

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1920–1930-х годов

ПОРТРЕТЫ
ПРОЗАИКОВ

ТОМ 1
Книга 2

Москва
ИМЛИ РАН
2016

УДК 821.161
ББК 83.3



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ).
Проект № 15-04-16513*

Редакционная коллегия:
*А.Г. Гачева, Н.В. Корниенко, А.Б. Куделин, С.Г. Семенова,
Е.М. Трубилова, А.И. Чагин*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Н.И. Шубникова-Гусева*,
доктор филологических наук *Н.М. Малыгина*

Редакторы-составители
А.Г. Гачева, С.Г. Семенова, Е.М. Трубилова

Р89 **Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков:** В 3 т.
Т. 1. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2016 (История русской литературы XX века /
Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького)

Издание «Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты прозаиков» (в 3 т.) представляет широкую панораму русской прозы двух первых пореволюционных десятилетий, данную сквозь призму творчества конкретных писателей. В первый том включены портреты прозаиков старшего поколения, заявивших о себе в 1890–1910-е гг., а также тех, чья зрелость пришлась на 1920–1930-е гг., однако ряд значимых произведений был создан еще до революции. В разделе «Проза поэтов» рассматриваются особенности смысловой и художественной организации прозы, выканной на творческом стане поэта. Широко опираясь на источники, вводя в научный оборот новые печатные и архивные документы, авторы стремились объективно, идеологически непредубежденно взглянуть на творческие индивидуальности писателей, выявив те идейные и художественные процессы, которые шли в литературе двух первых пореволюционных десятилетий. Благодаря анализу художественных явлений на двух потоках (метрополии и русского зарубежья) реконструируется единое творческое поле русской литературы 1920–1930-х годов.

Книга иллюстрирована фотографиями из Отдела рукописей ИМЛИ РАН, Государственного музея К.А. Федина, Бахметьевского архива Колумбийского университета (США), Мемориальной квартиры Андрея Белого и др.

Издание адресовано филологам и культурологам, преподавателям и студентам, всем интересующимся историей русской литературы.

ISBN 978-5-9208-0487-7

© Коллектив авторов, 2016
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2016

ПРОЗА АНДРЕЯ БЕЛОГО

Спустя десятилетие после выхода последней книги стихов поэт-символист Андрей Белый утверждал: «Вставала мысль об отказе от себя, как “поэта”; если бы я мог собрать иные из моих книг стихов, я бы их сжег»¹. Эта декларация нуждается в существенном уточнении, необходимом для понимания соотношения поэзии и прозы в творческом наследии писателя. Несмотря на то, что широкую известность за пределами модернистской литературы Андрею Белому обеспечили крупные прозаические формы, все же в последнем прижизненном проекте собрания сочинений он поставил на первое место собрание стихотворений², следуя в этом практически нормативной для русского символизма системе (и даже иерархии) жанров³. Упорство, с которым позднее писатель трудился над реконструкцией (но в большей мере все же — деконструкцией) своего поэтического наследия⁴, и решительность выражения связанной с этой работой авторской воли⁵, также свидетельствует о том, что он видел в поэзии точку своего творчества, сколь бы ни были разнообразны другие его области — крупные формы прозы, рассказы, драмы, путевые заметки, мемуары, эпистолография (часто не уступающая и превосходящая размахом воображения предназначенные для печати вещи⁶), критика, теория символизма и теория литературы, литературоведение, лингвистика, философия и теория знания, история и теория культуры⁷.

Гораздо более существенным представляется не столько соотношение стихов и «прозы» в творчестве писателя, сколько то обстоятельство, что почти каждым своим произведением Белый в той или иной степени проблематизирует это базовое для новоевропейской литературы противопоставление. В таком утверждении единодушны многие исследователи, более того, этот факт является одним из самых значительных и самым специфическим вкладом писателя в русскую и мировую литературу: «Прозу А. Белого можно рассматривать как своеобразное исследование, предпринятое с целью доказать, что между поэзией и прозой нет границ»⁸; «Существеннейшая особенность его дарования — отсутствие четких демаркационных линий между прозаическими и поэтическими формами творчества: особенность, которой обычно отмечены реликтовые тексты архаических эпох, вновь воплотилась в писаниях модернистского автора, выказавшего способность не считаться с давно определившимися в культурном обиходе вежами и барьерами»⁹.

В нашей статье в основном речь пойдет о прозе Белого послереволюционного периода, но прежде следует коротко рассмотреть те этапы творческого пути писателя, которые привели его в искомую точку. В отличие от упомянутого плана посмертного собрания сочинений 1920-х гг.¹⁰, а также собрания сочинений для издательства Гржебина¹¹ Белый начинал с симфоний — не только потому, что так хронологически начиналась его литературная деятельность, но и потому, что эта синтетическая, квази-музыкальная (а не литературная), самобытная и уникальная жанрово-стилистическая форма содержит в уже вполне явном виде все то, что будет развернуто его остальным творчеством¹². Для описания формальной стороны симфоний иногда употребляется термин «версэйная проза»¹³: они написаны короткими, иногда слишком короткими, строками-абзацами, лучше сказать — колоннами; таким образом, конец строки, знак перевода каретки пишущей машинки, работает в симфониях промежуточным образом между своей функцией абзаца в современной прозе и стихораздела в современном типографском изображении стиха — и сразу создает образец речи, не равной ни обычной «прозе», ни обычному «стиху» (даже в виде верлибра).

Увеличенным интерлиньяжем эти колонны объединены в строфы неравного, но всегда обозримого объема¹⁴. В первых изданиях двух первых симфоний колонны в строфе пронумерованы, напоминая не то «стихи» Библии¹⁵, не то нумерованные тезисы философских трактатов отца писателя, Н.В. Бугаева и их прототип — «Монадологию» Лейбница¹⁶.

Стихотворного ритма в симфониях мало¹⁷ — хотя, в оправданных смысле местах, встречаются даже рифмованные строки. Например, в главке «Хаос зашевелился» в 4-й симфонии «Кубок метелей», где предложения «отзвуки», взятые в скобки, рисуют параллелизм чувств героев и происходящего в природе, создавая неповторимый эффект таинственной музыкальной закономерности. Основное средство ритмического и музыкального воздействия симфоний, как убедительно показала Н.А. Кожевникова¹⁸, — синтаксическое; как правило, это идущие параллельно процессы дробления (парцелляции) и соположения синтагм, в основном глагольных:

«Сели рядом. Молча закурили.

Везде легли златозарные отблески. Горизонт пылал золотым заревом. Там было море золота.

Отрясали пепел с папирос. Прошлое, давно забытое, вечное, как мир, окутало даль сырими пеленами. На озере раздавалось сладкое рыданье <...>

Забывали время и пространство»¹⁹.

В результате, симфонии теряют аксиоматическое для новейшей прозы членение на предложения и абзацы, теряют описательность, дискурсивность и дистанцированность относительно предмета описания. Вместо описания события или его интерпретации — синтагмы сами становятся событиями, воспринимаемыми не столько как единицы информации, обращенные адресантом адресату, сколько как неделимые звуки, как самодовлеющие ноты или аккорды, как лирические (а нередко комические²⁰) образы лейбницеанских монад, которые могут, несмотря на законченность

и неделимость, выстраиваться в бесконечное количество более сложных, но столь же несводимых друг к другу монад (как им и следует, согласно философии Лейбница и Бугаева), — «колонов», «строф», главок, частей симфонии, ее целого. Кажется закономерным, что, переиздавая симфонии в 1917 г. в составе своего собрания сочинений в издательстве В.В. Пашуканиса и задавшись вопросом о классификации собственного творчества, Белый дал такое жанровое определение: «Собрание эпических поэм».

Действие первой симфонии разворачивается в сказочном, музыкальном мире северной природы и северного средневековья, навеянном музыкой Грига, балладами немецких романтиков и живописью Бёклина; и уже во второй симфонии той же самой, синтезированной из стиха, иератической прозы, музыки, математики и мифологии языковой формой описана Москва за окном автора. Это была Москва весны — лета 1901 г., представленная в деталях почти фотографического изображения; она предстает сплавом провинциальности, настолько неизбывной, что именно она заставляет думать о вечности, с механической бессмыслицей, которую несет начинающаяся урбанизация; в этом контексте нелепы элементы европейской культурной столицы — в частности, основные персонажи симфонии, образованные юноши, верящие в свои высокие чувства и многозначительные разговоры. Конструкция третьей симфонии закольцовывает миры первой и второй, мир воображения и мир за окном, в неразрывное единство, две стороны которого связаны системой подобий, неизбежно и безошибочно заставляющих угадывать в одном другое²¹. Четвертая симфония писалась и переписывалась около пяти лет и вышла с авторским предисловием, говорящим, в частности, о том, что работа над ней была для Белого работой над анализом и осознанием и, в итоге, — исчерпыванием симфонической формы: «Я старался быть скорее исследователем, чем художником <...> меня интересовал конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои “Симфонии”: там конструкция сама собой напрашивалась <...> в предлагаемой “Симфонии” я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д.»²².

Сделав для себя вывод об исчерпанности формы симфоний, Белый начинает экспериментировать с формой традиционного русского романа: результатом этих экспериментов стали повесть «Серебряный голубь», которую автор считал для себя «школой гоголевской прозы»²³, и роман «Петербург», в котором очевидна, кроме гоголевской, «школа» Достоевского²⁴. Тем не менее, эти две книги по многочисленным параметрам весьма далеки от нормативов реалистического романа — настолько, что можно составить большую библиографию высказываний о «революционном» месте «Петербурга» в развитии этого жанра²⁵; вместе с тем, именно этот период освоения форм русской классики XIX в. нетрудно рассматривать как отступление от самобытной линии творчества Белого. Часто обращают внимание на специфическое устройство «пространства» «Петербурга» — как в аспекте подачи пространственности в собственном смысле слова²⁶, так и в аспекте сдвига и разрушения единства взгляда автора/рассказчика; его

заменяет немаркированно метаморфирующая точка зрения персонажей, одним из которых оказывается рассказчик, в результате чего радикально проблематизируется понятие субъекта текста²⁷. Мир романа аннигилируется, и читатель оказывается наедине с «Богом и грамматикой»²⁸.

В формальном отношении проза «Серебряного голубя» наименее организована и специфична для Белого²⁹. Она все равно узнаваема; на протяжении всей повести ее звучание актуализовано (как иногда выражаются пишущие о Белом). Эта «актуализация», не дающая слушателю забыть о звуке, голосе, размерности и внутреннем напеве, достигается сказовой интонацией, выбором специфической (часто просторечной) лексики, многочисленными повторами, инверсиями и другими нарушениями нормативного синтаксиса, повышенным количеством однородных членов и повышенной длиной предложения: «Черные стрижи над крестом день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют здесь и там, взвиваются, падают, режут небо: и режут, жгут они воздух, скребут, сверлят жгучим визгом воздух, навек выжигая душу неутомным желаньем; и только к ночи угомонятся; и не вовсе: и ночью, в час смиренного упоения, когда вдали гамкают псы да перекликается петух, под колокольной что-то взвизгнет: хорошо знают во всей округе целебеевских стрижей»³⁰.

Даже там, где предложение все-таки синтаксически исчерпано, Белый предпочитает не ставить точку, но присоединить следующее без полной интонационной остановки — через запятую с тире, через двоеточие, через точку с запятой (начиная с «Серебряного голубя» обилие точек с запятой — один из пунктуационных «фирменных знаков» прозы Белого).

В «Петербурге» общая напевность «Серебряного голубя» начинает слышаться как ритмизация; начиная с «Петербурга», критики все чаще говорят о наличии в прозе Белого трехсложного метра³¹: «Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр»³².

На самом деле, нетрудно убедиться, что расстановка ударений через два слога на третьем обнаруживается в первом издании «Петербурга» незначительно чаще, чем в среднем в обычной русской прозе (по подсчетам Янечека, 48% при 36% «нормы»³³). Дело именно в том, что в немом, не произносимом тексте, — в точке, вообще не существующей с точки зрения звука, — Белому удается актуализировать, сделать неизбежно слышимой его просодическую структуру. Есть свидетельства, что и в устной речи Белого слышался трехсложный такт, особенно когда он что-то рассказывал: «Он приходил к нам и рассказывал что-нибудь, приблизительно в следующем стиле: «— Пролетаю трамваем по Курфюрстендамму я. Вижу: песик у тумбочки, ножку подняв, о чем-то задумался. Вдруг дама какая-то ставит мне ногу свою на калошу. “Сударыня? За кого вы меня принимаете?”»³⁴ В романах второй половины 1910-х — начала 1920-х гг.: «Котике Летаеве»,

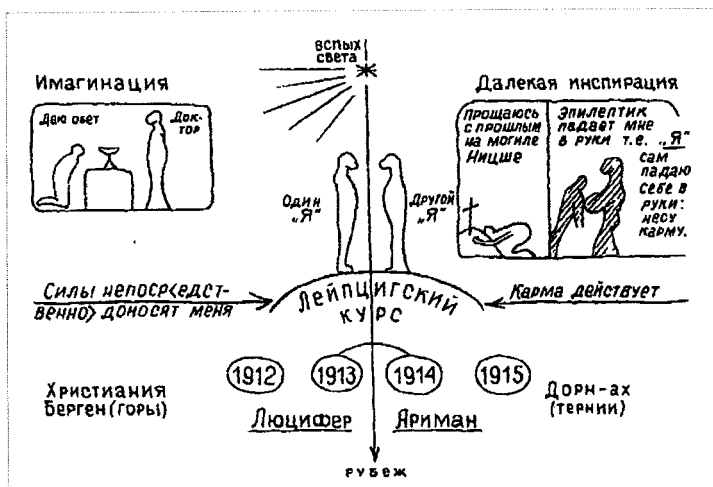
«Записках чудака», «Крещеном китайце» — урегулирование ударений заходит намного дальше, но только проза «Москвы» и «Масок» ложится в сплошной трехсложный такт (о «метре» в данном случае говорить терминологически некорректно).

