

И.В. БУШМИНА
(г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Андреев Л.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ В ПРОЗЕ Л.АНДРЕЕВА

Аннотация. В статье рассматривается итальянский текст и его место в творчестве Л. Андреева. Анализ малой прозы («Призраки», «Губернатор», «День гнева», «Чемоданов») и романа «Дневник Сатаны» в соответствии с хронологией их написания позволяет проследить семантическую динамику образа Италии.

Ключевые слова: Л. Андреев, итальянский текст, Рим, Кампанья.

В жизни и творчестве Л.Н. Андреева значительное место занимает Италия, которую он посещал четыре раза (1906¹, 1907, 1912 и 1914 гг.). В дневниках и письмах Л. Андреева отразились те яркие впечатления, которые оставила эта страна в душе писателя. Именно на основе этих впечатлений Р. Джулиани² в своих исследованиях приходит к доказательству того, насколько значимо это пространство для Андреева и в биографии, и в творчестве. На наш взгляд, проблема отражения образа Италии в творчестве Л. Андреева заслуживает особого внимания.

Наиболее ярко образ Италии отражен в таких произведениях, как «Призраки» (1904), «Губернатор» (1905), «День гнева» (1910), «Чемоданов» (1916), «Дневник Сатаны» (1919). Обратимся к их рассмотрению с целью выявления того, как Андреев отходит от восприятия данного пространства как географического и привносит в него новый художественный смысл.

Так, образ Италии в рассказе «Призраки» (1904) появляется, в первую очередь, через описание пейзажей, изображенных на картинах. У Егора Тимофеевича в комнате психиатрической лечебницы было следующее: «...Развесил картинки, которые привез с собою, и большой фотографический портрет сына, умершего еще ребенком от дифтерита, и тогда комната приняла совсем уютный, даже праздничный вид. А картинки были такие: девушка с гусями на лугу, ангел, благо-

¹ Важно отметить, что первый визит в Италию состоялся в сложный период жизни Л. Андреева: после смерти его первой жены, А.М. Велигорской, писатель уезжает именно туда, на остров Капри, к М. Горькому.

² Благодарим Р. Джулиани за предоставленные материалы исследований «Леонид Андреев в Риме» и ««Рогоносцы» Л. Андреева или неизвестные страницы острова Капри».

словляющий город, и мальчик-итальянец» [Андреев 1990: 74]. Показательно, что именно подборка таких картин становится причиной гордости главного героя: портрет умершего сына, изображение мальчика-итальянца, гусей, которые по легенде спасли Рим, ангел, который благословляет город. Через картины отражается тесная связь не только в сознании душевнобольного героя, но и у всех героев между смертью, горем и благодатью Господней, спасением, что подчеркивает символический образ Италии.

Помимо комнаты Егора Тимофеевича образ Италии реализуется через героиню Марию Астафьевну. Для автора важно то, что Мария Астафьевна в период размышлений о любви к доктору Шевыреву сидела именно у итальянского окна: «Кроме трех жилых комнат, в мезонине была четвертая, совершенно пустая, с *огромным итальянским окном*, занимавшим почти целую стену. Все окно состояло из мелких разноцветных стекол в узорчатой сетке деревянного переплета и было сделано архитектором для красоты; и снаружи было действительно красиво, но внутри создавалось что-то беспокойное, неопределенное, раздражающее» [Андреев 1990: 84]. Создается ощущение, что комната была создана специально для этого окна, так как никаких предметов в ней как будто не было. Противоречивость этого описания подчеркивается тем, что, несмотря на внешнюю красоту витражного стекла, за ним кроется ужас: «Особенно противно было желтое: как бы хорош и ярк ни был день, оно делало его мрачным, призрачным, зловещим, угрожающим какою-то бедою, намекающим на какое-то страшное преступление. И становилось тоскливо, и не верилось, что доктор Шевырев сделает ее своею женою. Если бы не это стекло, она давно объяснилась бы с ним; и каждый раз Мария Астафьевна давала клятву не смотреть в окно... И соседство этого окна с кабинетом доктора тревожило ее, как какая-то близкая, но несознаваемая опасность» [Андреев 1990: 84]. Желтый цвет не несет для героини радости и света, а пугает болезненностью и мрачностью. Именно окно отделяет героев от светлого и счастливого будущего, являясь препятствием для объяснений. В нем заложена дихотомия жизни и смерти. В рассказе появление образа итальянского окна связано именно с неоднозначностью, неразрешимостью и соединением двух противоположных начал.

