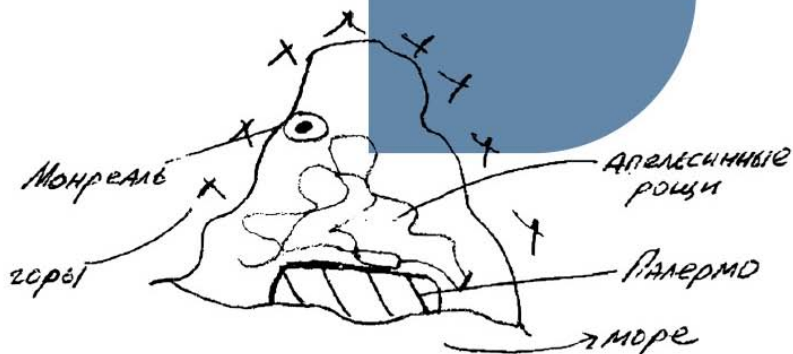


СИМВОЛИЗМ  
и ПОЭТИКА  
ПРОСТРАНСТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ

АНДРЕЯ  
БЕЛОГО



Dipartimento  
di Studi Linguistici  
e Letterari,  
Università degli  
Studi di Padova

Государственный музей  
А. С. Пушкина,  
Мемориальная квартира  
Андрея Белого

Dipartimento  
di Studi Umanistici,  
Università degli  
Studi di Salerno

СИМВОЛИЗМ  
и ПОЭТИКА  
ПРОСТРАНСТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
**АНДРЕЯ  
БЕЛОГО**

Сборник статей



Нестор-История  
Санкт-Петербург

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(4Рос)  
С37

Издание осуществлено при финансовой поддержке Департамента Языковых и Литературоведческих исследований Университета Падуи и Департамента гуманитарных исследований университета Салерно

Publicazione realizzata col contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno

**Редакторы-составители:**

*Дж. Джулиано, К. Кривеллер, М. Спивак, А. Фризон*

**С37 Символизм и поэтика пространства в творчестве Андрея Белого** : Сборник статей; ред.-сост.: Дж. Джулиано, К. Кривеллер, М. Спивак, А. Фризон. СПб. : Нестор-История,

ISBN 978-5-4469-1752-5

В сборнике представлены материалы международной научной конференции «Символизм и поэтика пространства в творчестве Андрея Белого», проходившей с 1 по 3 декабря 2016 г. в Италии на Сицилии, в мистическом месте, явившемся этапом путешествия «на Восток», в Тунис и Египет, Андрея Белого и Аси Тургеновой в 1910–1911 гг. Именно исследованиям о «Путевых заметках» писателя, книге, ставшей творческим итогом этой поездки, посвящена первая часть сборника.

Во второй части публикуются статьи о символике северной столицы России и о романе «Петербург», который Белый начал писать после возвращения на родину как продолжение трилогии «Восток или Запад». Сицилия, которая является с чисто географической точки зрения частью Западной Европы, становится в воображении Белого местом пересечения и синтеза Востока и Запада, древнего и современного, уродливого и возвышенного в человеческой жизни, что позже мы найдем на страницах романа.

Эта книга — результат совместной работы Департамента языковых и литературоведческих исследований университета Падуи, Департамента гуманитарных исследований университета Салерно и Мемориальной квартиры Андрея Белого, филиала Государственного музея А. С. Пушкина.

## От составителей

**В** настоящем сборнике собраны материалы международной научной конференции «Символизм и поэтика пространства в творчестве Андрея Белого», проходившей с 1 по 3 декабря 2016 г. на Сицилии, в Палермо и Монреале (Италия). Конференция состоялась благодаря усилиям Департамента Языковых и Литературоведческих исследований Университета Падуи, Департамента гуманитарных исследований университета Салерно и Департамента гуманитарных наук университета Палермо, под покровительством Ассоциации итальянских славистов и правительства региона Сицилии.

Беловские чтения стали большим событием и очередным мероприятием, целиком посвященным писателю, и не случайно они проводились в Италии. Напомним, что в первой половине 1970-х гг., в университете Бергамо профессор Нина Михайловна Кауччишвили собрала кружок учеников, первых итальянских беловедов, которые в 1984 г. опубликовали книгу «Андрей Белый: миф и реальность» (Andrej Belyj: tra mito e realtà. Teoria e pratica letteraria. Milano: Unicopli, 1984), а в 1984–1987 гг. участвовали в самом Бергамо в трех конференциях/семинарах, материалы которых вошли в сборники: “Andrej Belyj – pro et contra” (Milano: Unicopli, 1986); «Андрей Белый: мастер слова – искусства – мысли» (Bergamo: Istituto universitario di Bergamo; Paris: Atheneum, 1991). Это был очень важный момент в истории беловедения, ведь в Москве первая посвященная Белому конференция пройдет только в 1995 г.<sup>1</sup>, а большие

---

<sup>1</sup> Материалы опубликованы в сборнике: Москва и «Москва» Андрея Белого. М.: РГГУ; РАН, 1999.

и представительные международные конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире» состоятся только в 2005, 2010, 2015 гг. (все — в Мемориальной квартире Андрея Белого)<sup>2</sup>.

Место, время и тема сицилийской конференции тесно связаны друг с другом. Именно в декабре 1910 г. Андрей Белый вместе с Асей Тургеневой отправились на Сицилию; прибыли в Палермо 17 декабря и там остановились в Отеле «Де Пальм» до 24 числа, когда по финансовым причинам вынуждены были переехать в дешевую гостиницу при ресторане «Савойя» в Монреале, маленьком городке, славящемся великолепным собором с византийскими мозаиками.

Именно сицилийским этапам путешествия «на Восток» Белого и их тайным, мистическим значениям посвящена большая часть «Путевых заметок» писателя и статей нашего сборника (Н. Богомолов, А. Э. Визинони, Д. Коломбо, О. Марченко, Т. Николеску, Л. Силард, Дж. Страно).

Но конференция была также приурочена к столетию публикации романа «Петербург» (1916)<sup>3</sup>, который Белый начал писать сразу после возвращения на родину в 1911 г. как продолжение трилогии «Восток или запад», первой частью которой стал роман «Серебряный голубь».

Именно Сицилия, которая является с чисто географической точки зрения частью Западной Европы, становится в воображении Белого местом пересечения и синтеза Востока и Запада, древнего и современного, уродливого и возвышенного в человеческой жизни, что позже мы найдем на страницах «Петербурга».

Идеальным продолжением сицилийского пространства оказывается Северная Африка, поскольку Белый и Ася из Сицилии поехали в Тунис и Египет. Таким образом, в творчестве Белого помимо сицилийского и петербургского формируется и африканский топос, который появляется не только в очерке «Египет» (А. Фризон),

---

<sup>2</sup> Материалы конференций были опубликованы в сборниках: Андрей Белый в изменяющемся мире. М.: Наука, 2008; Миры Андрея Белого. Белград; М.: Изд. фил. фак. в Белграде, 2011; Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград; М.: Изд. фил. фак. в Белграде, 2017.

<sup>3</sup> Этому значительному для беловедов юбилею посвящен и сборник: Andrey Bely's "Petersburg": A Centennial Celebration / Ed. by O. M. Cooke. Boston: Academic Studies Press, 2017.

но и в других произведениях, например в «Петербурге» (О. Кук) или в трактате «История становления самосознающей души» (М. Одесский — М. Спивак), который в настоящее время еще готовится к печати, но представлен в сборнике в отрывках (Х. Шталь).

Итак, Петербург. Статьи, посвященные символике бывшей столицы России, не только продолжают дискурс «петербургского текста» русской литературы (О. Клинг, М. Юнгрен), но и рассматривают город как живописное (О. Матич), графическое (Е. Наседкина), а также сценическое пространство (К. Кривеллер). Образ Петербурга проходит через всю творческую биографию Белого, возникнув даже до того, как он посетил его в день «кровавого воскресенья» 1905 г. На литературной ипостаси Петербурга строится пространство Москвы «Второй симфонии» (Дж. Джулиано). Родная улица писателя, Арбат, представляется читателям сборника как живой организм, который сохранил, несмотря на произошедшие с ним за столетие изменения, дорогой и знакомый Белому облик (И. Делекторская).

Помимо Сицилии, Африки, Петербурга и Москвы в вошедших в сборник статьях уделено внимание и другим «местам» Белого. Это Кавказ (Грузия, Армения), где Белый путешествовал в конце 1920-х (Й. Люцканов), и русская глухая (выдуманная) провинция, например город Лихов в «Серебряном голубе» (Р. Казари), а также «другие» места, гетеротопии (в терминологии Мишеля Фуко), находящиеся в «неомифологических» произведениях писателя (Э. Джирони Карневале), «не-места» души Котика Летаева в одноименном романе (У. Перси), выдуманные пространства для декораций неоконченной драмы «Антихрист» (А. Холиков).

*Джузеппина Джулиано, Клаудия Кривеллер,  
Моника Спивак, Анита Фризон*



**Часть первая.**  
**ВОКРУГ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК**  
**АНДРЕЯ БЕЛОГО**





**Н. А. Богомолов**  
*МГУ, Москва*

## **Была ли цель у скитаний Андрея Белого?**

**И**тинерарий Андрея Белого, складывающийся из его путешествий вне России, в общем достаточно известен. Но надо признаться, что в собранном виде он нас удивил, прежде всего потому, что Белый оказался одним из главных путешественников среди русских символистов.

Конечно, глобтроттер Бальмонт далеко опережает его. Африка, Америка (как Северная, так и Центральная), Полинезия, Австралия, Япония — все это было далеко за пределами путешествий подавляющего большинства русских поэтов. Но за второе место Белый уверенно готов был бороться.

По продолжительности пребывания за рубежами России, несомненно, тот же Бальмонт, Вяч. Иванов, Мережковские его превосходили. По грубым подсчетам, всего за свою жизнь Белый провел за границей около 7 лет, тогда как Иванов — 19 лет до возвращения в 1905 г., потом еще год в 1912–1913 и 15 лет в эмиграции. Последняя эмиграция Бальмонта длилась более 20 лет, так же как у Мережковских, а ведь что он, что они и до того подолгу жилали за границей. По приблизительным подсчетам и Максимилиан Волошин хотя и ненамного, но опережает Белого. Но вот по интенсивности путешествий... Даже если не считать городов Российской империи вроде Варшавы или Гельсингфорса, он был в Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Тунисе, Египте, Палестине, Турции, Бельгии, Австро-Венгрии, Норвегии, Дании, Англии, Латвии и Литве, а проездом еще в Греции и на Мальте. Иванов же — в Германии, Франции, Италии, Австро-Венгрии, Англии, Швейцарии, Греции, Египте, Палестине

и проездом в Латвии. Превосходство явно за первым. Хотя, заметим в скобках, за вторым превосходство в лингвистических знаниях и умениях: у Белого языковые трудности регулярны, Иванов же свободно говорит по-немецки, по-французски, по-итальянски, по-английски, в какой-то степени овладевает новогреческим. Это тоже имело самое прямое отношение к постижению окружающего пространства.