* * *

Первая мировая война положила конец старым формам жизни и культурного сознания не только в России (где это событие связывают обычно с революцией и Гражданской войной), но и во всей Европе. Белый пишет и издает в это время цикл «Кризисов» — «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» и «Кризис сознания», — чувствуя все эти «кризисы» на тихих улочках Базеля не менее, чем в обреченном императорском Санкт-Петербурге. Начало Первой мировой он встретил в Дорнахе, где, практически отказавшись от карьеры русского писателя, в рядах антропософской общины участвовал в такой же стройке, которую потом пыталась осуществить Советская Россия, — в строительстве утопии собственными руками в рядах интернациональной коммуны. Начало войны означало для антропософской коммуны кризис всех ее основ: интернациональности, безусловно мирной утопичности, просвещенной кустарности (война впервые велась в значительной степени машинами)³⁵. Начало войны Белый помнил, потому что в Дорнахе, находившемся в нейтральной Швейцарии, около границы, был слышен из Эльзаса грохот пушек начавшейся кампании (так называемая Лотарингская операция 14–25 августа 1914 г.). Слушающие этот грохот дорнахцы — сцена, к которой Белый неоднократно возвращался; она обнаруживается в начале «Записок чудака» и в начале «Кризиса жизни»; имеется ее подробное, дневниковое описание в «Материале к биографии»³⁶. Опереться во время краха всего жизненного уклада, кроме как на самого себя, на самосознание, не на что.

Но перелом в своей жизни Белый датировал еще более ранним временем: 1913 г., когда он пережил то, что позднее, выражаясь в терминах антропософии, называл «посвящением». «Грань, воистину грань всей жизни» — характеризовал Белый момент в письме к Иванову-Разумнику³⁷ в 1927 г.; но сознание перелома было у него и тогда: словами «здесь, на крутосекущей черте» и размышлениями о двух половинах жизни начинается его следующая после «посвящения» крупная вещь, «Котик Летаев».

Рудольф Штейнер характеризовал посвящение, в частности, как встречу со Стражем Порога, а встречу со Стражем — как встречу с двойником; двух «я», глядящих друг на друга, одного в 1913-м, другого в 1914 г., Белый рисовал на схемах, пытаясь передать ощущение и смысл этого момента. Нам важно, что после этого у Белого рождается замысел «Эпопеи “Я”» или «Моя жизнь», вокруг которой выстраивается его прозаическое творчество



послевоенных лет: три романа, главный герой которых находится в не вполне тождественных, но все-таки очень близких отношениях с «я» автора («Котик Летаев», «Записки чудака», «Крещеный китаец»), мемуарная проза, три романа московского цикла, в центре которых снова мистерия самопознания «я».

В «Материале к биографии» Белый вспоминал о беседе с М.Я. фон Сиверс, ближайшей помощницей, впоследствии женой Р. Штейнера, в 1915 г.: «И неожиданно для себя стал ей говорить, что хотел бы в жизни зарисовать портрет доктора; и, может быть, в форме романа-автобиографии; тут же, на лужайке, пронеслись первые абрисы той серии книг, которые я хотел озаглавить “Моя жизнь” (“Котик Летаев”, “Записки чудака”, “Крещеный китаец”, “Начало века”, “Воспоминания о докторе” суть разные эскизные пробы пера очертить это неподспудное здание)»³⁸.

Но кроме биографических событий, которые Белый считал практическим путем, вытекающим из символистских принципов «жизнетворчества», «мистерии жизни», «эпопея “Я”» имела и чисто литературные корни. Они заключаются не только в идеологии индивидуализма, но и в свойственном символистской поэтике способе циклизации ведущего жанра эпохи — лирики; лирические стихотворения объединяются в циклы, они в свою очередь — в книги, книги стихов — в собрания стихотворений, которые отражают путь поэта, его жизнь (самый известный и близкий Белому пример — поэтическая «трилогия» А. Блока). Эта форма — жизнь поэта-индивидуалиста, воплощенная структурированным собранием лирики — уже и есть эпическая форма рассказа о «я», «Эпопея “Я”». Белый впервые работал над собранием своей лирики непосредственно перед поворотом к воплощению этой идеи в прозе, в 1914 г.³⁹ Затем идея его переделки, совершенствования такого собрания как единого целого не оставляла его всю жизнь⁴⁰.

Три крупные вещи Белого прямо объединены замыслом «эпопеи “Я”» или «Моя жизнь»: это «Котик Летаев», «Записки чудака» и «Крещеный китаец». «Котик Летаев» написан еще в Швейцарии в конце 1915 — начале 1916 гг. и опубликован впервые в «Скифах» в годы революции (1917–1918) с подзаголовком «первая часть романа “Моя жизнь”». Он представляет собой первую часть «эпопеи» — рассказ о рождении и самых первых впечатлениях. Затем, в годы Гражданской войны, Белый пишет «Записки чудака» и начинает публиковать их в 1919 г. в «Записках мечтателей», с многоступенчатым заглавием: «“Я”. Эпопея. Том первый. “Записки чудака”. Часть первая. “Возвращение на родину”». «Записки чудака» должны были быть вступлением и обоснованием «Эпопеи»⁴¹. Полностью они были напечатаны в Берлине в 1922 г. Затем написано продолжение истории Котика и издано в «Записках мечтателей» с названием «Преступление Николая Летаева. (“Эпопея” — том первый). Крещеный китаец. Глава первая». При переизданиях автор сократил название до «Крещеный китаец».

«Записки чудака» называют «дневником в форме повести»⁴². Вместе с тем это, конечно, не просто автобиографическая повесть. Сам жанр «записок», «дневника» подразумевает известную интимность в изображении событий как внутренней, так и внешней жизни. В этом плане гораздо ближе к дневниковой форме написанный несколько позже «Материал к биографии»⁴³, писавшийся в 1923–1928 гг.: «В общих чертах “Материал”, в отличие от “Начала века”, носит более дневниковый характер: изложение фактов расположено хронологически по месяцам, иногда даже по дням»⁴⁴. Но и «Материал» — не «дневник», написанный синхронно с происходившими событиями, — описание событий носит характер вторичной рефлексии и самим названием предназначено читателю и исследователю, хотя и посмертному⁴⁵. «Записки чудака» написаны не от лица Андрея Белого, но от лица Леонида Ледяного: можно по-разному толковать этот «псевдоним псевдонима»⁴⁶, но в любом случае он обозначает еще одну «личность» в составе индивидуума самосознающей души («индивидуум», по учению Белого, включает в себя многочисленные личности).

Фабула «Записок чудака» проста: во время Первой мировой войны, в 1916 г., герой, будучи призван на военную службу, возвращается в Россию из Дорнаха. «Записки» можно отнести к жанру романов-путешествий. Но это только схема. Одновременно Белый описывает другое путешествие: в центре развивающегося параллельно сюжета — рассказ о посвящении, инициации. Прохождение границы (преодоление препятствия) — приобретение главным героем романа нового духовного опыта — возвращение в обычный мир.

Граница, которую пересекает герой, — это граница между реальностью и памятью. Роман построен таким образом, что главный герой повести, пересекая границы между государствами, одновременно в воспоминаниях возвращается к самым важным событиям своей духовной жизни. Если

соотнести название главок романа с их содержанием, то можно заметить очевидное несоответствие. Например, название главы «Во Франции» констатирует всего лишь расположение героя в границах этого государства, но центр ее тяжести — в рассказе о явлении герою Духа в виде света. Перемещение в пространстве романа совершается как прямым образом, собственно по маршруту путешествия, так и метафорическим, как перемещение во времени и воспоминание главного героя о событиях той жизни, которая предшествовала его путешествию.

События начинают разворачиваться одновременно с отъездом главного героя — это 21 глава I тома «Перед отъездом». Само путешествие закончится только во II томе, в главе 26 «От Хапаранды до Белоострова». Композиция строится на семантических переключках: например, глава 26-я I тома называется «*За границей* сознания», глава 26-я II тома заканчивается словами: «Но: и мир духа, мной виденный — там, *за границей*: дым, нет его; давнее старое здесь; я — на родине». Именно двойной смысл «границы» — ментальной и материальной — определяет границы самого путешествия, пути «туда» и «обратно». Путешествие «туда», путешествие в поисках обновленного «я», происходит в памяти героя, а путешествие обратно — это вполне материальный путь, связанный с подстерегающими героя ужасами и препятствиями. В таком виде «инициативский» смысл путешествия выворачивается наизнанку: на пути к посвящению (путь «туда») герой встречает препятствия как подсознательные страхи, отраженные в его снах и видениях (собственно Белый реализует здесь антропософский путь самопознания, используя определенные схемы); тогда как путешествие «обратно» связано с материализацией этих страхов в виде «шпиков» и врагов. И если путь «туда» — метафора духовного восхождения (ср. главы «Памир: крыша света», «Восходы зари невосшедшего солнца», «Храм Славы»), то путешествие «обратно» — это как бы нисхождение в ужасы адской действительности. Но реальность, как в дантовой «Божественной комедии», оказывается вывернутой наизнанку: дойдя до самой глубины сужающихся кругов, герой Белого, как и герой Данте, оказывается не внизу, а наверху⁴⁷: «Пишу о священных событиях сна моего, перевернувшего там, во сне, представления о событиях прошлой жизни, о том потрясении, которое потрясает меня даже здесь, когда я, отыскавшись в духовных мирах, вдруг проснулся»⁴⁸.

Совершенно очевидно, что для романа с такой сложной, даже в некотором роде герметической организацией сюжета, будет характерно использование нетрадиционных структур состояния сознания для изображения внутреннего пути главного героя романа. Выстраивая «двойное» странствие героя, Андрей Белый описывает особые состояния сознания: прежде всего это опыт медитации. Как в романе «Записки чудака», так и в романе «Петербург» — появляется образ безголового существа / или пролома в черепе / или «дыры в голове»: «Чувствую — голова беспокровна: нет черепа; чаша, в которую льются потоки тепла — голова»⁴⁹. Образ «безголового тела» появляется и в «Записках чудака» в уже упоминавшейся главе

«Перед отъездом», с которой, собственно, и начинается путешествие героя: «Голова моя пухнет, как купол Иоаннова здания» — «безголовое тело сидело». И далее в главе «Рубикон перейден»: «Я был пустое пальто с суетливо болтающимися рукавами и прихлопнутой к воротнику широкополой шляпой»⁵⁰. В «Материале к биографии» Белый рассказывает: «Новые медитации вызвали во мне ряд странных состояний сознания; переменялось отношение между сном и бодрствованием; в декабре было два случая со мной выхождения из себя (когда я, не засыпая, чувствовал, что выхожу из тела и нахожусь в астральном пространстве)»⁵¹.

Медитации, как в приведенном отрывке из «Материала к биографии», часто противопоставляется сон. Именно в бессознательном состоянии сна героя преследуют черные оккультные силы: неосознавание себя, своего «Я» равнозначно встрече с ужасами и страхами. Например, видение описывается так: «Видел его я отчетливо (в подлинном виде) — перед отходом ко сну»⁵². Описание сна: «раз видел я сон, что вбегаю <...> Я понял, проснувшись, что удав — мои страсти»⁵³. Роман о путешествии «туда» и «обратно» оказывается романом не только о путешествии тела, но и души, причем «путешествие тела» — это скорее сюжетная мотивация для «путешествия души».

В «Записках чудака», как и в «Дневнике писателя», отразилась решимость Белого полностью пересмотреть сложившиеся литературные формы: каноны письма, внутреннюю структуру и иерархию жанров:

«Моя истина — вне писательской сферы; могу я коснуться ее — одним способом: выбросить из себя в виде повести этот странный дневник моего состоянья сознания, пребывающего в недоумении и не умеющего недоумение выразить обычными средствами писательской техники»⁵⁴.

Или:

«Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар; и — спокойнейшим образом совершенствовать свои рифмы и ритмы; историки литературного стиля впоследствии занялись бы надолго моими страницами.

И вот — не хочу.

Обрываю себя самого, как писателя:

— Стой-ка ты: набаловался ты, устраивая фокусы с фразой.

— Где твоя священная точка?

— Нет ее: перламутровой инкрустацией фразы закрыл ты лучи, блестящие из нее тебе в душу.

— Так разорви свою фразу: пиши, как сапожник.

Пишу, как сапожник»⁵⁵.

Белый выполнил и не выполнил это обещание: он на самом деле после этого «годами черпал мифы из родника своей жизни», но от «совершенствования рифм и ритмов» не отказался, приучая именно «перламутровую инкрустацию фразы» выражать «священную точку». Совсем не «письмо сапожника» демонстрируют и сами «Записки чудака». В последующие деся-

тилетия он полностью восстановил в своем творчестве и жанровую иерархию: романы цикла «Москвы» отделаны больше, чем тома воспоминаний и путевые очерки, а те — больше, чем обширные и вдохновенные письма к Разумнику. Реставрация стиля и иерархии жанров началась уже в «Крещеном китайце», о чем Белый говорил в предисловии.

В «Записках чудака» именно идея передачи «священной точки» особого сознания и разрушения формы рождает, в частности, самые смелые эксперименты Белого в области графики прозы. В главах «Во Франции» и «Кем я был» небывалые ощущения героя романа («аполлонов свет», проникающий через «открывшееся» сознание) — описываются строчками, расположенными даже не «лесенкой», которую Белый применял в стихах, но изобразительной фигурой «шара на ниточке»:

— Мы — море трепещущих
 светочей проницающих
 ясными крыльями бабочек
 наши тела; световая
 пучина клокочет;
 — удар, как бы в темя
 упал на меня; свет трепещущий,
 свет живой, золотисто-летающий свет, свет из
 глаз —
 — излетел,
 — растворился,
 — растаял —
 — и —...
 — замер от страха: я чувствовал:
 — Жидкая
 растворенная
 голова
 колебалась моя
 на
 расстойянии
 не менее —
 — полутора метров
 от... от... от чего?
 от головы моей?»⁵⁶

В дальнейшем от этих приемов в творчестве Белого останется только характерная «ступенька», оформленная двумя тире одно над другим (причем следующий абзац иногда выравнивается не по краю полосы набора, а по отступу, образованному этой ступенькой)⁵⁷. Этот «знак», средний между абзацем и тире, характерный для всех позднейших романов Белого, так и не имеет названия в типографике.

