

УДК 82(091)



КРАСИЛЬНИКОВ Роман Леонидович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории культуры и этнологии Вологодского государственного педагогического университета. Автор 33 научных публикаций, в т.ч. одной монографии и двух учебно-методических пособий

**ЭРОТОЛОГИЯ И ТАНАТОЛОГИЯ
В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(на материале романа Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны»)**

Эротология, танатология, литературно-художественный текст, мотив, серебряный век, андрееведение

Любовь и смерть – две вечные темы, которые неизбежно становились предметом изображения в творчестве любого писателя. Каждая творческая личность, каждая эпоха накладывали на эротический и танатологический нарративы свой отпечаток, демонстрируя изменения в философских и обыденных представлениях об этих темах.

Однако не всякая эпоха признавала существование об Эросе и Танатосе легитимным. В связи с различного рода запретами и способами говорения, по словам М. Фуко, складывались особые дискурсы и дискурсивные практики¹. Если же в творчестве о любви и смерти еще можно было «как-то» рассуждать, то в научную сферу они попали лишь в начале XX века в связи с поздней концепцией З. Фрейда. В работе «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) изменил свою раннюю теорию о существовании сексуальных и эго-инстинктов в пользу теории о разделении всех первичных позывов

на иные две группы – смерти и жизни. Влечение к смерти (Танатос) – это бессознательное стремление любого организма к неорганическому, «исходному состоянию»². Влечение к жизни (Эрос) – бессознательное стремление «обеспечить организму его собственный путь к смерти»³, при помощи сексуальных инстинктов и инстинктов самосохранения воспрепятствовать сиюсекундному самоуничтожению индивида. В результате взаимодействия и борьбы этих типов влечений «возникают явления жизни, которым смерть кладет конец»⁴, иначе – судьба организма.

Очевидна философско-культурологическая нагрузка предложенных З. Фрейдом терминов (не случайно вместо слова «инстинкты» он стал использовать более абстрактное – «влечения»). С легкой руки психоаналитика они стали привычными для гуманитарного знания XX века. Они даже породили возникновение двух отраслей – танатологии и эротологии. Первый тер-

мин уже устоялся, и в теории и философии культуры связан с именами Ф. Арьеса, В. Янкелевича, Ф. Хуземана, А. Демичева, В. Рабиновича, И. Вишева, С. Рязанцева и др. Второй – только входит в научный оборот, но имеет глубокую традицию, воплощенную в трудах П. Бюрне, М. Фуко, И. Кона, В. Шестакова, Г. Гачева, В. Розина и др. Постепенно эти темы проникают и в литературоведение – через работы Ю. Лотмана, М. Бланшо, Ж. Нива, А. Ханзен-Леве, Г. Чхартишвили, Г. Постнова, Л. Будаговой, В. Николаенко и др.

Было бы неправильно утверждать, что темы любви и смерти прежде вовсе не изучались. Однако есть несколько существенных изменений в современном эротическом и танатологическом дискурсе. Во-первых, появляются научные сборники, монографии и диссертации, целиком посвященные этой проблематике⁵. Во-вторых, разработка темы действительно приобретает эротический или танатологический характер, так как становится комплексной: исследователей интересуют символические, сексологические, гендерные, историко-антропологические, психоаналитические вопросы, отраженные в тексте. В-третьих, постепенно формируется понятийный аппарат новых дисциплин, методология, круг ученых – словом, возникает определенная научная парадигма.

Вместе с тем рождается интересная проблема. Эротология и танатология функционируют отдельно друг от друга, пересекаясь в очень малом количестве книг и статей. При этом сами художественные произведения довольно часто отражают тесную связь любви и смерти; о том же говорится и в упомянутой выше концепции З. Фрейда. Данные факты позволяют предположить наличие взаимодействия между эротическими и танатологическими мотивами в литературном тексте. Изучение этого взаимодействия и стало целью настоящей статьи.