Все остальные главные символисты путешествовали очень умеренно. Брюсов, страстный поглотитель новых знаний, был в Германии, Австро-Венгрии, Франции, Италии, Швеции, Швейцарии, Испании (очень бегло) и Бельгии, так что даже бывшие частью Российской империи Варшава, Гельсингфорс и Ревель-Таллин выглядели для него иностранными городами. Впрочем, для Блока — тоже (вспомним «Возмездие»). И ездил Блок совсем мало — Германия, Италия, Франция, Бельгия, Нидерланды. По многим причинам еще более оседлым был Сологуб. Всего трижды ездил за границу Анненский. Даже многолетние жители различных стран Европы Мережковские, если мы не ошибаемся, были только в Австро-Венгрии, Турции, Греции, Югославии, Германии, Италии, Швейцарии и Польше.

Итак, можно констатировать, что на фоне других русских символистов Белый выглядел одним из самых одержимых «охотой к перемене мест». Но это со стороны количественной. А ведь всякое путешествие имеет некоторые основания — от самых элементарных до очень сложных и нуждающихся в психологических исследованиях. Не претендуя на разговор обо всем существенном в данном отношении, все же попробуем классифицировать заграничные поездки Белого. Основной источник для этого — «Хронологическая канва» его жизни и творчества, составленная А. В. Лавровым<sup>1</sup>.

Сразу можно исключить поездку с матерью в мае–июне 1896 г., когда они побывали в Берлине, Париже и нескольких городах Швейцарии (Берн, Тун, Цюрих). В «Материале к биографии» она лишь хладнокровно отмечена:

<...> живем (немного) в Берлине с семейством проф. Млодзиевского, в Париже, где нас встречает проф. Поль Буайе, у которого мы часто бываем; собираемся ехать в Бретань, но, встретясь с проф.

---

<sup>1</sup> См.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 301–327.

Умовым в Париже, едем вместе с семейством Умовых в Швейцарию, две недели проводим в Туне; и — возвращаемся в Россию <...><sup>2</sup>.

Никаких сильных впечатлений, ни слова о побудительных причинах, да вряд ли они и были — простая просветительно-ознакомительная поездка, еще и скомканная случайно подвернувшейся Швейцарией.

Значительно серьезнее, но вполне понятна поездка 1906–1907 гг., когда 20 сентября Белый уезжает в Мюнхен, с 4 октября по 30 ноября нового стиля живет там, потом перебирается в Париж под опеку Мережковских и в конце февраля по старому стилю или начале марта по новому 1907 г. возвращается в Москву.

Побудительная причина тут — стремление избавиться от наваждения. Вот как говорит об этом «Материал к биографии»: «Наконец Блоки принимают меня; у нас происходит разговор, после которого я решаю покончить с жизнью; но Л. Д. присылает записку, просит меня приехать; еду: после объяснения решаемся дружески расстаться на год: Блоки мне советуют ехать за границу»<sup>3</sup>. В «Ракурсе к дневнику» сказано даже резко: «резюмация» Блоков. И сама поездка — «бегство»<sup>4</sup>. Письма Гиппиус и Мережковского из Парижа идут к нему в это время постоянно, и он сам решается объяснить Мережковскому (а значит, и всем троим), каково было его состояние и как ему стало легче в Мюнхене: «Как хотелось бы мне приехать к Вам. Но я повремени. Полезнее, если нервы мои поправятся в тишине и молчании»<sup>5</sup>.

Как в свое время он бежал от Нины Петровской к Метнеру в Нижний Новгород, так теперь бежит в Мюнхен и Париж к Владимирову и Мережковским. И до некоторой степени это помогло. Во-первых, за прошедшее время изменились отношения, о чем Белый не подозревал: «<...> Л. Д. в связи с Г. И. Ч.; в Петербурге господствует

---

<sup>2</sup> Дневниковые записи Белого цитируются по изданию: Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Сост. А. В. Лавров и Дж. Малмстад. М., 2016. С. 41.

<sup>3</sup> Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 117.

<sup>4</sup> Там же. С. 367.

<sup>5</sup> Письма Андрея Белого в собрании Амхерстского центра русской культуры // Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 401. Письмо середины ноября 1906 г.

страшная профанация символизма. Нота мести за попанную любовь и за профанацию символизма — углубляется»<sup>6</sup>. Мечь за два сразу обстоятельства спасает от отчаяния: «Мне нет времени отдаться своим переживаниям, потому что все часы и дни расписаны»<sup>7</sup>.

Самое длительное к тому времени путешествие началось 26 ноября / 9 декабря 1910 г. и продолжалось до 22 апреля / 5 мая 1911 г. Напомним маршрут: через Варшаву, Вену, Венецию, Флоренцию и Рим в Неаполь, затем в Палермо и Монреале. Уже в 1911 г., если считать по новому стилю, Белый с Асей Тургеневой перебираются в Тунис; 8 марта — в Египет (через Мальту); около 8 апреля — в Палестину; 11/24 апреля (т. е. в первый же день по православной Пасхе) через Яффу уехали оттуда:

Четырнадцать дней плыли мы по Сирийскому и Малоазийскому побережью; прошли розоватые башни Родоса; прошли бесконечные островки Архипелага (среди них прошел Патмос и Лесбос и тот островок, на котором родился Сократ); <...> мы видели издали Смирну: холера нам путь заградила; повеяли белой сиренью на нас Митилены: мы издали видели берег разрушенной Трои <...><sup>8</sup>.

1–3 мая они в Стамбуле, который предпочитали называть Константинополем, и 5 мая прибыли в Одессу. Первоначально предполагалось несколько иное возвращение: «Вот наш с Асей маршрут: Иерусалим (уезжаем на днях) — (неделя). Афины (недели две), Константинополь (два, три дня), Россия»<sup>9</sup>. Таким образом, Белый со спутницей должны были почти повторить часть путешествия Вяч. Иванова с женой, совершенного 10 годами ранее, в 1901 г.: они стартовали из Афин, были в Египте, Палестине и снова вернулись в Афины, при этом также попадая в Святую Землю на Страстную и Пасху. Но об этом — позже.

<sup>6</sup> Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 118.

<sup>7</sup> Там же. С. 373.

<sup>8</sup> *Белый А.* Африканский дневник / Публ. С. Д. Воронина // Российский архив: История отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX веков. М., 1994. С. 454.

<sup>9</sup> См. Письмо А. Белого к Вяч. Иванову от 1 апреля (н. ст.) из Каира в: Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920) / Публ. Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада // Русская литература. 2015. № 2. С. 68.

Причин долгой поездки, начавшейся 16/29 марта 1912 г., сам Белый — по крайней мере в первой половине 1920-х гг. — объяснить не мог:

Подхожу теперь к тому сложному, смутному, трудному времени, которое и по сию пору оформить никак не умею я. <...> Буду описывать факты, которые мне непонятны; в них есть нечто странное; были ль болезнью они, иль были внимательным проникновением в жизнь?<sup>10</sup>

По одному дню они пробыли в Берлине и в Кёльне и 2 апреля 1912 г. приехали в Брюссель. Именно тогда и прошли три дня, во многом решившие дальнейшую судьбу Белого: 6 мая они едут в Кёльн и там слушают интимную лекцию доктора Штейнера, а вечером еще и открытую; 7 мая по его приглашению имеют с ним получасовую беседу (Белый кратко записывает: «Разговор о феноменах в Брюсселе, как быть; об <розенкрейцерстве><sup>11</sup>; о моем отношении к А. Р.; о возможности или невозможности учиться у Доктора»<sup>12</sup> и слушают еще одну публичную лекцию, 8 мая — возвращаются в Брюссель, получив приглашение от Штейнера увидеться в июле. Потом следуют поездки по Бельгии (Брюгге, Шарлеруа), в начале июня они переезжают во Францию (Буа-ле-Руа возле Фонтенбло у Альгеймов). И вот наступают решающие дни в начале июля: Белый и Ася через Страсбург едут в Мюнхен, сперва получают указания от учениц Штейнера о работе, а потом 20, 24 и 31 июля получают свидания, где не только рассказывают о своих проблемах, в первую очередь о Минцловой, но и получают первые три медитации.

И до конца года они живут под знаком Штейнера: смотрят постановки его мистерий, слушают лекции, медитируют и выполняют другие работы, заданные им Доктором; места их обитания — Базель, Фицнау (Швейцария), Штутгарт и соседний городок Дегерлох, Берлин, Кёльн, снова Берлин, где они (уже без Штейнера) остаются до конца января по новому или начала февраля по старому стилю.

<sup>10</sup> *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014. С. 737.

<sup>11</sup> В оригинале стоит значок, обозначающий это слово.

<sup>12</sup> Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 758.

Все это весьма выразительно описано в конце берлинской редакции «Начала века» и, кажется, нет особенных сомнений в том, чем было продиктовано это путешествие, как и ряд следующих, — общением с Доктором. Отсюда идут метания Белого по Европе 1913–1916 гг., когда он три года проводит вне России.

10 дней в мае 1913 г. он в Гельсингфорсе слушает Штейнера, но это еще Россия. А затем следуют: Мюнхен (слушает Штейнера), Норвегия (слушает Штейнера), Копенгаген, Берлин, поездки оттуда по Германии, чтобы в конце 1913 г. и начале 1914 г. слушать Штейнера в Лейпциге и Берлине. В январе 1914 г. начинается Дорнахская эпопея, то и дело прерываемая поездками вслед за Доктором: в Штутгарт, Мюнхен, Вену и Прагу, в Норчепинг. И только война кладет предел этим поездкам, заставляя до августа 1916 г. не покидать Швейцарии.

Здесь есть один любопытный момент — март 1913 г., когда вместо поездки в Голландию на лекции Белый отправляется в Россию. Читаем об этом в «Ракурсе к дневнику»: «Собираемся ехать на курс Шт<ейнера> в Гаагу, но нет денег; берем билеты в Боголюб, и тут получаем известие, что “Петербург” принят и деньги могут выслать»<sup>13</sup>. Значительно выразительнее — в «Материале для биографии»: «<...> я решаю — умереть, или найти средства для жизни при Штейнере; в таком состоянии мы уже берем билеты в Луцк и идем прощаться с доктором; он ласково успокаивает нас; и говорит, чтобы мы стремились мысленно вернуться»<sup>14</sup>. И еще выразительнее — в берлинской редакции воспоминаний: «Ждали мы телеграммы; ее же все не было. И свобода всей жизни повисла на волоске <...> Оставались средства лишь на покупку билетов до Луцка; и — пролетала Голландия; и — нужный ведь, очень же нужный, нам курс; нарушалась работа у Штейнера, и лишались — необходимейших указаний его <...>»<sup>15</sup>. А дальше:

<...> здесь совершенно отчетливо рассекает черта мою жизнь; здесь же должен, конечно, окончиться и том второй моих странствий по времени; сумерки, все еще затемнявшие путь моей жизни, на краткий период сменяются светом — слепительным <...>

<sup>13</sup> Там же. С. 402.