На первый взгляд, композиция «Записок чудака» разорвана, обычное вступление, кульминация и развязка размыты и логически не связаны между собой. Белый сознавал такую необычность построения своего романа, потому счел нужным дать подробные объяснения. Авторские разъяснения помещены не в конце и не в начале, а в самой середине I тома (гл. «Писатель и человек», «Назначение этого дневника», «Устой»). По сути дела, эти разъяснения открывают тот самый — внутренний, скрытый сюжет, прелюдией к которому были 10 предыдущих глав романа.

Для такой «россыпи» глав, временного сдвига событий, дается авторское пояснение: «Шрифт, при помощи которого я читал книгу жизни, рассыпан; бессвязные буквы его мне слагают теперь ерунду; новый шрифт новой азбуки вылился; и отдельные буквы его вдруг упали в сумятицу старых, создавши при чтении шрифтов грубейшие опечатки»⁵⁸. Метафора чтения рассыпанных писем, как новой жизни, — имеет и другое истолкование. Композиция «Записок», мозаика глав, воспроизводит центральную идею: в слове — бытие, в распадении букв — нерожденность, невоплощенность. В главе «Послесловие к рукописи Леонида Ледяного» появляется еще одно авторское «я» — Андрея Белого, разъясняющее смысл романа: «Я прошел сквозь болезнь, где упали в безумии Ницше, великолепнейший Шуман и Гельдерлин»⁵⁹ — эта тема, тема посвятительной болезни, проецируется как на сюжет биографии Ницше, так и на фаустовский сюжет борьбы за душу между силами света и тьмы. И если Ницше сошел с ума от невозможности «прочитать рассыпанные шрифты», то автор романа (и его главный герой) принял это новое состояние сознания. В этом смысле одна из ключевых сцен — посещение могилы Ницше, как в романе, так и в других текстах Белого на тему посвящения («Материал к биографии», автобиографическое письмо Иванову-Разумнику), — получает символическое истолкование: распадение слова есть распадение сознания и влечет за собой распадение бытия. «Ницшевская параллель» в романе связана с темой сумасшествия, как «посвятительной болезни» — неслучайно предвестием нового духовного порога для Белого становится эпизод с эпилептиком, свалившимся ему на руки при посещении могилы Ницше: «Переживания на могиле у Ницше во мне отразились приступами невероятной болезни»⁶⁰. В «Автобиографическом письме» к Разумнику этот случай дан как зеркальное отображение «обета Штейнеру»⁶¹.

Распадение мира, расчленение его до атомарной множественности и воспроизводит композиция «Записок». К.Н. Бугаева вспоминала о жалобах Белого во время работы над «Записками чудака»: «Но как быть, ког-

да спотыкаешься о каждое слово, когда обычным словесным запасом не передашь динамической легкости темы “Записок”... Ибо нет еще способов дать эти образы в написанной строчке, не разбив их на атомы»⁶². Хаос состояния сознания главного героя организуется на уровне цикличности посвяtitельного сюжета — он проходит последнее испытание Стражем Порога.

Композиция романа воспроизводит этапы архетипической посвяtitельной модели: первый том построен как движение вперед (или восхождение), второй — как движение «в обратном порядке», своеобразное замыкание круга, поэтому конец романа воспроизводит сюжет о «вечном возвращении»: «Так прямая, бегущая линия жизни от Бергена к Дорнаху стала теперь полным кругом: начало — концом»⁶³. На уровне пространственно-временной организации текста «цикличность» романа связана с центральной идеей второго тома: смерть есть новое рождение — «Закон тождества (в миге “Я — Я”) затаил два момента: полет и паденье; рожденье в тело и выход из тела — рожденье в смерть — суть единство: и нет ни рожденья, ни смерти»⁶⁴. Кроме того, архетип «смерти-рождения» в романе прямо связан с практикой медитации: в сущности, вся вторая часть представляет акт антропософского самопознания — осознание Леонидом Ледяным — Андреем Белым — Борисом Бугаевым своего прежнего «я».

Путешествие в Россию на корабле по морю (собственно это сюжетная линия второго тома) можно рассматривать как метафору смерти:

«Я тень: неприлично гуляю на сером экране; безостановочной кинематографической лентой движения передаются какому-то миру — иному, не нашему»⁶⁵.

«Пес — покорность, которую вывез из Лондона я: равнодушие верно присуще тени загробного мира, уже приобретшей привычку таиться под фирмой британских обычаев; эти обычаи есть действительность потустороннего мира, ненарушаемые среди достойного общества потусторонних теней, пересекающих пустоту...»⁶⁶

В архетипическом посвяtitельном сюжете схождение в «загробный мир» — это «пересечение границы», успешное прохождение которой для посвящаемого означает рождение в ином качестве. Сугубо телесные, материальные самоощущения героя повествования связаны с представлением о себе как «расплюсненном теле», «тени». Поэтому и первый том романа можно рассматривать как подготовительные этапы к посвящению (прохождение через пороги сознания), тогда как второй — представляет человека, преодолевшего последний «посвяtitельный порог» и полностью овладевшего ритмами собственного «Я»:

«В этот миг история жизни моей, все мои воплощения (прошлые и грядущие жизни), загибаясь вокруг, описавши окружность, сомкнулись; и стали мне — цельностью; среди всех своих жизней, их все созерцая — стояло огромное “Я”, овладевая огромными ритмами: тела, души, подсознания, сознания и духа»⁶⁷.

В автобиографическом письме к Разумнику мы встречаем рисунок Белого, изображающий стоящего перед столом с чашей человека, а перед ним — коленопреклоненную фигуру и подпись «Даю обет Штейнеру»⁶⁸. В «Материале к биографии» посвящение описывается подробнее: «Я медитировал: и вдруг: внутренне передо мной открылся ряд комнат (не во сне); появился д-р в странном, розово-красном одеянии; <...> я застал себя как бы перед круглым столом (не то аналоем); на столе-аналое стояла чаша; и я понял, что это — Грааль <...> И я застал себя отвечающим: “Да, согласен!” <...> Тогда д-р и М.Я. взяли чашу, Грааль и как бы подставили мне под голову; кто-то (кажется д-р) не то ножичком сделал крестообразный какой-то сладкий разрез на моем лбу, не то помазал меня благодатным елеем, отчего не то капля крови со лба, не то капля елея, не то мое “я” капнуло в чашу, в Грааль <...> С той поры мне стало казаться: совершилось мое посвящение в какое-то светлое рыцарство, никем не установленное на физическом плане»⁶⁹.

Рассказ о посвящении в рыцари Грааля в «Записках чудака» отсутствует; центр сложной композиции невидим. Весь роман происходит в сознании автора как воспоминание о единственном событии, данном в отражениях предшествующего и последующего. Книга как бы пишется на глазах у читателя; автор моделирует сюжетную ситуацию и как бытийный пласт и, одновременно, как фиксацию осознания того состояния потрясения, в котором пребывает его сознание.

Миф о посвящении имеет и автобиографический подтекст, его «обратная сторона» — «псевдопосвящение». Для Белого эта изнанка обуславливала глубокий трагизм мироощущения; если миф о посвящении — это пролегомены к истинному бытию, то невоплощенность этого мифа — это неосуществление такого бытия в мире, полонившем «Я» и не позволяющем посвященному высвободить своего духовного двойника.

Первые главы «Котика Летаева» рассказывают о попадании души в тело. Убеждение Белого в почти безграничных возможностях усилий памяти, в проникновении в «память о памяти», подталкивают как к сопоставлениям с поисками внутриутробной, пренатальной памяти⁷⁰, так и к ассоциациям с платоновским «анамнезисом», с памятью души о вечном⁷¹. Дальнейшее развитие ребенка описывается как претворение хаотического «роя» вещей и впечатлений в «строй»⁷², гармонизация и рационализация достигаются как раз мифологизацией как формой познания, а инструмент ее — язык, понятий, по Потебне, как процесс непрерывной гносеологической метафоризации⁷³. Процесс овладения языком, его индивидуального воссоздания и процесс творения индивидуального мира оказываются одним и тем же⁷⁴. Отождествление мира и языка дает Белому возможность смешивать приемы прозы и поэзии, например, аллитерационный повтор и ввод нового персонажа (как с «тетей Дотей», рождающейся из звукоподражания каплям)⁷⁵.

Циклически пульсируя, образный мир периодически гибнет в огне, напоминая о космогонии Гераклита и стоиков, чтобы вновь возродиться⁷⁶.

Спираль, медирующая между завершенностью и открытостью, один из излюбленных Белым образов и композиционных принципов, в полной мере воплощается в повествовании «Котика Летаева»⁷⁷.

В центре «Крещеного китайца» — образы отца и матери Котика, профессора Михаила Васильевича Летаева («крещеный китаец» — это он) и Елизаветы Летаевой. Их отношение к родителям Белого определяется тем же принципом, что и отношения «Котика» или Леонида Ледяного к автору: типизация, художественная значимость, по мысли Белого, достигается не обобщением, суммирующим внешнее, но наоборот: индивидуализация, детализация, одновременно рисующая ритмическое целое, доходит до общечеловеческого звучания. «Преступление» Николая Летаева — это, по мысли самого Белого, просто взросление, открывающее юноше первородный грех; оно часто интерпретируется как чувство вины за конфликт родителей друг с другом, — а скорей просто за разницу темпераментов, которая кажется впечатлительному ребенку конфликтом⁷⁸. Быт арбатской квартиры изображен в «Крещеном китайце» с неподдельной любовью и завораживающим артистизмом. «“Преступление Николая Летаева”, — писал Д.П. Святополк-Мирский, — гораздо менее абстрактно-символично и может без труда быть прочитано непосвященными. Это самое реалистическое и самое забавное произведение Белого. <...> Тут Белый в своей лучшей форме как тонкий и пронизательный реалист, и его юмор (хотя символизм постоянно присутствует) достигает особенной прелести»⁷⁹.

Тема сознания как распятия встает в романах о «Котике» — как бы забавно и наивно, в качестве уютной мифологизирующей игры, ребенок их ни воспринимал. Один из образных рядов «Котика Летаева» — распятие как принцип познания мира — логически завершается последними словами повести: «Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть»⁸⁰. Это перевод части девиза розенкрейцеров, который также использовал в антропософской символике Штейнер: «Ex Deo nascimur. In Jesu morimur. Per Spiritum Sanctum reviviscimus»⁸¹. Вариантом этой формулы Белый закончил и статью «О смысле познания»: «Мы — в Боге родимся. Во Христе — умираем. И — восстаем в Святом Духе»⁸². Таким образом, один из ключевых в творчестве Белого символов «самораспятия»⁸³ приобретает дополнительные смыслы: человек в познании мира и себя проходит муки Христовы и возрождается вновь. Эта розенкрейцеровская формула (некогда сообщенная Белому А.Р. Минцловой)⁸⁴ в свернутом виде содержит этапы «посвятительного пути»: тело должно умереть, чтобы возродиться в новом качестве, наполниться иным содержанием. Так же следует воспринимать весь процесс рождения сознания в воспоминании сознающего, который и описывает «Котик Летаев». К распятию готовится Котик и в конце «Крещеного китайца», когда отец знакомит его с Новым Заветом, и именно оно обещает ему «восстание красных анисов».

Завершением трилогии «Восток и Запад», первыми частями которой являются «Серебряный голубь» и «Петербург», должен был быть роман

«Невидимый град» (вероятно, Китеж?), в котором бы эта дилемма решалась. Исследователи Белого нередко ищут следы «Невидимого града» в его позднем творчестве, иногда сетуя, что тема «Востока и Запада» перестала интересовать писателя: их искали в путевых заметках, названных Белым «Офейрой» по имени придуманной им духовной страны-утопии⁸⁵, и в пренатальной жизни Котика Летаева⁸⁶. Изображение утопии достаточно часто встречается в различные периоды творчества Белого, а дилемма Востока и Запада последний раз явным образом появляется именно в теме «крещеного китайца»: та безразличная, холодная духовность Упанишад, буддизма и конфуцианства, которая иногда ассоциировалась у Белого с Востоком, и тот обманчивый экстаз страстей, переходящий в агрессию и опустошение, который также ассоциировался Белым с другим «Востоком» — русским (особенно в «Серебряном голубе»), просветляются и примираются мистерией самосознания-распятия.

Проза «Котика Летаева» ритмизована, но разнообразна; неоднократно говорилось, что в этом романе ритмизация далека от механичности и в наибольшей степени эффективно аккомпанирует выражению смысла⁸⁷. В «Крещеном китайце» ритмизация заходит дальше⁸⁸, появляются рифмованные рефрены: «Уселись в темнейшие ниши белейшие крыши; грызунчики мыши — играют все тише...»⁸⁹; «сели все крыши в темнейшие ниши; грызунчики-мыши — играют все тише»⁹⁰. Роль ритмической пульсации мироздания, вместо стоического «анекпиросиса», в «Крещеном китайце» играет просто ночной сон. Постепенно ритм перестает работать на часть (отдельную фразу, эпизод), становясь выразительным средством целого, гармонизируя саму грунтовку холста, сам фундамент выразительных средств.

* * *

«Москва» — незаконченная трилогия⁹¹, а по последним замыслам Белого — даже тетралогия⁹². Важно помнить, что «Московский чудак» и «Москва под ударом» — по настояниям самого Белого, одно целое, один «том», который был разбит на два в результате издательских перипетий. Белый даже по выходе первого полутома писал ближайшему другу и внимательнейшему критику своего творчества Иванову-Разумнику: «Я сознательно не шлю вам первой части “Москвы”, которая вышла, ибо считаю выход “Москвы” со второй»⁹³.