Выбор для исследования эпоха, автор и произведение неслучайны. «Серебряный век» – это не только период активизации внимания к Эросу и Танатосу в художественных текстах И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева, Ф. Сологуба, Б. Зайцева, Н. Гумилева, А. Ахматовой,

В. Маяковского, С. Есенина, опирающихся на концепции любви и смерти А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Ф. Достоевского, Л. Толстого. Это еще и время рождения русской эротической и танатологической эстетико-философской мысли, отраженной в трудах В. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева, Л. Карсавина, Л. Шестова и др. Общественность в России впервые открыто стала обсуждать эти вопросы, делать их проблемными, предлагать различные, в том числе и нетрадиционные, эпатурующие точки зрения на них. Все это знаменовало собой возникновение особых эротического и танатологического дискурсов, в русле которых работали и писатели.

Хотя, наверное, всякий писатель, принадлежавший к «серебряному веку», затрагивал темы любви и смерти, безусловно, не каждый из них создавал настолько «насыщенный» эротический и танатологический нарратив, что о нем можно говорить как о философской или художественной концепции, тем более эксплицитно объединяющей оба рассматриваемых феномена. Эти ли темы являются основными в творчестве В. Брюсова, М. Горького, Н. Клюева? И. Бунин многими воспринимается как певец любви, Ф. Сологуб – смерти.

Творчество Л.Н. Андреева (1871–1919), на первый взгляд, не является исключением. Приоритетными во многих произведениях писателя кажутся танатологические мотивы, отражающие размышления автора об одном из «проклятых вопросов» человечества. Вспомним хотя бы рассказы «Большой шлем», «Жили-были», «Красный смех», «Елеазар». Однако при более тщательном рассмотрении легко увидеть постоянное пересечение эротических и танатологических мотивов, определяющее содержательную и структурную специфику андреевских текстов. Для анализа этой специфики мы выбрали роман «Дневник Сатаны» (1919). Роман не был окончен, но считается ключевым, итоговым произведением Л.Н. Андреева.

В основе сюжета произведения – пребывание дьявола в мире людей. Он вселяется в тело миллиардера, филантропа Генри Вандергуда из Соединенных Штатов Америки: «Когда Я захо-

тел прийти на землю, Я нашел одного подходящего, как помещение, тридцативосьмилетнего американца, мистера Генри Вандергуда, миллиардера, и убил его...» [С. 119]⁶. Таким образом, сюжет романа генерируется при помощи танатологического мотива убийства. Вслед за ним следует мотив вочеловечения Сатаны, имеющий мифолого-фольклорное происхождение (его можно сравнить, например, с образом ожившего мертвеца). Относительно Вандергуда этот структурный элемент схож с воскресением: убитый получает новую жизнь, хотя и другого качества, вне очевидной связи с прежним индивидуальным сознанием: «...Американец *жив* (здесь и далее курсив в цитатах Л. Андреева. – Прим. Р.К.), и мы оба в одном почтительно поклоне приветствуем тебя: Я и Вандергуд» [С. 119].

Фантастически смерть приносит жизнь, в широком смысле Танатос приносит Эрос. Однако дьявол тут же подчеркивает еще большую сложность этой диалектической трансформации, для него оказывается существенным единственным выход из тела путем кончины: «И вернуться *обратно* Я могу, к сожалению, лишь той дверью, которая и тебя ведет к свободе: через смерть» [С. 119]. Данный факт представляется значимым в связи с тем, что Сатана регулярно подчеркивает свое величие, он презирает человеческий разум, в особенности понимание людьми основ бытия: «Твой разум как нищенская сума, в которой только куски черствого хлеба, а здесь нужно больше, чем хлеб. Ты имеешь только два понятия о существовании: жизнь и смерть – как же я объясню тебе третье? Все существование твое является чепухой только из-за того, что ты не имеешь этого третьего...» [С. 118]. Для дьявола нет выбора между двумя возможностями: жизнью и смертью, Эросом и Танатосом. Он знает еще один, «третий» способ существования, который, по-видимому, снимает противоречия, так заботящие людей. Однако, как показывает повествование, кое-какая зависимость Сатаны от законов бытия существует: он не только не может уйти из человеческого мира не через гибель тела, но и страдает от морской болезни,

слышит стук сердца, считающий время, оставшееся до смерти, попадает в железнодорожную катастрофу и испытывает чувство страха. Все эти ощущения Сатана приписывает Г. Вандергуду, но, несмотря на собственное всемогущество, борется с человеческим началом отнюдь не успешно.