<sup>14</sup> Там же. С. 133.

<sup>15</sup> *Белый А.* Начало века. С. 799–800.

до слепительной осени 1913 года живу я Россией; а с осени этого года проблемы всечеловечества переполняют меня; вся Европа становится родиной; кажется мне — я не русский уже<sup>16</sup>.

Что же произошло?

В эти дни Белый решил отдать предпочтение творчеству перед антропософией. Во время пребывания в России (в промежутке с марта по июль) он занимался преимущественно писанием шестой и седьмой глав «Петербурга», и только закончивши седьмую, отправился в Германию, чтобы отдаться штейнерианству в разных его обликах. Во время этой российской паузы Ася заявляет, что отныне ее путь — аскетизм, они могут жить только как брат с сестрой. Ухудшаются отношения с близкими людьми. Эллис в письмах к Белому резко критикует Антропософское общество, что служит предвестием появления скандального «Vigilemus!». И с еще одним давним другом нелады: «<...> у меня в Дедове вышло серьезное столкновение с С. М. Соловьевым на идеологической почве; и мы, крупно поговорив, расстались»<sup>17</sup>. Одним словом, пространственное перемещение принесло с собой разочарование в возможностях удовлетвориться только творчеством. А к этому добавились еще гельсингфорские события — лекции Штейнера и интимная беседа с ним, давшие надежду, поддержанную осенними событиями. Только напомним, что эти события заключались в том, что после произведших сильнейшее впечатление лекций из цикла «Пятое Евангелие» в Христиании Белый и Ася решили: «<...> вся наша жизнь отныне должна принадлежать Обществу, о чем мы с Асей пишем д-ру Штейнеру письмо...»<sup>18</sup>

Со времени давней уже публикации Дж. Малмстада мы знаем, как тяжело давалось Белому это полное подчинение целям и задачам Общества, но тем не менее он продолжал следовать раз выбранной дороге. Впрочем, его самоограничению помогала и война.

Только в августе — начале сентября 1916 г. через Берн, Париж, Гавр, Лондон, Берген, Христианию и Торнио Белый возвращается в Россию, в Петроград. К сожалению, мы не обладаем записями, свидетельствующими о внутренних переживаниях Белого этого

<sup>16</sup> Там же. С. 800.

<sup>17</sup> Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 137.

<sup>18</sup> Там же. С. 138.



времени, а «Ракурс к дневнику» предельно краток. Но во всяком случае никакого внутреннего сопротивления попытке армейского призыва мы не обнаруживаем.

Что происходило в следующие годы, мы прекрасно знаем, знаем и о неоднократных попытках Белого вырваться из Советской России, и как эти попытки увязали в сопротивлении властей. Конечно, в желании этого перемещения в пространстве лежал целый комплекс причин, но очевидно, что желание выяснить отношения со Штейнером тут присутствовало. Напомним мемуары Ходасевича:

Помимо отдыха, были у его заграничной поездки две важных цели. Еще в начале 1919 г. получил он известие о том, что отныне порываются личные узы меж ним и некоторыми дорогими ему обитателями Дорнаха [т.е. Асей Тургеневой. — *Н.Б.*]. <...> Вторая, тоже связанная с Дорнахом, была важнее. Значение и вес антропософского движения Белый преувеличивал. Вот он и ехал сказать братьям антропософам и самому их руководителю, д-ру Рудольфу Штейнеру, «на плече которого некогда возлежал», — о тяжких духовных родах, переживаемых Россией, о страданиях многомиллионного народа,

и так далее<sup>19</sup>. Учитывая ту степень близости, которая в берлинские месяцы существовала между издавна дружившими поэтами, доверять этим мемуарам следует.

Таким образом, мы, как кажется, более или менее разобрались с основной массой поездок Белого. Осталась только одна, более всего относящаяся к Италии, Палермо и той обстановке, в которой проходила конференция, породившая данный сборник.

Внешние причины поездки корректно описаны Г. В. Нефедьевым в его предисловии к итальянским письмам Белого:

Эти обстоятельства не таят в себе никаких эзотерических подтекстов, и вполне адекватно объясняются обычной жизненной прозой. Непосредственно перед поездкой Белый соединил свою судьбу с А. А. Тургеневой — Асей, отказавшейся скрепить их брак церковным венчанием. Отсюда — необходимость вырваться из Москвы, во избежание скандала и сплетен в «порядочном» обществе. В еще большей

---

<sup>19</sup> Цитируем газетный вариант воспоминаний: Смерть Андрея Белого (1880–1934): Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты. М., 2013. С. 514.

степени Белому было просто необходимо отдохнуть от московской суеты, вдали от которой он смог бы приступить к работе над новым романом, задуманным как продолжение «Серебряного голубя»<sup>20</sup>.

Однако никто, специально занимавшийся этим путешествием, не может обойтись без поисков некоего оккультного подтекста. Тот же Нефедьев пишет: «<...> очевидно: итальянское путешествие, равно как и все непосредственно предшествующие ему и последующие за ним события, представляют собой единое символическое и эзотерическое целое, объединенное поиском “путей посвящения”»<sup>21</sup>. Сходным образом описывает стимулы путешествия и Е. В. Глухова:

«Посвятительный импульс», который был получен Белым в 1909 г. от Минцловой и привел его к Штайнеру, проявлялся на разных уровнях и в различных текстах. «Посвятительный путь» достаточно легко вычленим от «Путевых заметок» и «Петербурга» вплоть до мемуарной трилогии. <...> Несомненно то, что отправляясь в путешествие по Италии, Белый как бы воспроизводит тот особый подтекст путешествия, который выявляется в «Путевых Заметках» через упоминание Гёте, посетившего Италию, и Вагнера, дописывавшего здесь свое «Кольцо Нибелунга»: для круга «Мусагета» не было секретом, что Гёте был отправлен в Италию с особым поручением от розенкрейцеров — расследовать и написать отчет о деятельности графа Калиостро<sup>22</sup>.

Несколько иначе представляет себе путешествие и его итоги в довольно уже давней статье Чезаре Де Микелис: «Не принимая ни Италии Бедекера, ни Италии Буркхардта, Андрей Белый ищет византийскую Италию, которая приводила бы его к средневосточному оккультизму. Настоящая цель его странствования — настоящий оккультизм — ждала его как раз на западных Альпах, в суровых горах Швейцарии, недалеко от итальянских северных границ»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 115–116.

<sup>21</sup> Там же. С. 118.

<sup>22</sup> Глухова Е. В. Письма А. Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцеровскому сюжету в русском символизме // Русская антропологическая школа: Труды. М., 2007. Вып. 4, ч. 2. С. 227–228.

<sup>23</sup> Де Микелис Ч. «Путешествие по Италии» Андрея Белого // Andrej Belyj pro et contra: Atti del I Simposio Internazionale Andrej Belyj. [Milano, 1986]. P. 59.

Между тем в недатированном письме к Вяч. Иванову, написанном незадолго до путешествия, Белый говорил: «Скоро уезжаю за границу — *просто*»<sup>24</sup>. Двойное подчеркивание очевидно означает здесь отказ от каких бы то ни было оккультных поисков. Конечно, мы можем не поверить искренности автора. Но давайте проследим логику жизни Белого в 1910 г. В его начале он безусловно верит в создаваемый «мистический треугольник», но к концу весны в нем разочаровывается. Вот как излагает он причины в «берлинской редакции» «Начала века»: «<...> горестно обнаруживалось, что во многом была А. Р. Минцлова более слабая, чем пасомые ею мы, овцы; ее гениальные сказки о тайнах пути стали частью обертываться “*кликушеством*” очень больного сознания <...> из ее безумеющих уст излетали все более и более дикие сказки...»<sup>25</sup>, «...окончательно надорвалась во мне нота доверия к сказке о “*рыцарях*”, где-то таимых А. Р.»<sup>26</sup>. На это Минцлова отвечает: «<...> я — отпускаю вас. <...> Но запомните, Белый, что прежде, чем вы отойдете, должны вы поехать в Италию, чтобы в назначенном месте увидеть “*того*”, кто вас свяжет с традицией»<sup>27</sup>. Итогом стала обращенная к Э. К. Метнеру реплика: «Я — никуда не поеду: Италия — новый кошмар»<sup>28</sup> и не дошедшее до нас письмо Белого к Минцловой с объявлением об отказе от идеи «мистического треугольника». В «Материале для биографии» это представлено так:

Ряд фактов с Минцловой, исчерпывающих мое терпение; уехала в Петербург и молчит, а в Москве от данной ей через меня медитации случается нервное заболевание. Между тем: Минцлова требует, чтобы я в мае ехал в Италию, в Ассизи, куда должен приехать Иванов; там, <в> Ассизи де, должна произойти наша встреча с розенкрейцерами и «посвящение»; но я, измученный уже год длянмся без разрешения мифом, принимающим все более зловеще-фантастический характер после совета с Метнером, решаю отказать<ся> от «*чести*» ехать в Италию; А. С. везет это решение Минцловой в Петербург...<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920) // Русская литература. 2015. № 2. С. 63.

<sup>25</sup> *Белый А.* Начало века. С. 629.

<sup>26</sup> Там же. С. 634.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же. С. 635.

<sup>29</sup> Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 125.

После исчезновения Минцловой в августе 1910 г. визит в Ассизи для Белого вообще мог быть только историко-культурным, поскольку он не получил от Минцловой ни явок, ни паролей и был лишен ее посредничества. Если верить в историю с ее кольцом, то дата была назначена значительно более поздняя — август или сентябрь 1911 г. В общем, никакого «пути посвящения» по заветам Минцловой у Белого в Италии просто не могло быть.

Надо сказать, что вообще в этом путешествии было немало странного. Почему Белый с Асей Тургеневой промчались через всю Италию, практически нигде не останавливаясь? По «Путевым запискам» создается впечатление, что они все же что-то видели, но нет. Белый пишет матери: «<...> в Венеции пробыли сутки; <...> ночью проехали Флоренцию, <...> в девять часов приехали в Рим; не останавливаясь, поехали дальше к Неаполю; <...> в Неаполе пробыли всего два часа <...>»<sup>30</sup>.