Центральный герой «Москвы», профессор, математик Иван Иванович Коробкин, внешне относится к той группе персонажей Белого, которую проще обозначить как «отец» или «старик» (старик и Орлов из третьей симфонии, сенатор Аблеухов, профессор Летаев) и которая объединена большим или меньшим сходством с Николаем Васильевичем Бугаевым. Сходство их впервые было разобрано В.Ф. Ходасевичем, давшим при этом трактовку романов Белого в духе вошедшего тогда в моду психо-

анализа⁹⁴. Однако поиску прототипов не следует придавать большего значения, чем уяснению функции того или иного персонажа в целом. Антропософский исследователь Белого Ф. Козлик⁹⁵ видел «прототипом» профессора Коробкина скорее духовного «отца» Белого, доктора Штейнера, чем кого-либо другого; можно не соглашаться с прямолинейностью отождествления, но нельзя не согласиться с тем, что Коробкин — достигший истинного знания мученик и (потенциальный) наставник. Если внешность Коробкина — шаржированная внешность Н.В. Бугаева, его внутренняя жизнь (а в «Масках» и ее внешние обстоятельства) куда чаще напоминает о самом авторе, к тому времени уже не юноше. Согласно свидетельству К.Н. Бугаевой: «Профессор Коробкин — это Б.Н. в двух последних десятилетиях его жизни. Внешний облик, манеры, характер, профессия — взяты им у отца. Это тот же профессор Летаев “Котика” и “Крещеного китайца”, тот же “папочка”, что и в “На рубеже двух столетий”. Но внутренний мир — переживания, мысли, отношение к людям, к науке, к природе — это порой почти дневниковые записи. Материал иных сценок — простой пересказ наших кучинских дней. Например, — прогулки профессора с дочерью, разговоры о шишках (елшишка, ершишка, сушишка — сухая сосновая шишка), наблюдения над муравьями, лягушками, стадом; растоптанный белый грибок; самая дачная местность с кирпичным заводом, с барским домом, белеющим на высоком речном берегу, — это Кучино. А описания некоторых домиков — фотографический снимок. Я могла бы их показать»⁹⁶.

«Открытие» Коробкина, которое может обернуться оружием массового уничтожения, обычно тоже связывают с математическими занятиями отца писателя — но в 1910–1920-е гг. Белому исключительно важно его собственное «открытие», отчасти математического характера — теория «ритмического жеста», данные о которой он смог опубликовать только в 1929 г.⁹⁷ Понимание ритма для Белого — путь к инспирации, второй ступени духовного познания по Штейнеру: «Сквозь ритмический жест, соединенный с текучею представляемостью смысла (имагинацией) смутно видим мы контуры подлинных миров мысли: инспиративных миров»⁹⁸; «Эвритмия — внешнее отображение чего-то, взятого от... инспирации; раскрытая инспирация — изживание кармы, предполагающая столпы у Порога; и карма — жест ритма»⁹⁹; «Я все более и более склоняюсь подчеркивать не сопряженность ритма и смысла, а сопряженность ритма, вернее, его количественной проекции (кривая), с *интонационным* смыслом <...> ибо смысл самого смысла — интонация <...> Собственно: вскройся нам интонация, мы бы имели дело с инспирацией и с судьбой»¹⁰⁰. Об управлении кармой при помощи «ритмического жеста» в быту и о том, что знание ритма — опаснейшая «бомба», данная в руки автору, Белый написал десятки страниц в «Материале к биографии»¹⁰¹. Овладевшему инспиративным видением становится ясна карма, а тот, кому она ясна, может и менять ее, в том числе и карму человечества — поэтому черный оккультист Доннер из «Москвы

под ударом» может вызвать мировую войну, особым образом подкинув яблоко (или просто сосредоточением мысли во время медитации)¹⁰². Во «вскрытии кармы» потенциальная опасность «открытия» Белого для человечества, как и открытия Коробкина.

«Табачихинский переулочек», в котором живет Коробкин, — собирательный образ, в котором можно угадывать как Денежный переулочек (где жил Н.В. Бугаев и родился Белый), так и переулочки в районе Плющихи и за ней¹⁰³, и даже еще дальше, за Плющихой, на том берегу Москвы-реки. Белому приходилось жить там — в Неопалимовском переулочке, а потом на Бережковской набережной, в 1918–1925 гг. На Плющихе, в Малом Трубном переулочке, жил и изобретатель формулы, по которой вычисляется «ритмический жест», А.А. Баранов-Рем¹⁰⁴, погибший в годы Гражданской войны и как бы оставивший Белому в наследство свою формулу. В Румянцевском музее¹⁰⁵ работает Иван Иванович Коробкин из рассказа «Иог» (1919), и он не математик, но тоже типичный «московский чудак», как и Коробкин из одноименного романа, и отец Белого, и сам Белый, и Баранов-Рем. В «Записках чудака» этот «тип» (он же «прототип» Коробкина) описывается так: «Тридцать лет моих жадных исканий свершилось в квадрате, очерченным мне Арбатом, Пречистенкой; там расселились давно чудаки; и — болтали: года»¹⁰⁶.

«Коробкин» существовал в сознании Белого много раньше рассказа «Иог»: «О герое романа “Москва”, Иване Иваныче Коробкине, рассказывал я Вячеславу Иванову в 1909 году (когда писал “Голубя”); последний просил меня написать повесть о фигуре, живо волновавшей мое воображение; летом 1924 года, живя в Коктебеле, я не знал, что буду через два месяца писать роман “Москва”, думая, что буду писать некий роман под заглавием “Слом”»¹⁰⁷. «Не знал» Белого следует понимать с осторожностью: когда за одиннадцать лет до этого, в 1913 г. Белый писал Блоку: «Романа “Москва” я не написал бы, ибо слов нет у меня живописать московский ужас»¹⁰⁸ — ясно, что мысль о таком романе (по аналогии с «Петербургом») у него мелькала.

Автора «Записок», вернувшегося через семь лет — после Европы, Африки, Азии, любви, разлуки, мистерии посвящения, Мировой войны и русской революции, после обретенного рая и свершившегося апокалипсиса — чудак спрашивает о недописанном примечании к сданной перед отъездом рукописи. Но заглавие романа говорит о том, что и сам автор — такой же чудак.

Об Иване Ивановиче Коробкине 1909 г., кажется, можно найти другие свидетельства: это статьи Белого тех лет, где скучный, средний обыватель именуется «Иваном Ивановичем». И даже еще раньше: «Иван Иванович» зовут героя рассказа Белого «Куст», где это имя человека вообще, никакое имя (героя других его рассказов тех лет и «Кубка метелей» зовут Адам)¹⁰⁹ — и одновременно имя героя, близкого к авторскому «я». Но в статьях «Арабесок», в отличие от «Куста», уже вполне прослеживается история Коробкина.

Иван Иванович из статьи «Люди с левым устремлением» — персонаж, прошедший «у себя в кабинете» все этапы идейных исканий русской интеллигенции рубежа веков; в частности, «он вступил на путь борьбы с реакционными силами у себя в кабинете (ну, скажем, воевал с мухами). Там же боролся он и с буржуазией вообще. Там же ниспровергал он государство во имя человечества <...> Там, наконец, он боролся с миром, восклицая, что мир во зле лежит»¹¹⁰.

«Московский чудак» начинается со сцены сражения Коробкина с мухами у себя в кабинете; к концу «Москвы под ударом» герой отчетливо понимает и убеждается на опыте, что «мир во зле лежит», а вовсе не «наилучший из возможных», как учил Лейбниц, под бюстом которого он провел жизнь: «Кабинетик был маленький и двухоконный: на темно-зеленых обоях себя повторяла все та же фигурочка желтого, с черным подкрасом, себя догоняющего человечка; <...> точно такие ж два кресла: одно — у окна, над которым, пыля, трепыхалась старая каряя штора; другое стояло под столбиком, где бюстик Лейбница явно доказывал: мир — наилучший»¹¹¹. Борьба с буржуазией также была свойственна Ивану Ивановичу уже в 1900-х гг.: «Фетишизм товарного производства еще, конечно, не рок, а личина рока»¹¹².

Размышляя о писателях-современниках, Белый конца 1900-х гг. видит «Иваном Ивановичем» их героя, героя русского критического реализма, «маленького человека»¹¹³. О собирательном герое Леониде Андреева он пишет: «Со всех сторон окружала она — темная, непроглядная ночь, жадная, непроглядная темень. Средний человек — Иван Иванович — неизменно проваливался. Проваливались все Иваны Ивановичи. Но последнего вывода Андреев не делал. Бывало, ест у него Иван Иванович, а почва уходит из-под его ног; спит, и в снах уходит тоже <...> Но последнего вывода Андреев не делал: молчал о том, что провал, куда все уносит, действительно существует и что больше здесь ничего нет; реализм — вздор, или хитрая уловка»¹¹⁴.

Коробкину «Москвы» комнаты его квартиры виделись «пещерными ходами»; а если «поколупать обои», под ними обнаружится бездна и доисторическая тьма¹¹⁵. О том, как у него «почва уходит из-под ног», говорит финал «Дня профессора», первой части «Московского чудака», начинающейся войной с «реакционными силами» августовских мух: от Коробкина уезжает грифельная доска, на которой он вычислял — ведь это была стенка кареты: «Думаешь, — ты на незыблемом острове среди неизвестных тебе океанов: кувырк! Кит под воду уходит, а ты забарахтался — черт подери — в океане индейском (твой остров был рыбой)».

Собирательный герой Чехова для Белого тоже «Иван Иванович»: «На поверхности (творчества Чехова) протекает жизнь русского общества эпохи Александра III-го. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира»¹¹⁶.

Комната Коробкина присутствует в романе более чем навязчиво, а «разрастание ее до мира» можно проиллюстрировать метафорой обветшания обоев как кризиса европейской культуры: «Комнаты виделись — ясно: пещерными ходами. / Доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознание; культура же — примазы: поколупаешь — отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топориками, выскочат, чорт подери, допотопную шкуру обвисшие люди: звериная жизнь, — невыдирная чаща, где стены квартиры, хотя б и профессорской, — в трещинах-с, трещинах-с!»¹¹⁷. «Маленький человек», собирательный герой русского реализма, снова оказывается человеком вообще, Адамом; но сюжет, в котором Белый отводит ему роль, вовсе не сводится к страху бездны и к открытию ненадежности порядков европейской культуры.

Статья Белого «Театр и современная драма» (1908) посвящена тому, что такое мистерия в театре и что такое мистерия вообще: «Тема ее (мистерии, символического действия) всегда одна: богоподобный человек борется с роком»¹¹⁸. «Рок» Белый 1920-х гг. на антропософском языке обычно называет «кармой». Или подробнее: «Ибсеновская драма символами своими говорит нам о преобразении плоти душой. Апокалипсис человеческой плоти — вот символизм ибсеновской драмы. Символическая драма только и может изображать одно: преобразование органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы. Рок является тут опасностью, грозящей человеческому организму в корчах психофизиологического изменения его в организм сверхчеловеческий»¹¹⁹.

«Преобразование органов восприятия» в Москве подано буквалистски: Коробкин теряет глаз, чтоб обрести внутреннее зрение. Последнее, что он видит, — огромное, как звезда, пламя (это пламя свечи, орудия пытки): это тоже буквализация того, что было символическим: «Если ты Рубек и увидел последнюю ослепительность, стань и сам ослепителен»¹²⁰. В качестве героя «мистерии» в 1907 г. Белый рассматривает Рубека из драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», с перевода которой начиналась деятельность московского, «скорпионовского» символизма¹²¹:

«И господин Рубек, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и как все совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда <...> идет совершать свою нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана»¹²².

Вся сцена, на которой разыгрывается мистерия, максимально прозаична; в ней нет ничего возвышенного или эстетически ласкающего глаз — этот принцип, о котором Белый много говорит в «Театре и современной драме», в «Москве» выдержан и утрирован. И наконец, последний штрих, убеждающий нас в преемственности «Рубека» и Коробкина: «Уж пусть будет Рубеком сам Ибсен, а не провинциальный Иван Иванович»¹²³. Автор должен быть творцом мистерии собственной жизни, — утверждает Белый конца 1900-х; в «Москве» обе стороны антитезы сойдутся: она и часть «эпопеи “Я”», описывающая опыт автора, и роман об Иване Ивановиче, наследнике «маленьких людей» реализма XIX в.

Таким образом, мистерия Коробкина — основа плана «Москвы»; но за прошедшие годы Белый стал понимать ее как антропософскую мистерию самопознания, как посвящение, и огненный шар, преобразующий «органы восприятия» Коробкина — наследник шара сознания, который помнит Котик Летаев¹²⁴, который в «Крещеном китайце» он называет «Афросимом» и «Антоновым огнем»¹²⁵ и который огненным солнцем рушится в тело героя «Записок чудака»¹²⁶: «Глава дымовая моя примет “Я” или Солнце, которое свергнется с выси: в меня»; «Эта звезда, упавшая свыше в расширение черепной “коробки” Коробкина, есть его космическое расширение, делающее его воином армии спасения <...> что было, как тема, это судьба, понятая как “карма»¹²⁷. По мнению исследователя — «Сюжет “Москвы” — это прежде всего повествование об этапах изменения “я” профессора Коробкина»¹²⁸. Нужно добавить, что новооткрытую звезду («капшу» некоего созвездия) коллега-астроном в романе дарит Коробкину на юбилей, и дальше эта «капша» сближается автором то с самим Коробкиным, то с обрушившимся на него несчастьем и преобразованием.

Мы приводим один из рисунков «Вот что собственно в нас происходит» из архива Белого¹²⁹, на котором явственно видны обозначенные этапы самосознания человека и их соответствие историческим эпохам развития человечества. Этот замысел отразился в его фундаментальном культурологическом труде «История становления самосознающей души»¹³⁰. Работа не была опубликована при жизни автора, однако была хорошо известна в антропософских кругах. Части этой работы, судя по всему, включали те лекционные курсы, которые он читал антропософскому кружку в послереволюционные годы.

Тема этапов становления «я» разворачивается Белым в историко-культурной перспективе в «Кризисе мысли» и «Истории самосознающей души». Она могла бы послужить аналитическим стержнем, вокруг которого можно объединить большую часть написанного им во второй половине жизни.