Если в рассказе «Призраки» образ Италии появляется достаточно размыто, то в повести «Губернатор» (1905) он присутствует трижды и более явно. Петр Ильич, губернатор, отдавший приказ о расстреле рабочих, глубоко переживает последствия этого поступка: «И какими странными путями шла эта мысль: подумает он о своем давнем путешествии по Италии, полном солнца, молодости и песен, вспомнит ка-

кого-нибудь итальянского нищего – и сразу станет перед ним толпа рабочих, выстрелы, запах пороха, кровь» [Андреев 1990: 100]. Находясь в состоянии тяжелого эмоционального потрясения и экзистенциального кризиса, главный герой пытается уйти от душевных мук через воспоминания именно итальянского пространства. По сути, Италия в сознании губернатора ассоциируется с беззаботностью существования.

Второй раз пространство Италии появляется через изображение лунного пейзажа, которое видит герой, проходя по своему кабинету. Показательно, что картина висит не ровно, а криво, что говорит о покачнувшемся мире губернатора. Ранее он не замечал этого, а в пылу переживаний ощущает раздражение от беспорядка и разрухи в идеальном окружающем мире. Притом Италия как воплощение идиллического пространства является некой константой по отношению к изменяющемуся миру людей: «Откуда-то являлись, ходили твердыми и прямыми шагами, а над ними боком висел итальянский пейзаж, устраивали приемы, даже танцы, а потом куда-то исчезали» [Андреев 1990: 107]. Все суетное уходит, а вечное смотрит на них равнодушно. В данной фразе мы видим, как «выламывается» этот образ из мира губернатора: после описания людей неожиданно появляется «а над ними», которое выстраивается именно как стратированное, оппозиционное начало. Как было отмечено И.П. Захариевой, образные построения андреевского реализма пронизаны пространственными оппозициями, которые и приближают его художественный стиль к символизму, двоимирию. Подобное тяготение к «абстракциям» выражается в творчестве Андреева в новых образных формах [Захариева 2002: 7–8].

Так, Петр Ильич находится в оппозиции к своему окружению. Близкие уговаривают его уехать в отпуск и скрыться от глаз «Закона Мстителя», а также подчеркивают, что когда обстановка успокоится, то «сюда и итальянская опера прибудет» [Андреев 1990: 137]. Предполагаемая встреча с Италией связана с возвращением героя в привычный, спокойный мир, где для него нет никакой опасности: «Мы будем слушать, а их превосходительство пусть себе гуляют на здоровье!» [Андреев 1990: 137]. Таким образом, в рассказе с пространством Италии связаны мотив покоя, гармонии, что по сути своей и связано с пространством Эдема. В итальянской опере, в путешествии в эту страну, в итальянском пейзаже и скрывается попытка героев уйти от опасной, беспокойной действительности и желание жить.

Противоположная ситуация отражается в рассказе «День гнева» (1910). Несмотря на то, что события рассказа не имеют точной географической привязанности, становится понятно, что аллегорическое повествование связано с итальянским текстом. Главный герой, Джеро-

нимо Пасканья, «сицилийский бандит, убийца, грабитель, преступник», поет гимн свободе и революции, гимн Судному дню, Дню гнева (от лат. – Dies Irae). Имя же главного героя, Джеронимо, связано с пророком Иеремией в итальянской транскрипции. Иеремия – ветхозаветный пророк, обличавший иудеев за отступление от Истинного Бога и поклонение идолам, предрекая им бедствия и опустошающую войну. По сути, Джеронимо в «Дне гнева» выполняет те же функции, пророчествуя, что падут вновь стены тюрьмы и наступит день свободы и справедливости.