Если предположить, что пребывание в Палермо и Монреале было заранее задумано Белым, то гораздо более логичным был бы морской маршрут. 12 февраля 1911 г. он писал матери: «Я жалею, что мы с Асей сделали крюк по Европе; если бы мы поехали через Одессу–Константинополь в Александрию–Каир прямо, то мы имели бы средства доехать до Судана, т. е. пересечь Египет и добраться до Хартума по Нилу, переплывя всю Нубийскую пустыню <...>» и т. д.<sup>31</sup>

Кажется, можно предположить причину самую прозаическую. В газетном очерке «От Венеции до Палермо» Белый как бы случайно произносит: «После северной зимы, тумана, снега и слякоти <...>»<sup>32</sup>. Не очень понятно, где эта северная зима — в Москве, Венеции или Риме, но вполне можно предположить, что все-таки в Италии. В более позднем письме к матери Белый пугает ее: «Ты пишешь, чтобы мы лучше возвращались в Европу... Ну нет! После Туниса бледно и пресно жить... хотя бы в Италии; все покажется бедно; и притом: сейчас во Франции холода до 20° ниже нуля; в Италии выпал снег;

<sup>30</sup> Письмо от 17 декабря 1910 г. в: «Люблю Тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери 1899–1922 / Сост. С. Д. Воронин. М., 2013. С. 112.

<sup>31</sup> Там же. С. 125.

<sup>32</sup> Речь. 1911. 2.2, № 32. См. также: *Белый А.* Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911) / Подг. текста и примеч. Б. Сульпассо // *Арабески Андрея Белого: Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика.* Белград; М., 2017. С. 122.

ехать в Европу — мерзнуть»<sup>33</sup>. Жалобы на холод в Монреале находим в самых различных письмах. Тунис возникает в планах спонтанно, никакой особой идеи, кроме знакомства с новым уголком земного шара, тут явно нет. Только задним числом создается культурная мифология Туниса. Египет и Святая Земля на этом фоне, конечно, наделены мистическим содержанием, но совсем не обязательно оккультным. Мистика расы и ранних геополитических представлений обуревают Белого в Египте, особое ощущение религии — в Иерусалиме. О Константинополе он не пишет, но общеизвестные русские чаяния не могли его хоть как-то не коснуться. И что же остается в итоге?

Нам кажется, что даже в этом кратком изложении (его можно многократно расширить) ощутима одна идея: путешествие 1910–1911 гг. не есть путь посвящения. Это — поиск того пути, по которому можно будет двигаться, причем поиск, не давший прямых результатов. В Венеции и Монреале Белый ищет следы византийского влияния, а в Монреале еще и — розенкрейцерского. Про африканские странствования вспоминает в берлинской редакции «Начала века»: «Весь рельеф нашей жизни казался иным мне из Африки <...> может быть, пустыня и старые пирамиды зажгли в нас искание правды, пути, приведя к антропософии вскоре»<sup>34</sup>. В Египте его ждала тайна Сфинкса и, видимо (хотя прямых свидетельств мы не знаем), переживание соловьевских «свиданий». В Иерусалиме — те переживания, которые зафиксированы письмом к Петровскому:

<...> от Мечети Омара ведет потайной ход к Гробу Господню. <...> под мечетью громадные подземелья, принадлежавшие некогда к Соломонову Храму, а потом тут что-то было у темплиеров. <...> И вот от этого *места* идет потайной ход к Гробу Господню: от центра Каббалы, Ветхого Завета, а ныне центра магометанской святости к новозаветной легкости Гроба Господня... Вещий Символ!<sup>35</sup>

Сложное переплетение разнообразных мистических переживаний тут несомненно. Но, как нам кажется, было бы натяжкой искать

<sup>33</sup> Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка 1902–1932. М., 2007. С. 131.

<sup>34</sup> *Белый А.* Начало века. С. 660.

<sup>35</sup> Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 188. Письмо от 1/14 апреля 1911 г.

в этой сложности как минцловского пути посвящения, так и штейнеровского прозрения, которое придет позже. Напомним слова из той же «берлинской редакции»: «<...> к Штейнеру я подошел только в мае <1912>, и если бы в феврале кто-нибудь бы спросил меня, захотел ли бы я подойти, связал ли бы я судьбу близко с Штейнером, категорически я бы ответил: “Нет, нет!”»<sup>36</sup>. А ведь со времени рассматриваемого нами путешествия минул уже целый год.

Подводя итоги, можно, видимо, сказать: единой, общей цели у скитаний Белого по Европе и Африке не было. Однако они постепенно концентрировались на одной идее, и такое построение системы пространственных странствий, определяемых в конце концов высшей целью, — было.

---

<sup>36</sup> *Белый А.* Начало века. С. 678.

*Т. Николеску  
Милан*

## **К вопросу о жанре «Путевых заметок» Андрея Белого**

**Ж**анр этого произведения Андрея Белого открыто объявляется самим автором в заглавии: «заметки». Термины «заметки», «записки» определяют тексты, как бы написанные мимоходом или фрагментарные, запечатлевающие недолгие восприятия, размышления, иногда интимные переживания. В чем-то заметки соприкасаются с дневниками. В них обычно наблюдается небольшой временной диапазон между увиденным и его описанием. В истории русской литературы жанр «заметок», «записок» не редкость. Мы встречаем его еще раз у того же Белого: «Записки чудака», встречаем у Гоголя, у Достоевского, у Толстого.

В произведении Белого речь идет о путевых заметках, записях о путешествии. И это определение очень важное. Оно ставит перед нами проблему пути как значимого понятия для писателя. Путь, несомненно, — главная тема данного произведения. Но можно сказать, что путь — это главная нить всего творчества Андрея Белого. Уже в «Серебряном голубе» дорога в Лихов моделирует в определенной мере действие романа, в «Петербурге» рождение города связано с прибытием Летучего Голландца, повесть «Котик Летаев» — это путь из дорождения в детство с продолжением его в «Крещеном китайце». Своих героев, например Дарьяльского, писатель показывает в пути, в поиске идеала. Вся мемуарная трилогия — это истории людских путей и пути самой истории. И жизнь Белого тоже определяется во многом термином «путь». И не только потому, что она была как бы пронизана динамизмом, что как личность он был в становлении, а никак не в ставшем. Но и потому, что в его биографии

мы можем вычлени́ть определенные траектории, определенные движения по пути: «от» и «к», «от» и «до», «из» и «в». Белый признавался: «По природе я странник. Люблю смену мест. Мне бы быть путешественником. Прекрасная жизнь. Только и счастлив, когда путешествую»<sup>1</sup>.

Какое же было направление, какая была, так сказать, траектория жизненного пути Белого, человека и писателя? Если не принимать в расчет летние поездки в детстве и отрочестве на дачу, частые визиты в Петербург и Шахматово в начальный период дружбы с Блоком, то первым долгим путем (во время трудных отношений с Л. Д. Блок) было путешествие 1906–1907 г. из Москвы в Париж с остановкой в Мюнхене (посещение города, музея, встреча с другом Владимировым, знакомство с рядом немецких писателей), т.е. на запад. И оттуда — возвращение на восток, в Москву. Впечатления от этих перемещений отразились в последнем мемуарном томе «Между двух революций». Следующее длительное путешествие было на запад (Италия) с продолжением на восток (Тунис, Египет, Иерусалим) с декабря 1910 по апрель 1911 г. И вновь возвращение в Москву, которая по отношению к этим местам выступала как запад. Москва становится тем исходным пунктом, который определяет ориентацию пути. После возвращения с востока и некоторого пребывания в Москве, т.е. в «сфере» западной, следует долгий путь на запад начиная с 1912 г. (Брюссель, Кёльн, Франция, Швейцария, постоянное пребывание в Дорнахе, поездки в разные города Европы на лекции Штейнера). Направление пути меняется лишь в 1916 г., когда писатель возвращается в Москву, на восток. И вскоре вновь путь на запад, в Берлин (ноябрь 1921 — октябрь 1923 г.), а затем возвращение в Москву. Путь в Европу закрывается навсегда, но сама идея пути, путешествия находит свое продолжение на территории СССР. И на этот раз Москва является центром, от которого идет путь на восток, в Грузию, Армению, на Волгу с возвращением обратно, домой, в столицу, расположенную по отношению к ним на западе. Как мы видим, понятие «путь» для Белого конкретизирует важную и постоянную проблему — «Восток и Запад».

---

<sup>1</sup> Бугаева К.Н. Воспоминания о Белом / Ed. by J. Malmstad. Berkeley, 1981. С. 192.



Впечатления о путешествии с Асей Тургеневой по Италии, Сицилии, затем Африке отразились в серии небольших очерков, составивших в дальнейшем два тома: первый — «Путевые заметки. Сицилия и Тунис»; второй — «Африканский дневник». Из первого тома были напечатаны отдельные фрагменты, очерки в 1911 г. в газете «Речь»<sup>2</sup>. Полностью же они вышли через некоторое время, в 1921–1922 гг. в двух изданиях («Офейра»<sup>3</sup> и «Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис»<sup>4</sup>), мало отличающихся друг от друга. Вторым том, «Африканский дневник», пролежал в архиве писателя до 1994 г., когда был опубликован в первом номере альманаха «Российский архив»<sup>5</sup>. При публикации «Путевых заметок» отдельным томом в начале 1920-х гг. писатель внес в текст некоторые изменения по сравнению с очерками, напечатанными непосредственно по ходу путешествия<sup>6</sup>.

Таким образом, с самого начала «Путевые заметки» обращают наше внимание на их как бы двойную структуру: тут и впечатления, воспринимаемые и передаваемые «сегодня», и память о них, восстановленное «вчера». Сам Белый признавал, что заметки «некогда писались быстро, частью во время пути, частью потом»<sup>7</sup>. То есть пласт биографии (даже автобиографии) осложняется мемуарным пластом, что лишний раз подтверждает эту характерную для многих

---

<sup>2</sup> *Белый А.* Венеция // Речь. 1911. 25.01. № 24. С. 2; *Он же.* От Венеции до Палермо // Речь. 1911. 02.02. № 32. С. 2; *Он же.* Палермо // Речь. 1911. 13.02. № 43. С. 2; *Он же.* Пестрый Сфинкс // Речь. 1911. 05.06. № 151. С. 2; *Он же.* Смех и слезы // Речь. 1911. 03.07. № 179. С. 2; *Он же.* Радуга Монреаля // Речь. 1911. 24.07. № 200. С. 2.

<sup>3</sup> *Белый А.* Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М., 1921 (на обл.: 1922).

<sup>4</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Сицилия и Тунис. Т. 1. М.; Берлин: Геликон, 1922.

<sup>5</sup> *Белый А.* Африканский дневник / Публ. текста С. Воронин // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Т. 1. М., 1994. С. 330–454.