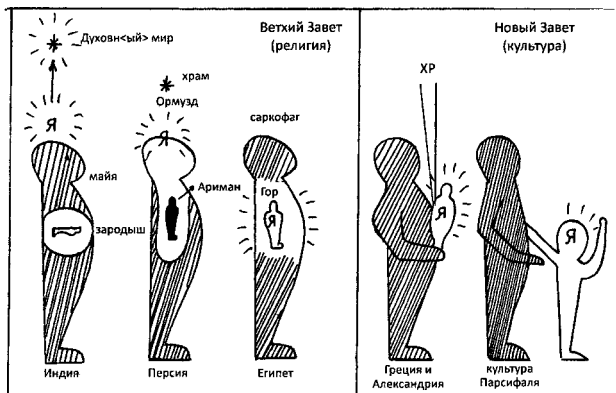


Схема исторического развития самосознающей души
(периода работы над «Кризисом мысли» или статьей
«Александрийский период и мы в освещении проблемы “Восток и Запад”»)

Страдания Коробкина — и любые страдания — через отождествление всех субъектов страдания, которое для Белого часто ассоциировалось с восходящей к немецкой мистике игрой слов *Ich — I. Ch.*; страдания понимаются как отражение страстей Христа¹³¹. Но, в отличие от рассказа «Иог», где прямо описывается медитация московского библиотекаря Коробкина, «выход в астрал» и встреча с духовным существом-учителем, прямых описаний сверхчувственного в «Москве» нет; как замечает британский исследователь Дж. Элзворт: «Коробкин отличается от всех прежних героев Белого одним принципиальным обстоятельством: прозрение, которого он достигает — этическое по своей природе. Оно является результатом этического решения, принятого в мире реальных этических альтернатив. И во втором томе это прозрение проверяется на практике»¹³².

Вместе с тем в мировоззрении Белого и в художественной ткани «Москвы» этический выбор Коробкина — часть более сложного комплекса, в основе которого — воззрения Белого на соотношение «природного» и «культурного» (и, соответственно, эстетического и этического). «Категорический императив во мне», основа этического по Канту, и «звездное небо надо мной» — разные вещи только для кантианца; цель Белого, большая часть философской деятельности которого прошла в полемике с Кантом, — показать, что они — одно и то же. Упомянутая звезда Канта, феномен природный, научный и эстетический, «свергнувшись в сознание» Коробкина, оказывается его этическим выбором, а этический выбор возвращает его из описанного в «Московском чуде» мира Грибикова, эгоистического и безобразного мещанина, и Мандро, движимого страстями злодея, в тот мир, в котором находятся звезды; и та же звезда есть не что иное, как память и самосознание, «я».

Возвращение сознания к безумному Коробкину в «Масках» показано двойным рикошетом света: оно появляется в темной, охваченной амнезией голове героя как эхо от вспыхнувшей электрической лампочки, но окончательно он утверждается в уме, только увидев в окошке звездное небо и отождествив с ним себя и человечество; строки Ломоносова о звездном небе — «Открылась бездна звезд полна»¹³³ — Белый поставил эпиграфом к тетралогии. Этот этический идеал связан с парадоксальными на первый взгляд рассуждениями Белого об отсутствии разницы между природным и культурным, между рукотворным и нерукотворным; в пределе они могут быть упрощены до платонического идеала калокагатии, единства прекрасного и справедливого, к которому был привязан поздний Белый¹³⁴, и до представления о Софии как премудрости устройства мира божественным мастерством, который в результате оказывается произведением абсолютного искусства¹³⁵.

Второй главный герой «Москвы», Эдуард Мандро — inferнальный злодей, выжигающий глаз Коробкину, насилующий после весьма кокетливого «романа» собственную дочь (в драме «Москва» — и многих других девочек, т. е. серийный маньяк), мошенник и шпион, считающий себя служителем таинственной злой силы. Неправдоподобность Мандро неодно-

кратно отмечалась критиками; согласно воспоминаниям К.Н. Бугаевой, вначале он был неправдоподобен и для самого автора: «Последний сперва рисовался абстрактно, был скорее насильно построенной схемой, чем подлинным образом. О Мандро Б. Н. знал изнутри только то, что он “др”»¹³⁶.

При всех немыслимых злодействах образ Мандро также напрямую соотнесен с автором и с идеей «Я»¹³⁷. Точнее, это черный двойник «Я», впервые появляющийся на десятках страниц «Записок чудака» как «брюнет в котелке», безликий сыщик, шпион, приставленный к автору разведками воюющих держав. На иллюстрации — рисунок Белого, изображающий замаскированного Мандро из второго тома (котелок его вырос в целый цилиндр). Однако вернее всего, что шпион — или шпионы? — в «Записках чудака» посланы Генерально-Астральным Штабом черных оккультистов, который ответственен и за мировую войну¹³⁸. Так же и Мандро полагает, что он работает не на одну из разведок, с которой имеет дело, но на самого таинственного доктора Доннера, сатанинского распорядителя судеб Европы. В Мандро есть преемственность и по отношению к Николаю Аблеухову — они похожи на рисунках Белого. Как и Аблеухов, Мандро не чужд «стиля модерн», как и Аблеухов, красив, но при ближайшем рассмотрении отталкивающей, идиосинкратической красотой, или вовсе даже отвратителен; наконец, оба они виновны в злодеянии против старшего героя, человека скучного и некрасивого, но обладающего духовным опытом.



Злодеяния и общая отвратительность Мандро были причиной неприятия «Москвы» многими — как официальной советской цензурой (мотивировка официального запрета постановки драмы «Москва» Мейерхольдом — «элементы садизма»), так и близкими Белому людьми, в том числе антропософами: «Наконец, представьте, что и среди антропософов “Москвы” как-то стыдились; и — опускали глаза» — сообщал Белый Иванову-Разумнику¹³⁹.

Если вспомнить еще и о полном неправдоподобии персонажа с точки зрения канонов психологического реализма, станет ясно, что Мандро — одна из главных причин частой отрицательной оценки «Москвы» критиками и читателями, списывавшими это на «больное сознание» автора или даже на манию преследования в клинической форме¹⁴⁰. Однако этим неправдоподобием Белый прозревал правду недалекого будущего. Характеризуя в письме к Иванову-Разумнику «Москву под ударом» (ту часть романа, в которой описывается истязание Коробкина Мандро), он писал: «Словом, нет человека в Москве, который не ощущал бы себя “под ударом”, включая Троцкого и Зиновьева, включая... Сталина, ибо он переживает себя под ударом “оппозиции”. Все — “под ударом” в Москве; это чувство “удара” (неизвестно откуда, но “удара” фактического) образует

непередаваемый колорит Москвы»¹⁴¹. Уместно напомнить, что не без участия упоминаемых Белым политических деятелей проходили публичные процессы 1930-х, на которых десятки подсудимых психологически совершенно невероятным образом признавались в том, что они, как Мандро, агенты разведок нескольких капиталистических держав одновременно, замышлявшие невероятнейшие злодеяния, — признавались, вероятно, в результате пыток, также угаданных Белым. Неправдоподобнейший и неприятнейший образ Мандро не только предсказывал неправдоподобнейшие и неприятнейшие процессы, эпицентром которых стала Москва через восемь-десять лет после написания «Москвы под ударом», но и открывает ряд многочисленных романтических героев, любимцев XX в.: красавцев-шпионов во главе со Штирлицем и Джеймсом Бондом, серийных убийц и маньяков, верующих в миссию, данную им мировым злом, и наконец, эстетов-педофилов во главе с Гумбертом Гумбертом.

Во втором томе, «Масках», Мандро сам является жертвой предательства, слежки и потенциальной физической расправы. Он вызывает, в основном, жалость и брезгливость, и в нем начинают попадаться правдоподобные психологические черты, показывающие прежде всего, что человек он весьма недалекий. «Проверка на практике» этического «открытия» Коробкина в «Масках» заключается в том, что Коробкин прощает учителя, сам находит его, выводит из-под стражи и устраивает ему свидание с дочерью и сыном, которого — в довершение ужасов или во избавление от них — она от него родила. Прощение не означает безнаказанности — хотя Мандро предоставлена возможность понять, что его жертвы его простили, и хотя сам он простил выдавшую его убийцам дочь, смертный приговор, вынесенный ему кармой, остается в силе и приводится в исполнение. С Коробкиным же читатель прощается, когда тот находится в полном недоумении относительно результатов своих действий и в глубоком сомнении относительно их целесообразности, а очередной взрыв (как и в финале «Петербурга») ликвидирует все наличествующие обстоятельства и вновь повергает его в амнезию. Последнее должно было выясниться только в III-м, ненаписанном томе романа. Амнезия Коробкина, таким образом, играет ту же роль пауз, какую играет периодическое разрушение мира в романах о Котике Летаеве¹⁴². Так же — с ритмическими паузами небытия, после которых процесс начинается снова, но уже на другой стадии — изображается развитие космоса по «планетарным периодам» в «Глоссолатии».

О том, как автор мыслит третий том «Москвы», остались свидетельства К.Н. Бугаевой¹⁴³: основное его содержание — Коробкин в идеальном ландшафте и идеальном обществе; идеальный ландшафт — это любимый Белым 1920–1930-х гг. Кавказ (ср. его акварели, письма, «Ветер с Кавказа»; план уехать на Кавказ мелькал в последние годы у него самого). Там, насколько можно понять, Коробкин участвует в попытке строительства идеального общества, аргонавтической коммуны, реализуя ту концепцию аритмологического комплекса как социального организма, которую он сам развивает в «Масках»¹⁴⁴. Ту же теорию символизма как общественного

устройства Белый излагает в значительной части трактата «Почему я стал символистом...»:

«Тема третьего мира, царства символа, индивидуума, тема многострунности: многие личности, строящие “Я”, образуя индивидуума, по тому же закону видоизменяют сложение индивидуумов в индивидуум высшего порядка, или церковь-коммуна (тут — влияние идей отца о монадах многих порядков в динамике переложения и сочетания их); если бы в те годы¹⁴⁵ я наткнулся на формулу определения церкви Макарием Египетским, я бы сказал: “Вот, что я пытаюсь выразить в развитии своего символизма в социальную фазу”. Привожу цитату Макария: “Церковь можно разуметь в двух видах: или как собрание верующих, или как душевный состав. Посему, когда церковь берется духовно — в значении человека, тогда она целый состав его, а пять словес его означают пять... добродетелей” <...> Трудную духовную истину о церкви, как пяти принципах ритма в человеке, я не умел сформулировать, но — ощущал. И если бы я знал в те годы учение о числовых индивидуумах как комплексах, то я выразил бы свою социальную символику в аритмологии (этой социологии математики)»¹⁴⁶.

Три тома «Москвы» иногда сравнивают с «Адом», «Чистилищем» и «Раем»; как видим, Белый мог сформулировать достаточно отчетливо требования, предъявляемые им к земному раю третьего тома. О том, как именно он мыслил четвертый том, не осталось никаких свидетельств.

Сравнение Джойса и Белого по причине радикальности их языковой работы стало традиционным еще при жизни писателя. Вячеслав Иванов 13 марта 1927 г. сообщал своим близким: «Рибольди рассказывал с восторгом об ирландском сумасшедшем подобию Андрея Белого, Джойсе, который написал огромный убористый английский том в 1000 страниц под заглавием “Одиссей”, содержащий описание одного заурядного дня какого-то заурядного ирландца и где мысли жены ирландца о всякой чепухе занимают 40 страниц, без единой точки и даже запятой»¹⁴⁷. В некрологе Белого 1934 г., составленном Пастернаком, Пильняком и Санниковым, и в очерке Замятина о Белом того же года параллель с Джойсом уже приводится как сама собой разумеющаяся¹⁴⁸. Тем не менее серьезного сравнительного анализа в литературе не обнаруживается; кроме того, Белый Джойса не читал, хотя ему успели о нем сказать¹⁴⁹. Джойс говорил о «Поминках по Финнегану», которые создавал в эти годы, что он хочет написать такую книгу, чтобы одного взгляда на любую ее страницу было достаточно, чтоб понять, из какой именно книги эта страница¹⁵⁰. Это в полной мере относится и к «Москве»: стиль и слог ее многие называли неприемлемым¹⁵¹, но никто не откажет «Москве» в том, что любой ее абзац нельзя спутать ни с одной книгой на свете¹⁵².

Словесная ткань «Москвы» организована сплошным трехсложным тактом. Выражение «трехсложный ударный такт» в отличие от простого «ударение на каждом третьем слоге» означает, что, во-первых, ударение на третьем слоге может отсутствовать (но не на третьем и шестом одновременно; это ограничение наложено длиной русского слова), — но при

этом невозможны интервалы между ударениями в 3 и 4 слога. Во-вторых, наоборот, ударения на «междуударных» слогах такта (даже на обоих одновременно¹⁵³) могут быть, — но тогда не может быть пропущено «тактообразующее» ударение на третьем слоге. Иными словами, ударение может стоять на слоге, кратном трем, считая от ударного, или на первом и втором от ударного в том случае, если оно есть на третьем. Знаки препинания, делающие, по мысли Белого, текст на колонны, делают правила такта еще более свободными¹⁵⁴. Естественно, такт «Москвы» не равен никакому из размеров русской силлаботоники¹⁵⁵.

Возможно:

...| - - | - - |...
 ...| - - - - - |...
 ...| | - - |...
 ...| - || - - |...

Невозможно:

...| - | - |...
 ...| - - - |...; ...| - - - - |...
 ...| | - - - |...
 ...| - | - - - |...

Белый писал в предисловии к «Маскам», что считает их эпической поэмой (как и о симфониях в издании Пашуканиса) и видит записанной отдельными колоннами; «эпопеей» он называл и опыты раскрытия темы «Я». Дж. Янчек назвал «Котика Летаева» «современным решением ритмической проблемы создания жизнеспособного крупного произведения в высоком стиле (эпоса)»¹⁵⁶; так или иначе, проблемы описания «прозы» Белого приводят к размышлениям о поиске эпической формы в прямом, архаическом и фольклорном смысле, а не в том метафорическом, в котором «эпопеей» считают крупные романские формы вроде «Войны и мира». Это вовсе не формальный вопрос: пользуясь рассуждениями М. Гиршмана¹⁵⁷, ритм приносит в «прозу» Белого другое, не-прозаическое и не-романное время, время стиха и песни, а значит, разрушает и то представление о причинно-следственной связи и об истории, которое заключено в романном времени; время перестает быть временем нарратива, становясь множеством моментов описания, подчиняясь, как сказали бы Белый и Коробкин, не «историческому» и «эволюционному» принципу математического анализа (время, вытекающее из исчисления функций), но принципу мгновенно метаморфирующего фигурного числового комплекса из теории чисел. Белый сказал бы, что, помимо эстетических преимуществ, только такое понимание общества, истории и индивида может обеспечить человеку свободу — в функциональном же времени он сам всегда является функцией от и для чего-то, приводом к машинам государства, класса, институции, догматического мнения.