Человеческое постепенно побеждает дьявольское, что заставляет читателя сопереживать новому Г. Вандергуду. Этому способствует и тот факт, что Сатана, вочеловечившийся на земле, чтобы играть, сам превращается в жертву людских игр. Как и в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», дьявол с человеческим обликом оказывается менее страшен и преступен, чем человек с дьявольскими мыслями.

Поначалу Сатана ищет и находит, как ему представляется, именно таких людей. Это прежде всего Фома Магнус. Встреча с ним после крушения поезда является второй завязкой в сюжете произведения. В глазах дьявола Магнус – олицетворение деструктивности: и его внешность («черная смоляная, бандитская борода»), и его мысли («нужны тюрьмы и эшафот») создают такой «танатологический» образ, что Вандергуд долго не может заснуть.

Люди с дьявольскими мыслями, сами того не подозревая, оказываются близки Сатане концепцией личной смерти, согласно которой Танатос несет освобождение. Так, Магнус называет этот мир «монастырем» и видит из него лишь один выход: «в неземное светлое царство, если только оно есть» [С. 133]. Другой персонаж, кардинал Х., в беседе с Вандергудом замечает: «Ведь только смерть развязывает все земные узы, и не кажутся ли вам эти слова – свобода и смерть – простыми синонимами?» [С. 155]. Ограничивая свободу человека, церковь, по мнению священника, защищает его от смерти: «И пока есть смерть, Церковь незыблема! Качайте ее все, подкапывайтесь, валите, взрывайте – вам ее не повалить. И если бы это случилось – то первыми под развалинами погибнете вы. Кто тогда защитит вас от смерти? Кто тогда даст вам сладкую веру в бессмертие, в вечную жизнь, в вечное блаженство?...»

[С. 154]. Однако Сатана видит, что кардинал, как и все люди, не имеет истинного представления о потустороннем, а потому боится Танатоса: «Он боялся смерти, и страх его был тьмой, зол и безграничен» [С. 154]. Церковь заботится о человеческом бессмертии, по сути продавая его. Дьявол утверждает, что бессмертие зависит от самого человека: «...Важно мгновение, когда перед самою смертью я вдруг почувствую себя бессмертным и стану шире жизни. Странно, но лишь одним поворотом головы, одной фразочкой, сказанной или подуманной вовремя, я как бы изъеблю мой дух из оборота, и вся неприятная операция происходит вне меня. И когда смерть щелкнет выключателем, ее мрак не покроет света, который ранее отделил себя и рассеялся в пространстве, чтобы снова собраться где-то и засиять» [С. 190].

Игра дьявольская и человеческая делает неожиданный поворот. Следующим важным элементом сюжета становится встреча с Марией, которую Магнус представляет как свою дочь. Сатана поражается ее сходству с Мадонной: «Как Мне *выразить* ее, когда *необыкновенное* невыразимо? Это было более чем прекрасно – это было страшно в своей совершенной красоте. Я не хочу искать сравнений, возьми их сам. Возьми все, что ты видел и знаешь прекрасного на земле: лилию, звезды, солнце, но ко всему прибавь более» [С. 134]. Так в романе возникает эротический мотив в узком смысле этого понятия.