<sup>6</sup> Теме различия между опубликованными в газете «Речь» очерками и «Путевыми заметками» 1922 г. посвящена статья: *Сульпассо Б.* Итальянское путешествие Андрея Белого: от путевых очерков (1911) к «Путевым заметкам» (1922) // Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград; М., 2017. С. 103–114. В том же сборнике переизданы и сами газетные очерки: *Белый А.* Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911) / Подг. текста и прим. Б. Сульпассо // Там же. С. 115–152.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 126. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 1.

произведений Белого черту и требует учитывать включение в сочинение более поздних слоев, связанных с увлечением антропософией.

Если перейти к рассмотрению содержания «Путевых заметок», то сразу же нужно сопоставить два текста: «Вместо предисловия», открывающее книгу, с «Послесловием», ее замыкающим. Также нужно подчеркнуть, что перед «Вместо предисловия» в берлинском издании стоит посвящение «Анне Алексеевне Тургеневой-Бугаевой», «писавшей вместе со мной» эту книгу<sup>8</sup>. Сама же заметка «Вместо предисловия» — это отрывок из «Записок чудака», произведения, которое писалось одновременно с пересмотром и дополнениями «Путевых заметок». Белый рассказывает кратко о поездке в Сицилию, Египет и Иерусалим, сочетая рассказ с повествованием о поездке по городам, где Штейнер читал лекции, и с указанием на трагический результат увлечения антропософией: «...увенчание моей головы... венцом терний. Мне Дорнах стал *Don'om*»<sup>9</sup>. Тут есть довольно явная аллюзия на сомнения Белого на рубеже 1910-х — 1920-х гг. в проповедях Штейнера. «Послесловие» же фактически по своему содержанию является введением в книгу. Другими словами, можно прийти к выводу, что в истолковании «Путевых заметок» нельзя не учитывать функцию биографического и экзистенциального факторов.

В чем же состоит поэтическая индивидуальность «Путевых заметок»? Большое место занимает описательный пласт. Он разнообразный и разнозначимый. «Путевые заметки» — широкая панорама, охватывающая и соединяющая в единое компактное целое, красочное и рельефное, различные и разнородные картины исторической, культурной, бытовой жизни разных городов и стран, разных эпох, разных народов. Удивляют легкость и эрудиция, с которыми писатель вживается в новый для него мир и знакомит своего читателя с мифом Грааля и Персеваля, замка Монсальват, с музыкой Вагнера, с техникой мозаики и ее использованием в различных памятниках архитектуры или касается исторических событий. Ритмическая проза, музыкальная, напоминает «Вторую симфонию», тем более что в «Путевых заметках» также есть иронические выпады в адрес московской литературной атмосферы. В определении жанра и назначения своей книги Белый отмежевался от характеристики

---

<sup>8</sup> *Белый А.* Путевые заметки. С. 8.

<sup>9</sup> Там же. С. 11.

«научно-популярного очерка». Такие очерки «трудно и скучно писать», а «читать их скучнее еще», говорил он<sup>10</sup>. Писатель признавал, что если кажется, что его заметки «сплошь болтовня, легкомысленный танец цветов, танец слов», то задачей его было «дать точный отчет о летающих пятнах пути, о танце случайностей, память — кодак, мне нащелкала их»<sup>11</sup>. Клавдия Николаевна Бугаева вспоминала: «Этот своеобразный “кодак” заменял все блокноты. <...> “Кодаком” Борис Николаевич называл особенность своей памяти <...> Он говорил, что умеет запомнить, так сказать, “впрок” для будущего»<sup>12</sup>. Танцем красок, разных, многих, подлинно буйством красок встают перед читателем страницы «Путевых заметок». Краски определяют во многом картины, описанные Белым, особенно, когда он переходит от Италии к экзотике Востока, к Тунису. С удивлением и восторгом встречает писатель этот новый для себя мир природы. Нужно подчеркнуть, что краски господствуют в пейзажах, а именно ландшафт, в свою очередь, занимает важное место в записях дневников, удивляя точностью и тонкостью описаний, их разнообразием, их яркостью. Эту новую для себя действительность писатель приветствует радостно, даже восторженно. Первое знакомство с Палермо — это вид с моря: «Четко резкие легли контуры в небо протянутых гор; желтокрылые их ребра в матовой зелени кактусов, темные впадины, полные сини меж ребер, бегущие снизу курчавости зелени апельсинов, магнолий»<sup>13</sup>. Писатель не скупится на краски при описании самого города: «Кричат из Палермо цвета: желтый, ржавый и красный, желтеют заборы из старого камня; и жесткие лопасти пальм над ними танцуют в танцующем ветре»<sup>14</sup>. Полное господство красок: ими вырисовываются здания: «...белеют колонны чуть-чуть бирюзовым отливом» собора в Монреале и «синеет зеленая бронза узорной двери»<sup>15</sup>. В красках описаны интерьеры, и даже люди вырисовываются красками: «...лиловые кучи атласных прелатов, как клумбы фиалок»<sup>16</sup>. Цветом определяется целый город:

<sup>10</sup> Там же. С. 307.

<sup>11</sup> Там же. С. 306.

<sup>12</sup> Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. С. 123.

<sup>13</sup> Белый А. Путевые заметки. С. 55.

<sup>14</sup> Там же. С. 56.

<sup>15</sup> Там же. С. 137.

<sup>16</sup> Там же. С. 139.

Тунис «белый», «снежащий», «он внутренне белый для внешнего взора... Белей города нет: быть не может!»<sup>17</sup> Неаполь же, наоборот, красный. Всесуществующими и всеприсутствующими выступают краски. В дополнение к ним восприятие новой действительности дается через «говорящие» ярлыки, особенно когда речь идет о городах. Так Неаполь «предстал <...> как злой арлекин»<sup>18</sup>, Неаполь — «Клингзор»<sup>19</sup>, а «Венеция — благородна»<sup>20</sup>. Палермо — город «бесстильный», даже «шут гороховый: пестрый, не злой», «придурковатый», «чудаковатый»<sup>21</sup>. Белый был знаком с книгой Гёте «Итальянские путешествия». Вспоминая слова немецкого писателя («поэзия есть зрелый плод всей природы»<sup>22</sup>), Андрей Белый их парафразирует: «...природа Сицилии — кем-то пропетая песня»<sup>23</sup>.

«Путевые заметки» — не просто дневник путешествия, это книга о поиске пути жизни. В новом мире, который открывается перед Белым, встает «тайна Грааля»<sup>24</sup>. Легенда о Граале проходит лейтмотивом через текст, связывается с музыкой Вагнера, с оперой «Парсифаль», над которой композитор работал именно в Палермо. Легенда соединяется Белым также с крестоносцами и далее в историческом плане с личностью Фридриха Второго Гогенштауфена, который пытался перевести недослышанную музыку Грааля в «перепутанные ноты политики»<sup>25</sup>, и конкретно в такой всегда интересовавший Белого вопрос, как соединение Запада с Востоком. В дни путешествия, в дни беззаботного покоя, тайна Грааля звучит для путешественников особенным переливом, она зовет к служению. Это служение означает для писателя новую миссию, миссию обновления. Даже если Белый не указывает открыто на Дорнах, то определение этой миссии ясно: «Линия жизни бывлая — оборвана, будущей линии нет, здесь в Радесе я понял всю истину безвременности: истину настоящего»<sup>26</sup>.

<sup>17</sup> Там же. С. 173.

<sup>18</sup> Там же. С. 68.

<sup>19</sup> Там же. С. 49.

<sup>20</sup> Там же. С. 50.

<sup>21</sup> Там же. С. 68.

<sup>22</sup> Там же. С. 132.

<sup>23</sup> Там же. С. 133.

<sup>24</sup> Там же. С. 151.

<sup>25</sup> Там же. С. 117.

<sup>26</sup> Там же. С. 244.

И рождаются мысли о «кризисе жизни, о кризисе жизни моей»<sup>27</sup>, и шире — о кризисе культуры. Аллюзии на увлечение антропософией проскальзывают неоднократно в тексте «Путевых заметок», в особенности в тех очерках, которые явно дописывались или переделывались позже (как уже об этом писали Чезаре де Микелис, Георгий Нефедьев и др.)<sup>28</sup>. Например, в очерке «Дуновение» с пометкой «Карачев 1919», говоря, что они с Асей переживали «арабскую сказку пути», Белый уточняет: «сказка пути предстояла: вела она... в Дорнах»<sup>29</sup>. И в отдаленной перспективе видит: «...издали высился купол Иоаннова Здания»<sup>30</sup>.

В «Путевых заметках» совмещаются личные впечатления и переживания с данными и оценками, предложенными разными источниками, скрупулезно цитируемыми автором. Это и фундаментальный труд «Культура Италии в эпоху Возрождения» Якоба Буркхардта, и различные статьи, исследования о мозаике, об истории мебели, книги по этнографии, но также и литературные произведения, например «Бродячая жизнь» Мопассана. Описание гибели Помпеи дается в переводе с латинского текста Плиния. Главный источник, на который часто ссылается писатель, это Гёте. Сам Белый признавал, что его книга «Итальянские путешествия» послужила ему своеобразным введением в познание Италии и Сицилии. Однако это не помешало ему иногда не соглашаться с немецким писателем, например в оценках Неаполя<sup>31</sup>.

«Путевые заметки» занимают в творчестве Белого место между «Серебряным голубем» и «Петербургом», его двумя важнейшими прозаическими произведениями. После выхода в свет «Серебряного голубя» было признано «огромное, выходящее из ряда вон дарование»<sup>32</sup> писателя. И в жизни А. Белого наступили годы умирот-

<sup>27</sup> Там же. С. 246.

<sup>28</sup> *Де Микелис Ч.* «Путешествие по Италии» Андрея Белого // *Andrej Belyj: pro et contra.* Milano, 1986. P. 53–60; *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // *Русско-итальянский архив II* / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 115–139.

<sup>29</sup> Там же. С. 270.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 46.

<sup>32</sup> *Бердяев Н.* Русский соблазн // Андрей Белый. Pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А. Лаврова. СПб., 2004. С. 277.

воренные, счастливые после бурного увлечения Л. Д. Блок. Любовь к Асе Тургеневой озаряет страницы «Путевых заметок», рождает их лирическую интонацию, их романтический налет. Создается светлая, солнечная, радостная общая картина. В этом смысле «Путевые заметки» могут занять в творчестве Белого место рядом с поэмой «Первое свидание».