С этим боролся уже упоминавшийся нами персонаж ранних работ Белого — Иван Иванович в 1900-е гг: «Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти <...> Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам Необходи-

мости»¹⁵⁸. «Необходимость» — машина, карма, фатум — функциональное время. Впрочем, Белый сам жаловался, что был «приводом к машине по писанию “Масок”», пока работал над романом. Ср.: «Пролетариат — <...> и класс, и не класс; он — класс среди классов; и он — игольное ушко, сквозь которое будет продернуто все человечество в процессе освобождения от власти классов <...> Ритм в прошлом есть родовое содержание напевности; метр в настоящем есть видовая форма, или размер. Третьей фазой, или ритмом, сознательно правящим многообразием метровых модификаций, не может быть форма, определяющая содержание, или содержание, определяющее форму; она не только форма, как в рудименте пролетариат — не только класс; но она не только содержание; эмбрион всечеловеческой свободы в пролетариате дан в классовой форме»¹⁵⁹. Жесткий такт «Москвы» («метр», «видовая форма», «размер», т. е. «класс»), в который окостеневает «ритм, родовое содержание напевности» более ранней прозы Белого — «игольное ушко», сквозь которое «продергивается» форма и содержание в процессе их революционного изменения.

В предисловии к «Маскам» автор писал также, что в них нужно слышать гибкий голос рассказчика — при условии этого такт не будет слышаться навязчивым, но обнаружит двойное действие нейтрализации и обновления объекта описания, о котором пишет, например, Карла Соливетти¹⁶⁰. Иначе говоря, предельная задача словесной ткани «Москвы» — дать предметы не только существующими, однако обреченными исчезнуть¹⁶¹, но и наоборот — уже упраздненными и воскресшими, как в сцене, где обыкновеннейшие, детализированные до щербинок и дрызг московские дома в глазах Коробкина и Серафимы есть уже наличествующая утопия грядущего Города Солнца:

«И нежно взглянули — на гелио-город: как дом угловой бело-кремовых колеров ярким рельефом шербит; на нем солнечный луч, точно взрез ананаса; оконные вазочки, как — сверкунцы; три ступени — белашки; не крыша, а — пырснь; в алмазном блеске беленые стекла; дом жметя к колонному пятиэтажному зданию; вырезано в синем воздухе бледным, фиштакшковым кубом: веночки и факелы, — темно-оливковые; солнце дрызгало искрой зернистой на окна.

Сверт, —

— синие сумерки!»¹⁶².

Количество визуального материала «Москвы» завораживает; одна из целей ее языка — умение исключительно точного описания¹⁶³. Эта цель рождает многочисленные пассажи, похожие на подробный экфрасис несуществующих картин при помощи серии формул-афоризмов, часто со словами, изобретенными ad hoc, и непременно с как бы колористическими переливами звукового материала. Язык-пантомим должен ответить любой действительности имитирующим ее лексическим, синтаксическим, даже просто фонетическим жестом. Корни этой практики глубоки во вкусе и мировоззрении Белого, уходя в учение о языке как звуковой метафоре, развивавшееся в теоретических работах Белым, а прежде него — Потеб-

ней. Элементы любого уровня языка, подвергаясь процессам дробления и соположения, так же выстраиваются фигурными комплексами монад.

Нередко называют те пласты живописи, которые близки зрительному ряду «Москвы», — это прежде всего городской пейзаж и натюрморт русского авангарда, детальность проработки Филонова, а иногда — немецкий экспрессионизм¹⁶⁴, за которым встает и традиция немецкого Ренессанса¹⁶⁵. Можно вспомнить творчество немецкого экспрессиониста Отто Дикса, которое напоминает «Москву» как кошмарными символическими изображениями войны и страданий, утрирующими пляски скелетов немецкого барокко, так и преувеличенно яркими и детализированными, словно повсеместно перезревшими, картинами светской жизни; Дикс изображает распятого Христа, грубоватого, коренастого и неуклюжего, как Коробкин, а в позднейшие годы точно воспроизводит манеру религиозной живописи немецкого Возрождения. В годы работы над «Москвой» Белый и сам пробует силы в акварели.

Воспроизводимая языком-пантомимом панорама «Москвы» удачно описывается Я.А. Шуловой, взявшей в качестве плана последовательность царств природы: минерального, растительного, животного. Далее следует организующая физическое бытие музыка, сама конкретизируемая в описаниях своих физических «жестов», музыкальных инструментов; над ней — звездное небо¹⁶⁶.

Человек и даже общение людей обычно изображается в «Москве» так же — визуально, через жест¹⁶⁷ и позу. Реплики персонажей «Москвы», диалоги, весьма редко дискурсивны и информативны; в девяти случаях из десяти персонажи изъясняются концентрированными, формульными фразовыми жестами, не информирующими, а выражающими речевую манеру и характер. Коробкин, например, узнаваем по выражениям «в корне взять», «дело ясное» и «говоря рационально». Зато при помощи одной лишь неподвижной позы персонажи «Москвы» могут успешно общаться: «Села, ручки зажав меж коленок, дыханье тая и прислушиваясь, как старушка молчала дыханьем: подтянутым ртом и очками»¹⁶⁸.

Актер пантомимической школы, играющий в маске и в гриме, лишен привычных выразительных средств, — языка и мимики лица, — и должен использовать только пластику тела; а в упражнениях пантомимов встречается даже запрет на движение и требование выразительной работы одним дыханием, как в приведенной сцене общения Серафимы Сергеевны с матерью.

Эти способы описания, сочетаясь с резкими переходами между сценами, нередко вызывали и вызывают ассоциации с кинематографом и с монтажом¹⁶⁹, особенно с современным «Москве» немым кинематографом. При этом они органичны в поэтике «Москвы», вытекая из принципов ритма как жеста и языка как изобразительной метафоры. Тактовая проза «Москвы», посвященной частичному (на один глаз) ослеплению¹⁷⁰, рассчитана на произнесение неслышимым голосом, и только в нем существует все видимое, становясь вневременным — умозрительным и умопостигаемым. Язык «Масок» описывает не вещи, а их идеи — с математической (до щер-

бинок) точностью. Таково конкретное выражение учения о ритмическом жесте, связь ритмизации с описанием персонажей через жест.

Фотографическая и кинематографическая детализация, невероятное количество бытовых деталей «Москвы» не противоречит поэтике символизма, претендующей, говоря словами Дж. Стоуна, «на обладание свободой видеть вокруг себя не тени действительности, а саму истину во всей славе преобразования, так, чтобы, давая миметическое представление о мире, одновременно открывать его идеальную сущность»¹⁷¹. О том же можно сказать словами Сигизмунда Кржижановского: «Бытие, в которое, как слог, как ингредиент, включен быт, — вот второй выход из “обители теней”: он известен, пожалуй, лишь одному Андрею Белому»¹⁷².

Стихии природы, подвергшись описанию в аналогичных приемах языковой пантомимы, также начинают выражать своим жестом некое сообщение: «И светорукое солнце лучилось невидимо из красноглазого облака; и синерукий восток поднимал свою тускль»¹⁷³.

Природные феномены оказываются, таким образом, не просто произведениями мастерства-Софии (о чем уже говорилось), но произведениями не-абстрактными, фигуративными, ликами письма невещественного изографа. Даже если адресаты их жеста не слышат его, он всегда обращен — и с этим связаны систематические пейзажные описания «Москвы» и, особенно, «Масок». Привязанность к календарному циклу характерна для Белого периода работы над «Москвой», ведшего в подмосковном Кучине образ жизни не столько дачника, сколько отшельника и средневекового книжника. Об этом говорят многие страницы писем к Иванову-Разумнику¹⁷⁴ и такое неудобоклассифицируемое с точки зрения традиционной жанровой системы произведение, как «Правда ритмов времени»¹⁷⁵ — послание и наставление друзьям-антропософам¹⁷⁶, что-то вроде посланий любимого Белым апостола Павла¹⁷⁷, содержащее новосозданную календарную мифопею, синтезированную из фенологического и психологического наблюдений, отдельных тезисов Штейнера и воспринятых в полноте образного смысла знаков Зодиака. Нравственность для Белого тождественна восприимчивости человека к противоречивому посланию, которое обращают к нему времена года.

В 1931 г. Белый подал в «Издательство писателей в Ленинграде» проект еще одного, если можно так выразиться, эпического полотна — «Германии»¹⁷⁸. Связанный с Германией очень многими мировоззренческими и эстетическими привычками и привязанностями, а также и биографическими обстоятельствами, Белый последний раз вернулся оттуда в 1923 г. с очень тягостными воспоминаниями. Кроме личных неприятностей, на которых обычно останавливаются русские мемуаристы, нужно помнить, что 1922–1923 гг. были мрачными и для самой Германии: чувство поражения, катастрофическая инфляция, первые выступления фашистов. Тягостный кризис переживало и Антропософское общество¹⁷⁹. Белый же был весьма восприимчив к «веянию времени». Фабула «Германии» намечена безысходно трагичной, напоминающей «Серебряного голубя»: Эраст (греч.

«влюбленный»; имя из платонической традиции), юноша талантливый и увлекающийся, на протяжении жизни втягивается то в одно политическое движение, то в другое (спартаковцы, социал-демократы, фашисты), но каждый раз оказывается жертвой обмана и провокаций и подставным лицом в политических интригах. При последней попытке вырваться, его, как сектанты Дарьяльского, убивают фашисты. Эраст — молодой и влюбчивый, вынужденный скрываться и вести двойную игру, погибающий — кажется больше похожим на Мандро, чем на Коробкина; он относится к череде героев-«сыновей», а не героев-«отцов». Зажатый между двумя идеологиями и двумя общественно-партийными машинами, коммунистической и фашистской, он оказывается их жертвой, неизвестным солдатом Второй мировой — безразлично, русским или немецким. План «Германии» дает возможность подозревать, что после ареста всего антропософского окружения Белого в 1931 г. и освобождения «на поруки» К.Н. Бугаевой он чувствовал себя заложником, которым манипулирует режим в неблагоприятных целях, а один неверный шаг может привести к гибели близких. Если представить себе темпы работы Белого и вообразить, что писатель остался бы жив и мог печататься, можно рассчитать, что он выпустил бы «Германию» во второй половине 1930-х и она прозвучала бы таким же предвестием Второй мировой, как «Петербург» — краха империи, а первый том «Москвы» — большого террора. К таким результатам приводил творческий метод, улавливающий, говоря словами Т. Хмельницкой, «противоречивость жизни в широком эпическом охвате, ритм, нащупывающий пульс времени»¹⁸⁰.

Кроме ненаписанных томов «Москвы» и «Германии», известны другие планы Белого последних лет¹⁸¹. Болезнь писателя и его смерть в 1934 г. вывела его из крайне двусмысленного и опасного положения в советской литературе, но ни в коей мере не свидетельствовала об исчерпанности творческих сил, — так с горячностью утверждал, узнав о ней, Иванов-Разумник¹⁸². Центральный персонаж у Белого связан со словесною тканью¹⁸³, по его собственным утверждениям, выкристаллизовывается из нее¹⁸⁴; намерение перевернуть в «Германии» диадду героев «Москвы» позволяло ждать иной манеры письма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. II. С. 168. — Ср. также в воспоминаниях Цветаевой: «Я не поэт, я могу годами не писать стихов» (*Цветаева М.* Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В.М. Пискунов. М., 1995. С. 266).

² *Бугаева К.Н., Петровский А.С.* Литературное наследство Андрея Белого // Литературное наследство. Т. 27–28. М., 1937. С. 576–577.

³ См., напр.: *Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тамарченко Н.Д.* Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века // *Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы.* Проза. М., 2009. С. 5–76.

⁴ Об истории переработок см.: *Мальмстад Дж.* «Муки слова». Очерк истории формирования и публикации стихотворных книг Андрея Белого // *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. I. С. 41–77; *Лавров А.В.* Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого // *Лавров А.В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 52–69. О целях переработок ср.: *Торшилов Д.О.* Андрей Белый о принципах правки своих сочинений: «произведение» и «последняя воля автора» // *Литературный календарь: книги дня.* 2011. Вып. 1. С. 68–97.

⁵ Предисловие к «Зовам времен» (см., напр.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. II. С. 168–174).

⁶ Ср.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст., коммент. *А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада*; Подгот. текста *Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада.* СПб., 1998; Андрей Белый и Александр Блок: Переписка / Публ., предисл., коммент. *А.В. Лаврова.* М., 2001; Андрей Белый «Ваш рыцарь»: Письма к М.К. Морозовой 1901–1928 / Предисл., публ., примеч. *А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада.* М., 2006; «Мой вечный спутник по жизни»: Переписка Андрея Белого и А.С. Петровского: Хроника дружбы / Вступ. ст., сост., коммент. и подгот. текста *Дж. Мальмстада.* М., 2007; «Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери: 1899–1922 / Сост., предисл., вступ. ст., подгот. текста и коммент. *С.Д. Воронина.* М., 2013.

⁷ Сохранились свидетельства о том, что однажды Белый даже написал 258 страниц по теоретической физике (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 515; письмо от 6 апреля 1927 г.; ср. также: *Белый А.* Ракурс к дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 128).

⁸ *Кожевникова Н.А.* Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

⁹ *Лавров А.В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 10. Ср.: «Своей художественной практикой Андрей Белый принципиально изменил взаимоотношения стиха и прозы как двух типов организации литературного текста, а затем постарался осмыслить эти изменения в серии исследовательских работ» (*Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 104). О «революции», произведенной Белым в прозе, ср.: «В особенности большое влияние оказала его проза, которая революционизировала стиль русских писателей» (*Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 716), и др.

¹⁰ И в отличие от начавшего выходить собрания сочинений в издательстве Пашуканиса (1917 г.; вышел том с I–II симфониями и том с «Серебряным голубем»).

¹¹ *Бугаева К.Н., Петровский А.С.* Литературное наследство Андрея Белого // *Литературное наследство.* Т. 27–28. С. 576; ср.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 203–206; июль 1920.

¹² «Вторая симфония — зародыш всех будущих творений Белого» (*Хмельницкая Т.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая драматическая симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 113).

¹³ «Проза, состоящая из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки». См.: *Орлицкий Ю.Б.* Ритмическая структура симфоний Белого / Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения / Сост. *М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская.* М., 2008. С. 286–298. Французское *verset* обозначает библейский «стих».