Примечательно, что Танатос и Эрос в мировоззрении и фразеологии Сатаны оказываются близки друг другу. Они входят в круг понятий, которые отличают дьявола от человека и обозначаются словом «необыкновенное». В предыдущем абзаце через цитату было показано, как с данной лексикой связан Эрос. В тексте отчетливо прослеживается также ее отношение к Танатосу: Сатана пришел «из-за границы», где возможно что-то отличное от жизни и смерти, «третье», «необыкновенное», но туда он попадет только после смерти. В дальнейшем эта связь усиливается: дьявол говорит о возможности увидеть «невыразимое», оказывается, не только через Танатос, но и через Эрос:

«Презирай слова и ласки, проклиная объятия, но не коснись Любви, товарищ: только через нее тебе дано бросить быстрый взгляд в самое Вечность!» [С. 163].

Влюбляясь в Марию, Сатана наслаждается кошунством ситуации и думает о продолжении рода: «Поверь, мой земной друг: Я вовсе не обольститель и не влюбчивый юнец, как твои любимые бесы, но Я еще далеко не стар, не дурен собою, имею независимое положение в свете и – разве тебе не нравится такая комбинация: Сатана – и Мария? Мария – и Сатана! В свидетельство серьезности моих намерений Я могу привести то, что в эти минуты Я больше думал о *нашем* с ней потомстве и искал *имя* для *нашего* первенца, нежели отдавался простой фривольности» [С. 135]. Вместе с тем на протяжении всего повествования дьявол платонически любит Марию. Из цитаты, приведенной в предыдущем абзаце, становится ясно: для него есть «слова», «ласки» и «объятия», но есть «Любовь». Это романтическая концепция любви как всепоглощающего чувства, позволяющего познать бесконечное.

Только в это чувство Сатана не играет. Он иронизирует по поводу своего поведения, но не в силах перебороть себя: «Это она ходила, а мы с Топпи ползали за ней, и Я ненавидел себя, ненавидел широкозатого Топпи за его позорный отвислый нос и вялые уши. Здесь нужен был по меньшей мере Аполлон, а не пара американцев, да и то из композиции» [С. 136]. Мария вызывает в нем целый спектр ощущений, главное из которых – неземное спокойствие, редко встречающееся в суетном человеческом мире.

Попутно Сатана называет «любовью» и другие чувства, которые принято так именовать среди людей. Во-первых, в Риме у него появляются любовницы: «Одна русская графиня, другая итальянская графиня. Они различаются духами, но это такая несущественная разница, что Я одинаково люблю обеих» [С. 149]. Во-вторых, дьявол имеет привычку «целовать в темноте, кого любит»: он несколько раз целует так сопровождающего его черта Топпи, хочет поступить подобным образом во время первой встречи с Магнусом. Наконец, в романе посто-

янно обсуждается христианская «любовь к ближнему». Особенно яростно ее развенчивает представитель церкви кардинал Х.: «Ну и пусть *ближние* любят друг друга, учите их этому, внушайте, приказывайте, но зачем это *вам*? Когда слишком любят, то не замечают недостатков любимого предмета, и еще хуже: их охотно возводят в достоинства. Как же вы будете исправлять людей, делать их счастливыми, *не зная* их недостатков, пороки принимаемая за добродетели? Когда любят, то и жалеют, а жалость убивает силу. Видите, я вполне откровенен с вами, м-р Вандергуд, и еще раз скажу: любовь – это бессилие» [С. 152].

Во все эти чувства Сатана играет, как играют в них люди. «Любовью» здесь называется, соответственно, физическая близость за деньги, награда за дьявольские мысли, пустая декларация, скрывающая вековой обман. За всем этим на самом деле скрывается равнодушные, в котором в третьей части романа признается Сатана: «Я не хочу лгать. Во мне еще нет любви к тебе, человеке, и если ты уже успел раскрыть объятия, то, пожалуйста, закрой их: еще не настало время для жарких лобзаний» [С. 188].

Настает время, когда Сатана показывает свое равнодушие Магнусу. Вначале он говорит о желании уехать, потом – о решении убить себя. В этот момент Фома сообщает Вандергуду о том, что его любит Мария, а также соглашается стать его наследником. Примечательно в этом эпизоде взаимоотношение танатологической и эротической лексики: Магнус признается, что убил бы влюбленного в дочь, но не может убить любимого ею. Сатана вторит ему: такая любовь окупается только жизнью.