Быть может, любовь к Асе нашла именно в «Путевых заметках» свое наиболее нежное, сердечное, глубокое и светлое выражение. И заметки можно прочесть в определенной мере как повесть о любви, как историю путешествия двух влюбленных; «первые месяцы путешествия припоминаются точно сказка»<sup>33</sup>, — пишет Белый. Образ Аси вписывается естественно в «сказку пути»: «светловолосая», «два глаза, лучистых, добрых смягчили ее неуклонную думу чела»<sup>34</sup>. Настоячиво, повторно, в манере Толстого, упоминается ее улыбка. Но Ася не только красивая, красотой, выступающей из фресок Джотто или портретов Россетти; она и глубокая, сложная личность, которую Белый счастлив открыть для себя. Ее полуулыбка напоминает египетские статуи, в ней «улыбка души, увидавшей сквозь порог загадку вещающих сфинксов»<sup>35</sup>. Романтическая повесть о любви, «сказка» обретает экзистенциальную колоратуру. В Палермо, по словам Белого, «осознали мы явственно: два пути есть один»<sup>36</sup>. Это единение мыслей и стремлений, выраженное в «пути одним», оформится вскоре как единый путь в антропософию.

Содержание «Путевых заметок» разнообразное, можно даже сказать, пестрое. Интерес Белого вызывают быт и нравы местных жителей, исторические события и этнографические особенности, культурное развитие, специфика городской планировки, памятники архитектуры. На первом плане стоят прекрасные храмы Сицилии (целая глава названа «Монреальский собор»). Писатель восторгается их архитектурой, их чудесной мозаикой, превышающей красотой Равенну, указывая как пример на Марторану, старинную церковь 1143 г. Розовая мозаика ее пола подобна нежным персикам, «то не храм, а град Солнца: здесь Царь, призывая для радости мир, лишь для вида

---

<sup>33</sup> Белый А. Путевые заметки. С. 74.

<sup>34</sup> Там же. С. 9.

<sup>35</sup> Там же. С. 73.

<sup>36</sup> Там же. С. 75.

облекая в перловую ризу епископа»<sup>37</sup>. «Световые переливы» сицилийской мозаики наводят писателя на размышления о «световой теории Гёте», на божественную суть света, «Бог-свет»<sup>38</sup>. Мозаика — это светопись, и этим она отличается от живописи, которая — цветопись. Восприятие произведений искусства у Белого синтетично. Так, если взять главу «Монреальский собор», то тут комплексный комментарий писателя сочетает музыкальную полифонию с красочной живописью, с резной скульптурой, с чудесным оформлением двери собора, с архитектурными новшествами, с многогранной пестротой мозаики. Белый подвел итог своего знакомства с Сицилией в словах: «...она роскошный орнамент Востока, вплетенный в Италию»<sup>39</sup>.

Вместо возвращения на север Италии, как планировалось, с остановками в Риме и Флоренции Белый и Ася отправились в Тунис. И приманкой был не только климат. Позже в своих мемуарах Белый писал: «...гнал нас не холод; гнало восприятие современной Италии <...> переезд в Тунис был бегством из буржуазного настоящего в патриархальное прошлое»<sup>40</sup>. Думается, играла свою роль и возможность осязаемо познакомиться с Востоком, и тем самым конкретно подойти к столь волнующему его вопросу отношений с Западом. Это подчеркивают следующие слова Белого: «Ася эстетически воспринимает образы эти; я — познавательно; она мне открывает глаза на краски, я силюсь ей открыть смысл взаимоотношения Запада и Востока»<sup>41</sup>.

Встреча более длительная с действительностью новой страны и нового материка внесла, естественно, изменения в содержание и в стиль «африканской» части «Путевых заметок». Краски продолжают быть основной чертой, характеризующей не только индивидуальность пейзажа, природы, но и городов, улиц, домов, толпы. Главное же внимание писателя обращается на быт, пестрый, как пестро и само население, на нравы, на привычки людей, на их одежду, на народные обычаи и традиции. Именно в этом плане данные страницы заметок более независимы от книжной информации и тем самым более интересны. Это — описание восточных базаров, шумных, многолюдных,

<sup>37</sup> Там же. С. 89.

<sup>38</sup> Там же. С. 91.

<sup>39</sup> Там же. С. 77.

<sup>40</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 367.

<sup>41</sup> Там же. С. 369.

с назойливой манерой продавцов навязывать свой товар. Это — разнообразные кафе. Это — гвалт многолюдных улиц. Это — экзотические дома с плоскими крышами и странными окнами, в которых система нескольких решеток заменяет отсутствующее стекло.

Но главным образом писатель старается проникнуть вглубь, в недра этой жизни, раскрыть ее своеобразие и значение. В качестве примера можно указать на очерк «Население Тунисии». Белый мастерски и со знанием вопроса характеризует разные группы местного населения: туареги — «ветвь берберийского дерева»<sup>42</sup>, а берберы — «общее именование белых народностей северной Африки»<sup>43</sup>. Берберы и мавры, и сам писатель критически отзываются о проживающих тут европейцах (французах, итальянцах). Истории и нравам местных жителей автор уделяет много внимания. Интересны страницы, посвященные городу Тимбукту, некогда процветающему центру культуры, известному своим университетом, своими библиотеками, печатными изданиями (сочинениями религиозными, философскими, юридическими, а также литературой). Основываясь на трудах Тиссо и Фробениуса, писатель принимает гипотезу о существовании древнейшей культуры в Западной Африке. И не исключает также предположения о существовании тут мифической Атлантиды. Для Белого естествен интерес к вопросам культуры. И не удивительно, что в текст «Путевых заметок»<sup>44</sup> он включил теоретическую главу, в которой вкратце даны мысли, неоднократно высказывавшиеся ранее, начиная со статей тома «Символизм». В «Путевых заметках», однако, главный интерес представляют страницы, посвященные местным вопросам, проявлениям древней культуры Африки. Этой проблеме посвящена глава, символично названная «Черный пламень культуры»<sup>45</sup>. Центральное место здесь занимает именно подробное описание достижений тимбуктуской культуры. Ее суть Белый пытается проследить и раскрыть в древних связях Востока и Запада. Также он выявляет следы арабской культуры в венецианском соборе Сан Марко. И особенно сильно подчеркивает ее влияние на Сицилии. Говоря вообще, писатель отмечает отголоски арабской культуры в таких областях науки, как

---

<sup>42</sup> *Белый А.* Путевые заметки. С. 202.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же. С. 254–256.

<sup>45</sup> Там же. С. 298–305.



математика, астрономия, философия, а также в мастерстве эмали, фарфора, фаянса. Привлекают Белого и некоторые черты людей, их гордость, самостоятельность, гостеприимство, честность.

Однако он дает несколько идиллическую картину, забывая о феодальном прошлом, когда описывает следующие достоинства арабской культуры: целомудренно-чистая, простая, изящная, красочная, превосходящая буржуазную европейскую культуру. Соединение Востока с Западом представляется писателю возможным, даже полезным и желаемым. Но в то же время он считает нужным предупредить читателей: «Арабы не спят. Полумесяц и крест — оба живы; арабская сабля и меч не опущены в ножны»<sup>46</sup>.

Плененный красотой и достижениями мастерства мозаики, Белый и свои «Путевые заметки» создавал как письменную, блестящую литературную мозаику, включающую и сочетающую легенды (о святой Розалии, защитнице Палермо), мифы (о Граале, о Монсальвате), исторические портреты (Фридриха Гогенштауфена), инкрустации цитат и самоцитат, повторов, афоризмов. Тем самым произведение вышло из реалистической традиции и стало примером поэтики модерна.

Белый закончил «Путевые заметки» уже после возвращения из путешествия, в сентябре 1911 г. Но, как уже было сказано, они вышли в свет отдельной книгой только через десятилетие. И большое расстояние во времени, и особенно те события, которые пролегли между путешествием и публикацией заметок о нем, отрицательно повлияли на свежесть, непосредственность впечатлений; их краски поблекли, потеряли свою яркость.

Сам же Белый высоко ставил свои «Путевые заметки» и сетовал, что их мало читают, не понимают их глубокого смысла, этот «вздох души в даях мира и в даях пространства увидевший свет»<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Белый А. Путевые заметки. С. 265.

<sup>47</sup> Белый А. Офейра. С. 167.

*Дж. Страно*  
*Университет Катании*

## **«Путевые заметки» Андрея Белого: пространство, время, символы<sup>1</sup>**

Андрей Белый вместе с Асей Тургеневой прибывает в Италию в декабре 1910 г. Из Венеции пара быстро добирается до Палермо и сначала живет в *Hotel des Palmes*, где останавливались Вагнер (1881–1882 гг.) и Мопассан (1886 г.), потом переселяется в Монреале, в *Ristorante Savoia*. В январе 1911 г. из Трапани Андрей и Ася отплывают в Тунис, обосновываются в Радесе и оттуда едут до Каира и Иерусалима. В мае они возвращаются в Москву<sup>2</sup>.

Путешествие, предложенное писателю Эмилием Метнером, владельцем издательства «Мусагет», стало для него побегом от драматических событий, которые он пережил с 1904 по 1909 г.: мучительная связь с Ниной Ивановной Петровской и соперничество с Брюсовым, страсть к Любви Менделеевой, жене Блока, и, следовательно, конфликт с «другом-врагом», вызовы на дуэль,

---

<sup>1</sup> В этой статье я продолжаю и расширяю мои предыдущие работы: *Belyj A. Viaggio in Italia / A cura di G. Strano. Roma, 1989; Belyj A. Da Venezia a Palermo. Note di viaggio / A cura di G. Strano. Roma, 2016.*

<sup>2</sup> О хронологии и обстоятельствах путешествия см. Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого / Публ., вступит. ст. и коммент. Н. В. *Котрелева // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации.* М., 1988. С. 143–152; *Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Archivio russo-italiano II – Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 115–139; Лавров А. В., Малмстад Дж. А. Белый. «Ваш рыцарь»: письма к М. К. Морозовой 1901–1928. М., 2006. См. также: *Де Микелис Ч. Путешествие по Италии А. Белого // Andrej Belyj. Pro et contra.* Milano, 1986. С. 53–59.*

разногласия в журнале «Золотое руно» и неистовые литературные дискуссии.

В письмах, отосланных различным адресатам, Белый выражает противоречивые эмоции. Венеция — «сказочна», Флоренция и Рим лишь упомянуты. В Неаполе — короткая остановка. В Палермо он рад и чувствует себя «по часам добрее». Здесь все «дивно»: солнце, «бирюзовое море», дома с плоскими крышами на берегу и «выше раковина гор», апельсиновые рощи, тропическая растительность. Белый хочет снять домик и написать «продолжение Голубя» (так писатель на подготовительной стадии работы именовал будущий роман «Петербург»). Однако его заботят трудности с деньгами: в Палермо дорого, в Монреале дешевле, но городок холодный, «дикий». С Асей Белый проведет зиму в Тунисе. Неожиданно и в Тунисе дорого, в Радесе холодно, а все-таки «прелестно»<sup>3</sup>.