¹⁴ Ю.Б. Орлицкий называет «строфой» в симфониях саму нумерованную строку-абзац. Однако следует заметить, что термин «строфа» всегда означает единицу организации вто-

рого порядка (нельзя говорить о «строфе», если не оговорены составляющие ее единицы). В самой сложной и свободной (такой, что и строфы, и их элементы всегда индивидуальны) строфике типа пиндаровской, складывающая строфу непостоянная единица обычно называется «колоном». Также нужно напомнить, что со строфикой греческой хоровой лирики Белый был знаком и сопоставлял ее с собственными стиховедческими поисками — см. предисловие к сборнику «После разлуки» (*Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы / Изд. А.В. Лавров, Дж. Мальмстад. СПб.; М., 2006. Т. II. С. 63).

¹⁵ О библейских ассоциациях нумерации несомненно говорит так называемая «Предсимфония».

¹⁶ О монадологии и аритмологии у Белого см., напр.: *Кайдзава Х.* Идея прерывистости Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 29–44; у самого Белого, напр.: *Белый А.* Кризис мысли. СПб., 1918. С. 9 слл.; в «Линии жизни» Белый также говорит о сближении с отцом на почве монадологии.

¹⁷ См. подсчеты Янечека (*Janecek G.* Rhythm in Prose: The Special Case of Bely // Bely A.: A Critical Review / Ed. by G. Janecek. Lexington, 1978. P. 90). В первой и четвертой симфониях уровень ритмизации выше, чем во второй и третьей.

¹⁸ *Кожевникова Н.А.* Ритм и синтаксис прозы А. Белого // Русский язык. 2005. № 20. С. 38–45.

¹⁹ *Андрей Белый*. Возврат. М., 1905. С. 100–102 (часть III, гл. II).

²⁰ «Почти во всех произведениях Белого бесспорно есть элемент дурачества» (*Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 717).

²¹ Ср.: *Долгополов Л.К.* «Симфония» «Возврат» как этап в эстетическом и философском развитии А. Белого // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 68–72.

²² *Белый А.* Кубок метелей. М., 1908. С. 2 («Вместо предисловия»).

²³ Ср.: «Серебряный голубь» Белого являет итог семинария по «Вечерам на хуторе близ Диканьки», «Петербург» — по «Шинели», «Носу», «Портрету», «Запискам сумасшедшего» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 298).

²⁴ Напр.: *Силард Л.* От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства // Studies in 20th century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 72–94.

²⁵ Ср. заглавие: *Anschuetz C.* Bely's Petersburg and the End of the Russian Novel // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak. New Haven, 1983. P. 125–153. Традиционно сопоставление с «Улиссом» Джойса (напр.: *Woronzoff A.* Andrej Belyj's «Petersburg», James Joyce's «Ulysses», and the symbolist movement. Berne, 1982; и др.). См. также библиографию по теме: *Ljunggren Magnus, Åkkenström Hans.* Andrej Belyj's Peterburg: a Bibliography. Göteborg, 2012.

²⁶ *Пискунов В.* «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 193–214; *Пискунов В.* О некоторых формах движения в «Петербурге» А. Белого // Andrej Belyj: Pro et contra. Bergamo, 1984. P. 173–180.

²⁷ *Силард Л.* От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства. С. 80.

²⁸ *Силард Л.* Между Богом и грамматикой [еще о «Петербурге»] // Andrej Belyj: Pro et contra. Bergamo, 1984. P. 221–236.

²⁹ Частота трехсложного такта, по подсчетам Янечека, в «Серебряном голубе» обычна для русской прозы — 36% (*Janecek G.* Op. cit. P. 90).

³⁰ «Серебряный голубь», гл. I, глава «Невозвратное время» (*Белый А.* Серебряный голубь. М.: Скорпион, 1909. С. 31–37). Фразу приводит сам Белый в «Мастерстве Гоголя»

(см. выше) как пример свойственного ему и Гоголю «азиатического» стиля. Фраза, конечно, иконична, отображая самым строением любезную «азиатическому» стилисту картину хаотично исчерчиваемого стрижами неба.

³¹ Ср. развернутые рассуждения Иванова-Разумника об анапесте первой редакции «Петербургга» и амфибрахии второй (*Иванов-Разумник*. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый. Pro et contra. СПб., 2004. С. 620 слл.), которые обоснованно критикует Янечек (*Janecsek G.* Op. cit. P. 94 sqq.). Ср. «хронический анапестит» (выражение Замятина) и др.

³² *Белый А.* Петербург / Подгот. текста, примеч., послесл. *Л.К. Долгополова*. 2-е изд. М., 2004. С. 10.

³³ *Janecsek G.* Op. cit. P. 90. Среднее расстояние между русскими ударениями — 2,7 слога.

³⁴ *Берберова Н.* Из книги «Курсив мой» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. *В.М. Пискунов*. М., 1995. С. 335.

³⁵ О кризисе дорнахской коммуны в кн.: *Шишкин М.П.* Русская Швейцария. М., 2006.

³⁶ Имеется в виду сочинение Андрея Белого «Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора» (РГАЛИ). Опубликовано: Андрей Белый и антропософия / Публ., коммент., подгот. текста *Дж. Мальмстада* // Минувшее: Ист. альманах. М., 1992. Вып. 6, 8, 9. В данном случае: Вып. 6. С. 407 — записи за август 1914 г. (Далее указывается: Минувшее...)

³⁷ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 500. О том же рассказывается в «Линии жизни» и в «Материале к биографии (интимном)».

³⁸ Минувшее. Вып. 9. С. 438.

³⁹ Собрание стихотворений для «Сирина» (см.: *Лавров А.В.* «Собрание стихотворений» — книга из архива Андрея Белого // *Лавров А.В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 70–88).

⁴⁰ *Мальмстад Дж.* «Муки слова». Очерк истории формирования и публикации стихотворных книг Андрея Белого // *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. I. С. 41–77.

⁴¹ См. предисловие к ним в «Записках мечтателей» (№ 1. 1919. С. 11) и предисловие к «Преступлению Николая Летаева» (Записки мечтателей. № 4. 1921. С. 23–24).

⁴² *Elsworth J.* A Diary in Story Form: «Zapiski Chudaka» and Some Problems of Bely's Biography // Aspects of Russia. 1850–1970. Poetry, Prose and Public Opinion. Letchworth, 1984.

⁴³ «Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора» // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3.

⁴⁴ Минувшее. Вып. 6. С. 340.

⁴⁵ Как опыт сугубо дневниковой формы можно рассматривать «Дневниковые записки Андрея Белого», опубликованные С.С. Гречишкиным и А.В. Лавровым (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 788–829).

⁴⁶ Сам Белый в упоминавшемся автобиографическом письме к Разумнику (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 490 слл.) называет так один из этапов своей жизни и творчества, понятого как посвятительный путь.

⁴⁷ *Силард Л.* Роман и метаматематика // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 294–295.

⁴⁸ *Белый А.* Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. II. С. 226.

- ⁴⁹ Там же. С. 144.
- ⁵⁰ Там же. С. 129.
- ⁵¹ Минувшее. Вып. 6. С. 346.
- ⁵² *Белый А.* Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. I. С. 82.
- ⁵³ Там же. С. 134–135.
- ⁵⁴ Там же. С. 68.
- ⁵⁵ Там же. С. 64–65.
- ⁵⁶ Там же. С. 145–146.
- ⁵⁷ В «Крещеном китайце» есть одна сложная фигура, в главе «Ом».
- ⁵⁸ Там же. Т. II. С. 65.
- ⁵⁹ Там же. С. 236.
- ⁶⁰ Там же. С. 61.
- ⁶¹ Ср. рисунок Белого, изображающий фигуру, стоящую перед алтарем с чашей (Св. Гра-
алем).
- ⁶² *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 111.
- ⁶³ *Белый А.* Записки чудака. Т. I. С. 75.
- ⁶⁴ Там же. С. 112.
- ⁶⁵ Там же. С. 58.
- ⁶⁶ Там же. С. 60.
- ⁶⁷ Там же. С. 72.
- ⁶⁸ См. рисунок выше.
- ⁶⁹ Минувшее. Вып. 6. С. 364–365.
- ⁷⁰ *Какинума Н.* Философско-эстетические позиции Андрея Белого и его художе-
ственная практика: «Петербург» и «Котик Летаев». Автореферат дис. ... канд. фило-
логических наук. М., 1998. С. 20; *Кук О.М.* Невидимый град в произведениях Андрея
Белого (выступление на конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире» [25–30
октября 2010 г.]).
- ⁷¹ *Соливетти К.* Творчество и личность Андрея Белого «глазами памяти» // Ан-
дрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 220–221.
Ср.: *Alexandrov V.E.* Andrey Bely. The Major Symbolist Fiction. Harvard, 1985; *Janecek G.*
Antroposophy in «Kotic Letaev» // *Orbis Litterarum*. XXIX. 1974.
- ⁷² *Janecek G.* An Acoustico-Semantic Complex in Belyj's Kotik Letaev // *The Slavic and East
European Journal*. Vol. 18. No. 2. 1974. P. 153–159.
- ⁷³ *Mandelker A.* Synaesthesia and Semiosis: Icon and Logos in Belyj's «Glossalolija» and «Kotic
Letaev» // *Slavic and East European Journal*. V. 34. 1990; *Какинума Н.* «Котик Летаев» Ан-
дрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый: Публи-
кации. Исследования / Ред.-сост. А.Г. Бойчук. М., 2002. С. 235–252; *Хан А.А.* Потебня и
А. Белый // Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли. Bergamo, 1991. С. 135–151.
- ⁷⁴ *Anschiez C.* Word Creation in Bely's «Kotic Letaev» and «Kresceny kitaec» / Ph. D.
thesis. Princeton, 1973; *Шталь-Швейцер Х.* О понятии действительности. Повесть А. Белого
«Котик Летаев» // *Литературное обозрение*. 1995. № 4–5. С. 161–167.
- ⁷⁵ *Трофимов В.А.* Поэтика автобиографической прозы Андрея Белого: структура симво-
лического образа и ритмика повествования: «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Запи-
ски чудака». Автореферат дис. ... канд. филологических наук. М., 2008. С. 20.

⁷⁶ Пискунов В.М., Александров В.Д., Пархоменко Г.Ф. Становление самосознающей души // *Андрей Белый*. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 9.

⁷⁷ *Janecek G.* The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Bely's «Kotic Letaev» // *Russian Literature*. 1976. № 4. P. 357–364.

⁷⁸ Заглавие публикации в «Записках мечтателей» можно понять и так, что до описания «преступления» Белый в этот раз просто не дошел.

⁷⁹ *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. С. 728.

⁸⁰ *Андрей Белый*. Котик Летаев. СПб., 1922. С. 292.

⁸¹ От Бога родимся. В Иисусе умираем. Святым Духом воскресаем (*лат.*).

⁸² А первой ее частью назвал статью о творчестве Ю. Балтрушайтиса (*Белый А.* Ex deo nascimur // *Literatura ir kalba*. Vilnius, 1974. Т. 13. С. 424–452).

⁸³ *Levina-Parker M.* Андрей Белый: путь к распятию, как аспект серийного самосочинения // *Autobiografija*. 2014. № 3. С. 93–129.

⁸⁴ См.: *Глухова Е.В.* Письма А.Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцеровскому сюжету в русском символизме // *Труды Русской антропологической школы*. Вып. 4/2. М., 2007. С. 216–240.

⁸⁵ *Спивак М.Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 169–179.

⁸⁶ *Кук О.М.* Невидимый град в произведениях Андрея Белого (выступление на конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире» [25–30 октября 2010 г.]).

⁸⁷ *Janecek G.* Op. cit. P. 97; *Janecek G.* Poetic Devices and Structure in Andrej Belyj's «Kotic Letaev» / Ph. D. thesis. Univ. of Michigan, 1971; Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // *Москва и «Москва» Андрея Белого*. М., 1999. С. 161–199.

⁸⁸ Трехсложный интервал — 78% (*Janecek G.* Op. cit. P. 90).

⁸⁹ Главка «Эдакое такое свое» (*Белый А.* Крещеный китаец. М., 1927. С. 51).

⁹⁰ Главка «Пфукиństwo» (Там же. С. 167).

⁹¹ Согласно предисловию к «Москве под ударом» (*Андрей Белый*. Москва под ударом. М., 1926. С. IV).

⁹² Заявление автора в предисловии к «Маскам» (*Андрей Белый*. Маски. М., 1932. С. 5).

⁹³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 353 (письмо от начала августа 1926 г.). Писатель работал над первым томом в 1924–1925 гг. и начал публиковать его в журнале «Круг»; полностью он вышел в свет летом 1926 г. «Маски» написаны в 1929–1931 гг. и напечатаны в 1933 г.

⁹⁴ *Ходасевич В.* Литературно-критические статьи: О символизме; Аблоуховы-Летаевы-Коробкины / Вступ. ст. и примеч. *А. Лаврова* // *Русская литература*. 1989. № 1. С. 107–133.

⁹⁵ *Kozlik F.* L'influence de l'anthroposophie sur l'oeuvre d'Andrej Belyj. Vol. I–III. Frankfurt a. M., 1981.

⁹⁶ *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. С. 152–153; ср. также: *Спивак М.Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 244–260.

⁹⁷ *Белый А.* Ритм как диалектика. М., 1929.

⁹⁸ *Белый А.* О непрерывной кривой // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 26–27.

⁹⁹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 546; письмо от 23 октября 1927 г.

¹⁰⁰ Там же. С. 657–658; письмо от 1 октября 1929 г.

¹⁰¹ Минувшее. Вып. 9. С. 409–444.

¹⁰² *Андрей Белый*. Москва под ударом. М., 1926. С. 151 (гл. 2, главка 20).

¹⁰³ *Кожевникова Н.А.* Улицы, переулки, кривули, дома в романе Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого / Отв. ред. *М.Л. Гаспаров*. М., 1999. С. 97.

¹⁰⁴ См. его письмо Белому (ОР РГБ. Ф. 25. К. 9. Ед. хр. 6).

¹⁰⁵ Скорее всего, именно там работает Коробкин, хотя в рассказе его место работы прямо не обозначено.

¹⁰⁶ *Белый А.* Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. I. С. 38; ср.: Т. 2. С. 227 слл.