Показательно также, что в XIX веке Сицилия – один из важнейших в Италии центров революционного движения, арена буржуазных революций 1820 и 1848 гг. и восстания сельскохозяйственного пролетариата и крестьянской бедноты в конце века. Имя одного из персонажей рассказа также связано с революционным движением – Джузеппе. По всей видимости, это аллюзия к известному Джузеппе Гарибальди, почти вся жизнь которого связана с революционными движениями.

Особое внимание стоит обратить на то, что рассказ представлен как «свободная песня о грозных днях справедливости и кары». Немаловажное место в рассказе занимает один из ключевых мотивов для творчества Л. Андреева – мотив танца. Джеронимо отмечает, что в честь «праздника» торжества свободы и справедливости герой собирается танцевать тарантеллу, народный итальянский танец с нарастающим ритмом. В Италии существовало представление, что во время этого танца происходит очищение человека, выплеск негативного. В «Дне гнева» отражается, по сути, судьба человечества с его стремлением сбросить цепи и стать свободным. Образ Италии подсвечивает идею апокалиптичности движения истории человечества.

В повести «Чемоданов» (1916) открывается новая грань образа Италии. Перед читателем появляется герой, который по велению Рока странствует по миру «в поисках счастья» и самоопределения. Рожденный в одном из городов Сибири, он попал в Тифлис, Африку, Неаполь, исходил всю Италию, путешествовал в Швейцарию, Францию, Марсель, Алжир, Москву и, наконец, вернулся в Сибирь. Таким образом, географически путь странствий главного героя образует знак бесконечности. Италия находится в центре этого знака и связана с Роком, бесконечно довлеющим над героем. Важно, что герой изначально является сиротой, выброшенным в чемодане, отсюда и происхождение его фамилии. Так, образ Италии и ее место в странствиях главного героя раскрывает бесконечность пути осиротевшего человечества в поисках смысла жизни, предназначения и борьбы с Роком, который и ведет человека.

Особое место в творчестве Л. Андреева занимает роман «Дневник Сатаны» (1919). Все события, которые происходят в романе, связаны с Италией. Сатана, вочеловечившийся в теле американского миллиардера-филантропа Генри Вандергуда, попадает в Италию, на просторы Кампаньи и затем – в Рим. Пространство в «книге итогов» [Московкина 2005] насыщено мифопоэтическим подтекстом. Это не реальное пространство, а символ того, что не дает покоя автору на протяжении всего творчества. Свой приход на землю Сатана объясняет следующим образом: «Мне стало скучно... в аду, и Я пришел на землю, чтобы лгать и играть <...> Моими подмостками будет земля, а ближайшей сценой Рим» [Андреев 1996: 120]. В романе символически разворачивается Рим как театральное пространство, насыщенное культурно-историческими образами.

Во-первых, главный герой попадает в религиозно-мистическую атмосферу, которая перекликается с Откровением Иоанна Богослова, тем самым сюжет «драмы» актуализирует апокалиптические мотивы. Показательна ситуация въезда Сатаны в город и его восприятие Рима как проклятого и страшного места. Герой чувствовал «запах Нерона и крови», железа, огня. Знаменательно, что все образы, которые всплывают в памяти Вандергуда-Сатаны: Нерон, Цезарь, гладиаторские бои – связаны с насилием. А символика железа и огня ассоциируется с адским пространством, напоминая о геенне огненной.

Смену субъектной реализации Сатаны-Вандергуда в постановке апокалиптической пьесы от режиссера к марионетке предсказывает неожиданно открывающееся в своем бытовом аспекте пространство Рима. Вечный город встречает вочеловечившегося героя не декорациями к «драме», а ритмом современного города: «Когда-то это было вечным городом, а теперь это лишь большой город, и чем он больше, тем он дальше от вечности» [Андреев 1996: 151].