Радостное настроение отражается и в «Путевых заметках», напечатанных в 1911 г. в петербургской газете «Речь»<sup>4</sup>. Это не только «фельетоны» (как Белый называет их в переписке и как говорили тогда), но отрывки мастерской прозы, где пересекаются цитаты из «Italienische Reise» Гёте и «La vie errante» Мопассана, впечатления и рассуждения, особенное представление пространства и особая символика.

Большая часть «Заметок» относится к Палермо, Багери и Монреале. Интерес Белого к Сицилии, на мой взгляд, зависит от причин, обусловленных моментом. Землетрясение в Мессине 1908 г. вызвало живой отклик интеллигенции, а прибытие русской команды моряков — широкий резонанс в прессе. В 1909 г. петербургское издательство «Шиповник» опубликовало «Италии. Литературный сборник в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине», в котором приняли участие и Блок со статьей «Стихия и культура», и другие поэты-символисты<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> См. *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 121–139; *Лавров А. В., Малмстад Дж. А.* Белый. «Ваш рыцарь»: письма к М. К. Морозовой 1901–1928. С. 157–158.

<sup>4</sup> *Белый А.* Путевые заметки. 1. Венеция. 2. От Венеции до Палермо. 3. Палермо. 4. Пестрый сфинкс. 5. Смех и слезы. 6. Радуга Монреалья. 7. Тунис // *Речь*. 1911. 25.01; 02.02; 13.02; 05.06; 03.07; 24.07; 29.09. Другие очерки вышли в газетах «Утро России» и «Современное слово». Некоторые отрывки об Египте были напечатаны в «Современнике» в 1912 г. (Вып. 5–7).

<sup>5</sup> В создании сборника участвовали многочисленные представители интеллигенции: Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Федор

Привлекают писателя не музеи, т.е. «земляной покров культуры», а «гений людей», быт, связанные со стихиями (на память приходит статья Блока)<sup>6</sup>. Пространство превращается в цвет и звук, преобразуется.

Итак, Венеция, которая встает из воды, окутанная голубоватым туманом, олицетворяет «сонную грезу обезумевших моряков»; она — «невозможная сказка», с расписной, радужной раковиной — Св. Марком, она — «*paradis artificiel*» Бодлера». Но «душа Венеции» «не в дворце дождей, Св. Марке, мосте вздохов», а «в узких, неизвестных каналах, где каждый перекресток симфония красок и линий». Площадь Св. Марка — «великолепный катафалк действительного прошлого», а кругом длится вневременный сон моряка<sup>7</sup>.

Ни Возрождение, ни современная итальянская культура или политика не интересуют Белого. «История, этнография, мистика, д'Аннунцио, журнал “Leonardo”, патриотизм, милитаризм, психология, литература, синдикализм, футуризм» — лишь аргументы скучной беседы в поезде с одним римским студентом, который «хотел пленить иностранца» (и «на ломаном французском языке»!) «богатством умственной жизни» молодой Италии<sup>8</sup>.

---

Сологуб, Валерий Брюсов, Николай Гумилев, Сергей Городецкий, Леонид Андреев, Алексей Ремизов, Александр Куприн, Алексей Толстой, Лев Толстой, Александра Толиверова со своими воспоминаниями о Гарибальди, Петр Рысс, Дмитрий Крачковский, Борис Зайцев, Сергей Сергеев-Ценский, Георгий Чулков и Анатолий Франс. Поступления от сборника были через Горького переданы населению, пострадавшему от бедствия. Со своей стороны, Максим Горький и Макс Вильгельм Мейер отредактировали «Землетрясение в Калабрии и Сицилии. 15–28 дек. 1908 г.» (СПб., 1909).

<sup>6</sup> В час катастрофы, писал поэт, интеллигенты, одержимые «чувством смерти», оказываются растерянными и бессильными; только «стихийные люди», являющиеся частью самой природы и сохранившие культурную целостность, утерянную цивилизованным человеком, могут утвердить их «чувство жизни». Здесь Блок продолжает тему, уже обсуждавшуюся в докладе «Россия и интеллигенция» (1908) и развитую в последующих работах до «Крушения гуманизма» (1921). См. *Блок А. Собрание сочинений*: В 8 т. М.; Л., 1962–1963.

<sup>7</sup> *Белый А.* Путевые заметки. 1. Венеция // Речь. 1911. 25.01. С. 2.

<sup>8</sup> *Белый А.* Путевые заметки. 2. От Венеции до Палермо // Речь. 1911. 02.02. С. 2.

В Риме «час ожидания» на вокзале. Затем Юг. В воздухе уже чувствуется «дыхание Африки». Неаполь — «паяц», «весь в красном, оглушающий бубенцами», «пестрый шут», залегший у берега и положивший «свой исполинский, крючковатый нос — Везувий — к морю»; в пышной зелени природы таится «дурной глаз»<sup>9</sup>. Впечатление сравнимо с барабанной дробью в симфоническом оркестре. В этом представлении накладываются друг на друга различные детали. Образ «носа» и персонификация пространства отсылают к Гоголю: в «Петербургских записках 1836 года» он сопоставляет Петербург со «щеголем», который смотрится в Неву, как в зеркало, а Москву — со «старой домоседкой», которая «печет блины»<sup>10</sup>. Белый повторяет на свой лад слова Мопассана («из четырех неаполитанцев — трое всегда арлекины»)<sup>11</sup>, но и рисует также одну из масок *Commedia dell'Arte*, любимых символистами. Полишинель, Арлекин и вообще шуты гравюр Калло, скопированные в лубке, были хорошо известны в России<sup>12</sup>.

В Палермо сталкиваются «красота и безобразия». «Смешение» архитектурных стилей города (арабский, византийский, норманнский, барокко и даже Китай в саду *Favorita*) напоминает ему «тряскую для ушей скачку из тональности в тональность музыки Скрябина»<sup>13</sup>. Если мозаика палермских церквей его завораживает, то Катакомбы капуцинов и вилла Палагония в Багери, уже описанная Гёте, становятся причиной рассуждений о культурных типологиях или, точнее, о своего рода феномене «смеха и слез». Первые — «кладбище подвешенных» — это монумент «горюнов», которые замыкали мир в прямую линию, в геометрический холод без улыбки, это остаток «теократической схоластики». Вторая, со своими «чудовищами», распахнутыми рты в хохоте, — пример сумасшествия «хохотунов», которые в эпоху рококо обратно замкнули мир в круглую линию цинизма<sup>14</sup>. Тут оче-

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 177.

<sup>11</sup> Мопассан в «*La vie errante*» действительно писал: «Dans le napolitain du peuple on trouve toujours trois quarts de Polichinelle. Il gesticule, s'agite, s'anime sans cause...» (см. *Maupassant G. de. La vie errante*. Paris, 1890. P. 76).

<sup>12</sup> См. Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб., 2002. С. 205.

<sup>13</sup> Белый А. Путевые заметки. Пестрый сфинкс // Речь. 1911. 05.06. С. 2.

<sup>14</sup> Белый А. Путевые заметки. Смех и слезы // Речь. 1911. 03.07. С. 2. В подземных коридорах Катакомб стоят, сидят или лежат мумифицированные

видно влияние философской мысли Соловьева и статьи Блока «Ирония», вышедшей в той же газете «Речь» в 1908 г. Соловьев в «Посвящении к неизданной комедии» утверждал: «Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучье Вселенной создано <...>». Блок считает иронию «болезнью»: ее проявления — приступы изнурительно-го смеха, который начинается с дьявольски-издевательской улыбки и кончается кощунством; от человека, который иронизирует насчет всего и всех, остается лишь «хохочущий рот». Противоположная болезнь — неспособность улыбаться<sup>15</sup>.

Как и Венеция, Монреале — сон. Этот сон — собор, «мистическое единство» земли с небом; в нем торжествует великолепие Византии и сияет радуга мозаики: «радужное сияние» — «райское сияние»<sup>16</sup>.

Тунису посвящен только один из фельетонов «Речи». Впечатления от Каира и Иерусалима, совпадающие со временем путешествия, содержатся в письмах.

В поэме «Три свидания» (1898) Владимир Соловьев повествует о своих беседах с Софией и помещает именно в Египте свое видение Вечной Женственности. В начале XX в. Африка манит многочисленных писателей (Бунин, Гумилев, Бальмонт). 19 февраля 1911 г. из Радеса Белый пишет М. К. Морозовой: «Я слышу, я помню, я узнаю свое далекое прошлое: я ведь родом из Африки (так говорят про меня теософы), родина моя Египет, и душа просится в Египет, на родину»<sup>17</sup>. Но действительность его разочарует. Той же Морозовой, в марте, Белый рассказывает: «В Каире хорош древний Египет, пустыни, пирамиды, Нил и долина Нила... Сам Каир ужасен. Старый город — декаданс всего подлинно арабского... а европейский Каир того хуже:

---

тела монахов и аристократов, одетых соответственно их положению; кладбище использовалось с XVII в. по 1881 г. Стены, подъездная аллея, внутренняя часть и сад виллы Палагонии, построенной в XVIII в., были украшены статуями, кариатидами, маскаронами, вазами, фонтанами, представляющими деформированные фигуры людей и животных. В наши дни из многочисленных подлинных статуй сохранилось около шестидесяти. Вилла славится округлыми структурами и Залом зеркал.

<sup>15</sup> См. *Соловьев В.* Собрание сочинений. Т. 5. СПб., 1902. С. 42–43; *Блок А.* Собрание сочинений.

<sup>16</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Радуга Монреале // *Речь*. 1911. 24.07. С. 2.

<sup>17</sup> *Лавров А. В., Малмстад Дж. А.* Белый. «Ваш рыцарь»: письма к М. К. Морозовой 1901–1928. С. 163.

грязь, керосиновая копоть, грабители феллахи, чванные капиталисты всего мира»<sup>18</sup>. И Э.К. Метнеру: «Тунис — белоснежный, Каир — черносерый»<sup>19</sup>. Пространство двух городов обрисовано через хроматическое противопоставление и систему символов, определенную самим писателем в работе «Символизм как миропонимание» (1904). Наконец, в апрельской корреспонденции писатель с энтузиазмом описывает храм Гроба Господня и церемонии Вербной недели в Иерусалиме<sup>20</sup>.

Белый перерабатывает «Путевые заметки» в 1918–1919 гг., после встречи с антропософией и жизни в Дорнахе (1912–1916 гг.), и издает их дважды<sup>21</sup>. В настоящей работе я опираюсь на издание «Геликона» 1922 г., которое считается более полным<sup>22</sup>.

В процессе переработки текст фельетонов обогащается заново сочиненными отрывками, историческими отступлениями, размышлениями, цитатами и, на страницах, посвященных Сицилии, отсылками к легенде о Персевале и Граале в интерпретации Рудольфа Штейнера: образы и символы взяты из рыцарского романа Кретьена де Труа, из поэмы Эшенбаха и, особенно, из драмы-мистерии Вагнера (именно в Палермо Вагнер закончил «Парсифаля»).

