, которую уготовил Сатане Магнус, взявший на себя роль режиссера, но Сатана, который сам иначе видит свою «пьесу», скидывает эту маску, обнажая истинную свою природу.

Если Сатана, во-вечелочиваясь, теряет постепенно свои зеркала и маски, то другие герои не только не теряют их, но и сливаются с масками абсолютно.

Так, например, при знакомстве с кардиналом Х. Сатана неожиданно для себя в очередной раз понимает, кого кардинал ему напоминает: «Какого-нибудь святого, конечно?... да это просто старая бритая обезьяна!» [1, с. 150]. Постепенно этот образ «откровение» набирает силу. В Средние века считалось, что Сатана является обезьяной Бога, а Антихрист – обезьяной Христа. Казалась бы абсурдной ситуация, когда носитель священного сана является антагонистом того, кому призван служить, но таким образом раскрывается «разоблачительный» замысел автора. Но кардинал Х. похож не только на «старую бритую обезьяну», но и на «говорящего попугая», «цыпленка», «волка», «лисицу». Он меняет личины в зависимости от обстоятельств и служит единственному «Богу» – наживе. В книге «Бытие» говорится, что на пятый день «сотворил Бог рыб больших и всякую душу пресмыкающихся, которых произвела вода, по

роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее», на шестой день «сотворил Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их» [Быт. гл. 1, ст. 21, 25]. Итогом Сотворения мира стал человек («сотворил Бог человека... по образу Божию» [Быт. гл. 1, ст. 27]), который должен был «обладать» землей и всеми творениями Божьими. Зоологические сравнения кардинала Х. (представителя духовенства, чье призвание изначально – служить Богу и жить праведной жизнью, быть неким эталоном для мирян) говорят о том, что он отступил от замысла и веления Господнего, и это движение является не прогрессом в развитии, а скорее регрессом, ступенькой вниз. Его уже с трудом можно назвать «венцом творения». Андреев экспрессионистически подчеркивает отказ кардинала от ценностей человеческого статуса в мире, созданном Богом, не только его высказываниями, но и характеристикой его внешнего облика. Иронически он изображает его в образе старой обезьяны, обыгрывая одно из основных положений эволюционистской теории Дарвина, поставившей под сомнение подлинность религиозного предания.

Интересен образ Марии, которая явилась для главного героя как «...роковые лица, ...роковые сходства, которые смущают наш дух и ведут его к пропасти самоуничтожения» [1, с. 162]. Сатана на протяжении всего романа узнает в ней Мадонну, распознав в ее образе Вечную Женственность, в финале же романа маска, которой наделил ее сам влюбленный герой, спадает, и Магнус открывает ее истинную личину: «Она – моя любовница и была ею до вчерашней ночи... Она глупа. Но хитра. Но лжива. Очень жадная к деньгам... Глубочайшая развращенность...» [1, с. 235]. Но помимо разоблачения Магнус сразу же наделяет ее иной маской: «Теперь я смотрю на Марию без боли и даже с некоторым удовольствием, как на красивого и полезного зверька... своими зубками она выгрызла всю мою бессмысленную веру и дала мне тот... взгляд на жизнь, при котором невозможны никакие обмань» [1, с. 239 – 240]. Героиня не очищается подобно Сатане от масок и снова прячется за новую «роль».

Наиболее интересен образ Магнуса в романе. Начиная от знакомства и до финальной сцены он постепенно сливается со своей маской и немислим без нее. Притом его «масочность» имеет два уровня: первый проявляется в сознании главного героя, автора дневника, второй – в создании вокруг себя определенной маски осознанно самим Магнусом. Сатана со дня знакомства узнает в нем палача с белыми руками, который в финале романа «взрывает» главного героя. Другая маска-зеркало появляется и «расцветает» по мере более глубокого знакомства. Доверившись Магнусу, Сатана открывает в нем необычайную похожесть на представителя демонического мира, но более того и жажду занять престол сатаны. Нам уже приходилось отмечать ранее антагонистические отношения этих двух героев, которые как бы отражаются друг в друге. Сатана даже выскажет предположение, что у его «Отца много праздно болтающихся по свету побочных детей, лишенных наследства» [1, с. 137 – 138] и не является ли Магнус Его братом. По мере развития сюжета становится видна принципиальная разница в ми-

рознении: из уст Магнуса говорит Сверхчеловек, а Сатана постигает истинный замысел Бога [5]. Осознанный выбор своей маски Магнусом раскрывается в имени персонажа: истинное имя – Эрго (от лат. Ergo – вывод, резюме). Если Фома – это имя апостола, который сомневался в своем Учителе, то теперь герой обретает иное имя, свидетельствующее об уверенности в своей философии и эксперименте. Через символику имени автор раскрывает роль героя: он наставник, он как обобщенный образ человека того времени и по сути основной двигатель событий. Для Сатаны Фома – Магнус выступает в роли Судьбы.

Таким образом, зеркальных двойников Сатаны условно можно разделить на две группы: из Древнего Рима (Нерон, Цезарь, Август, гладиатор) и из эпохи Возрождения (Савонарола). Исторические маски-зеркала Сатаны отражают изменения в сознании ге-

роя. Если в начале земной жизни он воспринимает себя как римского императора, а окружающие – как христианского деятеля, то по мере развития сюжета исторические аллюзии теряют свою силу по отношению к демоническому персонажу и переходят к характеристике людей. Отказ Сатаны от масок – показатель градуса «человеческой настойки», так как конечная цель Сатаны – вочеловечение. Представители рода людского под масками отказываются от Человека, от истинного божественного замысла, и падают в статусе Сверхчеловека ниже сатаны. Андреев показывает, что падение рода людского катастрофичнее падения демонического мира. Сатана – единственный герой, который может оценить Человека как «венца творения», а сами люди, отказываясь от этого статуса, оказываются ниже главного грешника в этой иерархии.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев; [редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков]; сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; коммент. Ю. Чирва и В. Чувакова. – М., 1996. – Т. 6: Рассказы, Повести, Дневник Сатаны, Романы (1916 – 1919); Пьесы (1916); Статьи.
2. Бушмина, И. В. Фома Магнус и Сатана-Вандергуд как герои-двойники системы персонажей в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» / И. В. Бушмина // Образование, наука, инновации – вклад молодых исследователей: материалы IV (XXXVI) Международной научно-практической конференции / Кемеровский госуниверситет. – Кемерово: ИНТ, 2009. – Вып. 10. – Т. 1. – С. 333 – 335.
3. Исаев, С. Г. «Сознанию неизвестная мощь...» Поэтика условных форм в русской литературе начала XX века / С. Г. Исаев. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001 – 213 с.
4. Каманина, Е. В. Неомифологический роман Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» / Е. В. Каманина. – Режим доступа: <http://academy.cross-kpk.ru/bank/3/005/HTML/kaman.html>
5. Миронов, А. В. Принцип исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект) / А. В. Миронов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2).
6. Московкина, И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Харьков, 2005.
7. Осьмухина, О. Ю. Зеркало (Зеркальность) / О. Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение: информационный гуманитарный портал. – 2008. – № 1 (2) – Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/ezpu/1\(2\)/Osmukhina](http://www.zpu-journal.ru/ezpu/1(2)/Osmukhina)
8. Тодоров, Цв. Введение в фантастическую литературу / Цв. Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги: Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

Информация об авторе:

Бушмина Инна Викторовна – соискатель кафедры журналистики и русской литературы XX века КемГУ, 89235021798, inna-bushmina@yandex.ru.

Inna V. Bushmina – post-graduate student at the Department of Journalism and Russian Literature of the 20th Century, Kemerovo State University.