¹⁰⁷ *Белый А.* Как мы пишем // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 12. Действительно, следы замысла о Дарьяльском-чудаке мы обнаруживаем в «Серебряном голубе» — он «сызмальства прослыл чудачком» (гл. 1, главка «Дарьяльский»).

¹⁰⁸ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 502; письмо от 20 марта 1913 г.

¹⁰⁹ В «Масках» тоже обыгрывается имя «Иван» как «имя вообще» (главка «Брат, Иван»).

¹¹⁰ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 337.

¹¹¹ *Андрей Белый.* Московский чудак. М., 1926. С. 12 (гл. 1, главка 1); ср. в «Москве под ударом»: «Та же фигурочка шла черно-желтого там человечка: себя догоняла на фоне зеленых обоев, бюст Лейбница гипсовой буклей белел; и на гипсовой букле — кровавое пятнышко» (от крови, пролитой Коробкиным, — *Андрей Белый.* Москва под ударом. М., 1926. С. 242; гл. 3, главка 20).

¹¹² *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 24.

¹¹³ Ср.: *Ланглебен М.* Коробкин и Башмачкин // Славяноведение. 1992. № 6. С. 27–34.

¹¹⁴ *Белый А.* Арабески. С. 496–497.

¹¹⁵ *Андрей Белый.* Москва под ударом. М., 1926. С. 215 (гл. 3, главка 16).

¹¹⁶ *Белый А.* Арабески. С. 394.

¹¹⁷ *Андрей Белый.* Москва под ударом. С. 215 (гл. 3, главка 16).

¹¹⁸ *Белый А.* Арабески. С. 27.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же. С. 33.

¹²¹ *Ибсен Г.* Когда мы, мертвые, пробуждаемся / Пер. *Ю. Балтрушайтиса, С. Полякова.* М., 1900.

¹²² *Белый А.* Арабески. С. 34.

¹²³ Там же. С. 39.

¹²⁴ Главка «Ты — еси» (*Андрей Белый.* Котик Летаев. СПб., 1922. С. 15–16).

¹²⁵ Главка «Пфукиństwo» (*Белый А.* Крещеный китаец. М., 1927. С. 167 слл.).

¹²⁶ *Белый А.* Записки чудака. Т. 2. С. 144.

¹²⁷ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 426; письмо от 26 ноября 1926 г.

¹²⁸ *Пустыгина Н.* Эзотерическая символика в романе Андрея Белого «Москва» // Russian Literature. LVIII. 2005. P. 225–226.

¹²⁹ ОР РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. 1. Л. 8 об.

¹³⁰ Сейчас ведется работа по публикации полного объема этого сочинения по рукописи, сохранившейся в ОР РГБ, тогда как неполный машинописный вариант из РО РГАЛИ был опубликован Э.И. Чистяковой (*Белый А.* Душа самосознающая / Сост., вступ. ст. *Э.И. Чистяковой.* М., 1999).

¹³¹ См., например: *Колихалова Н.Г.* Ветхозаветные, евангельские и апокалиптические мотивы в романе Андрея Белого «Москва» // Вестник Нижегородского университета. 2009. № 2. С. 225–230.

¹³² «Korobkin differs from all of Bely's earlier heroes in one crucial sense: the insight he achieves is ethical in nature. It results from an ethical decision made in a world of real ethical alternatives. And in the second volume that insight is tested in action» (*Elsworth J.D. Bely's Moscow Novels // Bely A. A Critical Review / Ed. by G. Janecek. Lexington, 1978. P. 130*).

¹³³ Из «Вечернего размышления о Божием величестве» (*Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 205*).

¹³⁴ *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. С. 39, 271–272.

¹³⁵ Применительно к Коробкину: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 426–428; письмо от 25–30 ноября 1926 г.; особенно подробно и с многочисленными экспликациями в письме от 24–29 сентября 1926 г. (Там же. С. 366 слл.).

¹³⁶ *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. С. 147.

¹³⁷ *Пустыгина Т.* Цит. соч. С. 233; *Спивак М.Л.* Цит. соч. С. 270 слл.

¹³⁸ *Белый А.* Записки чудака. Т. I. С. 24.

¹³⁹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 378; письмо от 26 сентября 1926 г.

¹⁴⁰ Ср.: «Или к “Маскам” возможен иной подход? Из переписки Д.Е. Максимова и М.Н. Жемчужниковой» / Публ. *Н.И. Жемчужниковой // Андрей Белый. Жизнь. Миропонимание. Поэтика. Литературное обозрение. 1995. № 4/5*.

¹⁴¹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 433; письмо от 25–30 ноября 1926 г.

¹⁴² *Пискунов В.М., Александров В.Д., Пархоменко Г.Ф.* Становление самосознающей души // *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 9.

¹⁴³ *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. С. 130, 156–157.

¹⁴⁴ *Андрей Белый.* Маски. М., 1932. С. 178–181, 185–188 (глава 4, главы «Нильс Абель», «Да Лёва ж Леойцев!», «Трюх-брюх»).

¹⁴⁵ В годы работы над статьями «Символизма».

¹⁴⁶ *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Изд. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 428–429.

¹⁴⁷ Письмо Вячеслава Иванова Д.В. и Л.В. Ивановым. 46. 13 марта 1927 (Римский архив Вячеслава Иванова. Оп. 4. К. 12. Папка 1).

¹⁴⁸ *Смерть Андрея Белого (1880–1934) / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина. М., 2013. С. 175, 675.*

¹⁴⁹ *Анцугова Т.В.* Выступления Андрея Белого в конце 20-х – начале 30-х гг. // *Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 675.*

¹⁵⁰ *Кубатиев А.К.* Джойс. М., 2011. С. 342.

¹⁵¹ Отношение критики после выхода было почти сплошь отрицательным; из печатных разве что рецензия Б.М. Эйхенбаума была заинтересованной. Из позднейших исследователей глубокие (хотя высказанные в отрицательной тональности) суждения можно обнаружить у М. Гиришмана (*Гиришман М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 306–311). Встречаются и противоположные оценки: «На всех уровнях, от отдельных слов <...> до эвфонических сочетаний и фразового ритма, до структуры более крупных частей и, наконец, до устройства всего романа, его текст внутренне связан. Соответствие между содержанием и манерой (matter and manner) безусловно <...> “Маски” <...> являют нам Белого в зените его мастерства» (*Elsworth J.D. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge, 1983. P. 219 sqq.*).

¹⁵² Например, пародия Набокова на Белого в его романе «Дар» (глава III) передает трехсложный такт, игру звукописи, подчеркнутую неприкрашенность бытовых описаний и ма-

неру изображать персонажа через «жест». Верно отмечена «перспектива мастеров раннего средневековья» и данность картин в слухе: «В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла Николавна; шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами. Муза Российския прозы, простишь навсегда с капустным гексаметром автора “Москвы”. Стало как-то неуютно. От утренней емкости времени не осталось ничего. Постель обратилась в пародию постели. В звуках готовившегося на кухне обеда был неприятный упрек, а перспектива умывания и бритья казалась столь же близкой и невозможной, как перспектива у мастеров раннего средневековья. Но и с этим тоже придется тебе когда-нибудь проститься».

¹⁵³ Получится стопа «молосса», о которой часто рассуждал Белый, в частности, и в самих «Масках»:

«стиль поэты, которую он интонировал, — точно молоссы тяжелые, молотом выбитые: три ударных: —

— дárр! —

— дárр! —

— дárр! —

— вот что есть молос! Греки древние с ним шли: на бой» (гл. 2, глава «Мадам Тителева»).

¹⁵⁴ Последний слог колона безразличен к ударению, как «выбитые» в примечании выше, после которого сразу идет ударное «три» (возможно: |--- конец колона |—). Колон не обязательно отделяется знаком препинания — см. пример Белого в предисловии к «Маскам».

¹⁵⁵ Частота чистого трехударного интервала по Янечку — 81% в первом томе «Москвы», 80% во втором (*Janeček G. Op. cit. P. 90*). Частота трех- и четырехсложного интервала, согласно тому же исследованию — 0 и 1 соответственно (последнее может объясняться колометрией, а также опечатками). Рассуждения, близкие к нашим тезисам о «такте», см. у него далее (*Janeček G. Op. cit. P. 98*). Рифмованные колоны встречаются в качестве «эвфонического курсива»: «Серебряно-синий издрог бриллианта, звезды, встал в окне; в размышленье ударился он, оправляя штаны: небо — дно, у которого сорвано всякое дно, потому что оно — глазолет: сквозь просторы атомных пустот; где протоны — сияют, как солнца; созвездья — молекулы; звездное небо, — вселенная, клеточка: звездного или небесного тела, в которое он, как в халат, облечен» (*Андрей Белый. Маски. С. 123; гл. 3, глава «Дело ясное»*).

¹⁵⁶ *Janeček G. Op. cit. P. 97*.

¹⁵⁷ *Гиришман М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 309.*

¹⁵⁸ *Белый А. Арабески. С. 19.*

¹⁵⁹ *Белый А. Ритм как диалектика / Андрей Белый. Собрание сочинений. Т. XIV. М., 2015. С. 18–19.*

¹⁶⁰ *Соливетти К. Творчество и личность Андрея Белого «глазами памяти» // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 220–221.*

¹⁶¹ Ср.: «с этим тебе тоже придется проститься» в конце отклика Набокова на «Москву» (*Набоков В.В. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. IV. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе. СПб., 2002. С. 338*).

¹⁶² *Андрей Белый. Маски. С. 287 (гл. 7, глава «Топазовый глаз»*).

¹⁶³ О необходимости «нового натурализма языка, по-новому соединяющего глаз и ухо, имажинизм и футуризм» см. письмо П.Н. Зайцеву от 15 июня 1929 г. (*Зайцев П.Н. Вос-*

поминания. М., 2008. С. 447); на недостаточность языка для описания переживаний Белый жаловался еще при сочинении «Записок чудака», но тогда завидовал композитору, а в данном случае — художнику (*Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. С. 111 сл.).

¹⁶⁴ *Николеску Т.* Белый и экспрессионизм // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. С. 441–451.

¹⁶⁵ «Разрабатывая цветное решение “Масок”, Белый учился у художников немецкого Возрождения: у Грюневальда с его трагизмом, выраженным в повышенной экспрессии, цветовой желто-зелено-черно-красной гамме, у Лукаса Кранаха, грубо, объемно, пластично моделировавшего укрупненные, на грани безобразного пропорции человеческого лица и тела, а также у Брейгеля-старшего и Босха (фантастика, кошмарные персонажи, пытки, казни)» (*Шулова Я.А.* «Петербург» и «Москва» А. Белого (вопросы генезиса поэтики). СПб., 2009. С. 357.

¹⁶⁶ Там же. С. 246–292.

¹⁶⁷ О жесте в прозе Белого, помимо его собственных рассуждений, см., например: *Масленникова О.Н.* Семантика жеста в прозе Андрея Белого: «Петербург», «Котик Летаев», «Крещеный китаец». Дис. ... канд. филологических наук. Иваново, 2000.

¹⁶⁸ *Андрей Белый.* Маски. С. 234 (гл. 5, главка «Серебряная Домна Львовна»).

¹⁶⁹ *Гиршман М.* Ритм художественной прозы. С. 306.

¹⁷⁰ О связи глаза Коробкина, сна Коробкина о глазе и визуального ряда «Москвы» см.: *Коно В.* Наука и оккультизм. Глаз, возрождающий мир, в романе «Москва» А. Белого // Slavic Research Center. 2005. № 9. P. 18-40.

¹⁷¹ *Стоун Дж.* Эстетика цвета в ранней лирике Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. С. 508.

¹⁷² *Кржижановский С.* Штемпель: Москва // *Кржижановский С.* Собр. соч. Т. 1. СПб., 2002. С. 190. О том же словами недоброжелателя: «Произведения его, при всем различии их художественной ценности, представляют собой неизменно поэтическую или спиритуалистическую возгонку старого быта» (*Троцкий Л.Д.* Литература и революция <фрагмент> // Андрей Белый. Pro et contra. СПб., 2004. С. 515).

¹⁷³ *Андрей Белый.* Маски. С. 192 (конец гл. 4).

¹⁷⁴ «Праздник самосознания — когда падают листья» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 395–396, письмо от 29 сентября 1926 г.; Там же. С. 421–422; письмо от 25 ноября 1926 г.).

¹⁷⁵ По всей вероятности, этот текст не был издан в бумажном виде. Электронная публикация — в «Библиотеке духовной науки»: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=202>.

¹⁷⁶ Весьма вероятно, С.Д. и С.Г. Спасским.

¹⁷⁷ О Павле см. в «Кризисе сознания» (*Белый А.* Евангелие как драма. М., 1996. Passim).

¹⁷⁸ *Лавров А.В.* Неосуществленный замысел Андрея Белого (План романа «Германия») // *Лавров А.В., Гречишкин С.С.* Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб., 2004. С. 376–382.

¹⁷⁹ Это можно понять даже по весьма сдержанным воспоминаниям А.А. Тургеневой (*Тургенева А.А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М., 2002).

¹⁸⁰ *Хмельницкая Т.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая драматическая симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 113.

¹⁸¹ Лаеров А.В. «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // *Лаеров А.В. Андрей Белый. Разыскания и этюды.* М., 2007. С. 279–305.

¹⁸² Иванов-Разумник Р.В. Письма «нераскаявшегося оптимиста» А.Г. Горнфельду / Публ. В.Г. Белоуса и Ж. Шерона // *Новое литературное обозрение.* 1998. № 31. С. 232; письмо от 2 февраля 1934 г.

¹⁸³ Ср., напр.: «“Как” в творчестве Белого не только неотделимо от “что”; на самом деле оно определяет его» (*Cooke O.M. The Grotesque Style of Belyj's Moscow Novels // The Andrej Belyj Society Newsletter.* № 3. 1984. P. 8); образ Коробкина как непонятого пророка соответствует непроницаемой для читателя языковой ткани (*Elsworth J. Moscow and Masks // Andrej Bely: Spirit of Symbolism / Ed. J.E. Malmstad. Ithaca, 1987.* P. 183–215).

¹⁸⁴ См. схему в: *Белый А. Мастерство Гоголя.* М., 1934. С. 278 («тип» вырастает из всей словесной и образной ткани).

Д.О. Торшилов, Е.В. Глухова