В аспекте антиномических отношений между прошлым и настоящим стоит обратить внимание на то, как воспринимаются в конце III части Сатаной музеи, которые являются неотъемлемой частью Рима. Историческое пространство и время становятся показателем человечности. Музей, как осколок прошлого, в котором мерцает истина, оценен лишь падшим ангелом. Желание сохранить, уберечь Ватикан, музеи приходит именно Сатане, постигшему величие человеческого духа, а люди не понимают важности сохранения культурно-исторических ценностей. Музеи как бы распахивают пространство и время, открывают божественный замысел, а утрата видения человека «как венца творения» – закрывает.

В данном контексте показательны изображения пространства Рима и Кампаньи. Катастрофический взрыв главного героя с наступлением ночи происходит в кабинете Магнуса, расположенном в доме Сатаны-Вандергуда. Пространство сужается по воле Магнуса. Несмотря на то, что эта комната имеет окно, за которым светит луна, возникает ощущение закрытого пространства, которое в свою очередь связано с лишением Сатаны уже обретенного смысла жизни. В пик разговора, открывающего замысел Магнуса, Сатана хочет вырваться из этого пространства: «...Может быть, мы поедем на автомобиле в Кампанию?» [Андреев 1996: 231]. На протяжении всего романа именно с Кампаньей связана любовь Сатаны к его Мадонне, Марии. Только на просторах Кампаньи Сатана ощущает свободу и любовный трепет. Рим, как современный Вавилон, связан в романе с убийством человеком и обманом. Последняя фраза, повисшая без ответа, обращена не только к главному герою: «Ты зачем пришел сюда? Играть, ты говорил? Придумать какую-нибудь новую злую игру, где мы плясали бы под твою музыку? ... теперь земля выросла и больше не нуждается в твоих талантах» [Андреев 1996: 246]. Отказ Сатане в нужности и актуальности его «талантов» в современном Риме возвращает к теме театра. Сатану лишают даже статуса марионетки – он выносится за пределы действия, его «талант» не востребован. Режиссер-Магнус отказывает Сатане-Вандергуду в любой позиции по отношению к земной жизни и выбрасывает его в «мусорный ящик». Так, образ Рима, как Вечного города, имеет свой культурно-исторический ореол, реализованный в романе. Главный герой, попадая именно в Вечный город, обретает и теряет смысл человеческой жизни. По сути, автор с самого начала изображает Рим как пространство, представляющее собой идеальную декорацию для апокалиптического события.

Таким образом, мы видим, что Италия в творчестве Л.Н. Андреева не только занимает одно из ключевых мест, но и представлена как семантически усложненная система образов. Однако в дальнейшем семантическая роль итальянских образов увеличивается. Так, в рассказе «Призраки» образ итальянского пространства достаточно размыт и неоднороден и выполняет лишь факультативную функцию. В других произведениях мы видим усложнение семантического наполнения этого образа. В повести «Губернатор» и в рассказе «День гнева» реализуются два противоположных восприятия образа этого пространства. Если в «Губернаторе» Италия соотносится с пространством Эдема, то в «Дне гнева» она же способствует развитию апокалиптических мотивов. В рассказе «Чемоданов» итальянский текст выполняет иную роль, являясь центром жизненного пути главного героя, гонимого Роком.

Все эти смысловые линии сходятся в романе «Дневник Сатаны», становясь итогом развития художественного образа Италии. Таким образом, в творчестве Л. Андреева Италия представляется как универсальная модель мироздания, которая отрывает истинный замысел человеческого существования с его дихотомией и вечными вопросами.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904–1907 [Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Желеловой; Коммент. А. Богданова]. – М., 1990.

Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6 Рассказы; Повести; Дневник Сатаны; Романы; 1916–1919; Пьесы 1916; Статьи. [Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чирва и В. Чувакова]. – М., 1996.

Захариева И.П. Символизм и своеобразие русского реализма XX века // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения: Вып. 6. – Екатеринбург, 2002. – С. 3–13.

Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. – Харьков, 2005.

© Бушмина И.В., 2013