Любовь Марии становится поворотным моментом в скучной земной жизни дьявола: во всяком случае, он остается жить. Однако она, как и все, что связано с Магнусом, в итоге оказывается ложью. Фома завладевает деньгами Вандергуда и открывает, что Мария – его любовница. Магнус цинично рассказывает подавленному Сатане ее историю: «Да, я взял ее, когда ей было четырнадцать или пятнадцать

лет, она сама не знает точно своих годов, но я был уже не первый ее любовник и... не десятый. Никогда я не мог узнать точно и полно ее прошлого. Либо она хитро лжет, либо действительно лишена памяти, но никакие самые тонкие расспросы, на которые попался бы даже опытный преступник, ни подкупы и подарки, ни даже угрозы – а она очень труслива – не могли принудить ее к рассказу. Она “не помнит”, вот и все. Но ее глубочайшая развращенность, способная смутить даже султана, ее необыкновенная опытность и смелость в арсе аманди подтверждают мою догадку, что она получила воспитание в лупанарии... или при дворе какого-нибудь Нерона. Я не знаю ее возраста, и на моих глазах она не меняется: отчего не допустить, что ей не двадцать, а две тысячи лет? Мария... ты все умеешь и все можешь?» [С. 236]. Все великие мысли дьявола опошляются в мире людей.

Роман обрывается на объяснениях Магнуса и Сатаны. Однако произведение уже много дало для анализа взаимодействия эротических и танатологических элементов на различных уровнях.

С идейно-тематической точки зрения, в романе представлено несколько концепций любви и смерти. «Истинный» Эрос и «истинный» Танатос понимаются как две дороги в Вечность, в бесконечное. Эти два феномена, до конца не познанные людьми, приводят к осознанию «третьего» состояния, незнакомого разуму человека. В земном мире часто любовью и смертью прикрываются ложь и обман, и в конце концов в произведении не остается веры в их высокое значение.

Эротические и танатологические мотивы – важнейшие структурные элементы романа. Они двигают действие, находятся в ключевых узлах развития повествования. Основу композиции произведения можно представить так: убийство Вандергуда и вочеловечение Сатаны – встреча с Магнусом после крушения поезда – знакомство с Марией и любовь к ней – намек на самоубийство и сообщение Фомы о любви Марии к Вандергуду – рассказ Магнуса об обмане и о порочности Марии... Во всех ком-

понентах этой схемы присутствуют любовь и смерть, зачастую представляя собой единый диалектический образ.

Таким образом, на протяжении всего романа «Дневник Сатаны» можно наблюдать взаи-

модействие эротических и танатологических мотивов. Они влияют на концепцию произведения, его структуру, создание системы персонажей и даже стиль повествования.

Примечания

¹ См., напр.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 99.

² Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно»: труды разных лет: в 2 кн. Тбилиси, 1991. Кн. 1. С. 168.

³ Там же. С. 169.

⁴ Фрейд З. Продолжение лекций по введению в психоанализ // Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М., 1989. С. 366.

⁵ См., напр.: Национальный Эрос и культура. М., 2002; Идея смерти в российском менталитете. СПб., 1999; Розин В.М. Любовь и сексуальность в культуре, семье и взглядах на половое воспитание. М., 1999; Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994.

⁶ Здесь и далее цит. по: Андреев Л. Дневник Сатаны // Андреев Л. Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 117–246. В скобках указываются страницы.

Krasilnikov Roman

EROTOLOGY AND THANATOLOGY IN THE LITERARY-ARTISTIC TEXT (ON THE NOVEL «SATAN'S DIARY» BY L.N. ANDREEV)

The article is devoted to the problem of erotic and thanatologic motives interaction in the literary-artistic text. Their mutual interaction is shown on the material of L.N. Andreev's novel «Satan's Diary» at both conceptual-thematic and structural levels.

Рецензент – Иванов А.В., доктор филологических наук, доцент кафедры языкознания Северодвинского филиала Поморского государственного университета имени М.В. Ломоносова