Возрождение все еще не интересует Белого, впрочем, Италия явилась бы ему «в немецкой транскрипции» (из исследований Буркхардта, Фойгта, Германа Гримма) — и культурная и политическая жизнь страны остается чуждой писателю (только Паскуале Виллари достоин упоминания)<sup>23</sup>. Белого притягивает идеал византийского прошлого, переосмысленный с помощью оставшихся следов: мозаики.

<sup>18</sup> Там же. С. 164.

<sup>19</sup> *Котрелев Н.* Путешествие на Восток. С. 165.

<sup>20</sup> *Белый А.* Священные цвета // Символизм как миропонимание (1904). М., 1994. В белом сливаются все цвета; белый, без тьмы, свет Господа; черный — цвет хаоса. Не случайно Андрей *Бугаев* выбирает псевдоним *Белый*.

<sup>21</sup> Ср. *Белый А.* Офейра. Путевые заметки. Ч. I. М., 1921; *Белый А.* Путевые заметки. Сицилия и Тунис. Т. 1. М.; Берлин, 1922.

<sup>22</sup> Два издания отличаются версткой, шрифтом, количеством глав и некоторыми разночтениями. Например, в «Офейре», в главе «Сицилия», не хватает первых четырех стихов «Prolog im Himmel» «Фауста» Гёте (Die Sonne tönt nach alter Weise...) и библиографической ссылки, в ч. V отсутствует глава «Проблемы культуры».

<sup>23</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Т. 1. С. 35.

В воспоминании Венеция пронизана отголосками и сверканием Царьграда и живет под сенью эмблемы теософии: купола Святого Марка; изображая этот город-кружево, Белый цитирует «Итальянские стихи» (1909) Блока, «Розу царицы Савской» (1908–1909) Вячеслава Иванова, «Итальянские впечатления» (1909) Розанова<sup>24</sup>. Флоренция связана с Петраркой. Помпеи описаны словами Плиния Младшего об извержении Везувия в 79 г. н. э., Неаполь остается злобным арлекином, и весь город подчинен темным волшебным силам<sup>25</sup>.

В Палермо Белого толкает необходимость очиститься — как Эмпедокл — в единении со стихией<sup>26</sup>. Сицилия — арабский мир, в который вставлены, словно в оправу, норманнские архитектурные памятники и мозаика Царьграда. Тут все сарацинское, восточное: в людях, в местах проступает славное прошлое, преданное невежеством настоящего. Сама земля — осколок Африки, который природа хотела бы воссоединить с его первоизданым руслом частыми «подземными толчками». «Сицилия — место катастрофы, кощунства, смешательства: она родина Калиостро» и святой Розалии<sup>27</sup>. Она — сейсмическая зона и в культурном смысле, почва встречи-столкновения Запада и Востока. Блеск мозаик освещает все вокруг, возвышается над всем; Марторана — «Град Солнца» Кампанеллы, Палатинская капелла — «светословие Гёте, Плотина»<sup>28</sup>. В воздухе разливается музыка: «Песня мозаики — тайна Палермо; она тот таинственный Грааль, о котором мы слышали у де Труа и у Вольфрама фон Эшенбаха»<sup>29</sup>. Затем пространство олицетворяется в персонажах драмы-мистерии Вагнера. Сицилия — это Амфортас, царь, которому была нанесена незаживающая рана, Этна — его красная язва, злой волшебник Клингзор — причина всех бед острова: землетрясения вызваны ужасными ударами копья, которые он наносит из Калабрии. С помощью соблазнительницы

<sup>24</sup> Там же. С. 21–24.

<sup>25</sup> Там же. С. 44, 48–49.

<sup>26</sup> По преданию, Эмпедокл бросился в жерло Этны, чтобы своим исчезновением заставить поверить в то, что он стал одним из богов, но вулкан, выбросив один из его бронзовых сандалий, открыл правду. Белый воспринимает этот жест в антропософическом смысле — как акт очищения.

<sup>27</sup> *Белый А.* Путевые заметки. С. 63–67.

<sup>28</sup> Там же. С. 89, 91. Белый вводит неологизм «светопись» в одноименной главе под влиянием известного сочинения Гёте «Zur Farbenlehre» (1810).

<sup>29</sup> Там же. С. 95.



Кундри он проникает в души, правит трупами Катакомб капуцинов и демоническими фигурами виллы Палагонии. «Персеваль возникает в Палермо»<sup>30</sup>, но его призыв услышан немногими: Фридрих II, Калоостро. Монреальский собор «вещает рассказом о рае»; он — чаша Грааля (для Вагнера Монреальский собор послужил образом Монсальвата — замка Грааля в «Парсифале»). Итак, во времени и в пространстве памяти реальное путешествие 1910–1911 г. трансформируется во «внутреннее странствование», становится началом личной *quête du Graal*, становится этапом «пути к антропософии». В Сицилии посредством тайного смысла мозаики совершается посвящение в тайны оккультного: под маской Запада в ней кроется древнее, мистическо-эзотерическое знание Востока. Цитируя знаменитую фразу о Сицилии из «*Italienische Reise*» («Здесь ключ ко всему»), Белый приравнивает собственный опыт к опыту Гёте<sup>31</sup>.

В «Путевых заметках» 1922 г. пространство превращается в цвет и звук. Острый, как у художника, глаз Белого, улавливает контрасты и цветовые оттенки, линии и объемы, его тонкий, как у композитора, слух различает аккорды и диссонансы. С гоголевской тщательностью Белый описывает виды и типы, в стиле Грига он сочиняет оригинальный концерт (писатель посвятил Григу первую «Симфонию», опубликованную в 1904 г.).

«Кричат из Палермо цвета»: на фоне неба выделяются «желтокрылые ребра» гор, «курчавая зелень», «амфитеатр» лимонов и апельсинов; «лабрадорное море» бухты разбивается «в мириады бисеринок»<sup>32</sup>. «Рыжекрасные», бледно-желтые стены зданий города «бросаются» на приезжего; по узкой улице Maqueda гуляет... «сквозное оперение» дам и «смокинг» палермского «мясоносого франта» в котелке и с тростью<sup>33</sup>. Нефы Мартораны сверкают блесками: золотыми, синими, алыми, перламутровыми, розовыми<sup>34</sup>. В окрестностях Палермо крутая дорога пестрит «краснобокими домиками», «яркими

<sup>30</sup> Там же. С. 114.

<sup>31</sup> Там же. С. 135. Для Гёте путешествие по Италии и Сицилии в 1787 г., предпринятое как воспитательное путешествие в рамках Grand Tour, стало путешествием инициации.

<sup>32</sup> Там же. С. 55–56.

<sup>33</sup> Там же. С. 63.

<sup>34</sup> Там же. С. 88–89.

тряпками чернеющих женщин»<sup>35</sup>. Вдалеке видны «гигантские челюсти» скал и «домики-зубы» Монреале; «здесь все иное, не палермское: мутность неба, строения, люди и нравы»<sup>36</sup>. Хмурый монреалец в плаще утыкает «темный нос в темный шарф». Городишко — «многоярусное здание»: в нем нет «широты», только «высота и длина»<sup>37</sup>.

В Сицилии «слышатся три ноты»:

ренессанс итальянский звучит высотой симфонической музыки; но арабская орнаментика... вносит в гамму симфонии крикливую инструментовку à la Бородин; Византия же влетает иконами звуков церковных канонов <...>. А слияние нот — стиль Палермо — <...> образует тряскую скачку по разным тональностям музыки Скрябина<sup>38</sup>.

Монреале — микрокосм шумов: частый стук дождя, визг ветра, «вой» молитв и «рев органа» в соборе<sup>39</sup>.

Иногда образы порождают необычные ассоциации. Porta Nuova в Палермо напоминает Китай-город в Москве<sup>40</sup>. «Спаситель В. М. Васнецова есть жалкая копия монреальского лика Спасителя»; на стенах собора трепещут не ангелы, а «шестикрылые» фигуры<sup>41</sup>. Белый имеет в виду картину Врубеля «Шестикрылый серафим» (1904, Санкт-Петербург, Русский музей) и «Христа Вседержителя», изображенного (1890) Васнецовым во Владимирском соборе в Киеве. (На самом деле Васнецов посетил Венецию, Равенну, Флоренцию, Рим и Неаполь, но в Сицилии не побывал; он изучал мозаики Палермо и Монреале по иллюстрированным изданиям.)

Название книги Мириам Харри «Tunis la blanche» дает понять, как выглядит город. В ослепительной белизне сочетаются все цвета — яркие и темные — природы, домов, базаров, лиц и одежд людей. Очарованный не символиккой, а «экзотикой красок» и мест, Белый рисует «домики-башни-кубики», коричневые, серые балахоны, типичные гондуры, белые, синие бурнусы берберов и арабов. Тунис — «пестрая

<sup>35</sup> Там же. С. 79.

<sup>36</sup> Там же. С. 83.

<sup>37</sup> Там же. С. 122, 126.

<sup>38</sup> Там же. С. 77–78.

<sup>39</sup> Там же. С. 146, 157.

<sup>40</sup> Там же. С. 82.

<sup>41</sup> Там же. С. 140.

бабочка»<sup>42</sup>. На улицах слышится гам говоров, наречий: гортанный арабский язык — барабанная дробь, из которой поднимается, как скрипка, итальянско-французское соло. К этнографическим наблюдениям присоединяются размышления. Арабский мир сохранил «единство, цельность культуры», утерянные современной Европой. «Сицилия — место смесительств», но «культура есть сочетание, связь многообразных ведений и знаний», она — «со-знание» и «со-здание», «со-чувствие» и «со-действие», она — «самосознание»<sup>43</sup>.

Переработка и издание «Путевых заметок» совпали с написанием и публикацией «Записок чудака»<sup>44</sup>, где автор вспоминает свою жизнь в Дорнахе и дружбу со Штейнером, разлуку с Асей и возвращение в Россию в годы войны. «Путевые заметки» представляют собой «вступление» к «Запискам чудака», которые, в свою очередь, должны были бы являться «прологом» автобиографической «Эпопеи». «Я. Эпопея» называются первые две части «Записок», вышедшие в журнале Алянского «Записки мечтателя» (1919. № 1; 1921. № 2–3), в создании которого Белый принимал активное участие; «Эпопея» — также название литературного ежемесячника, редактируемого писателем (Берлин: Геликон, 1922).

Белый, кроме того, готовит для печати другой том о продолжении того же путешествия, «Африканский дневник», который долгое время останется неизданным<sup>45</sup>. «Дневник» преимущественно повествует о маршруте по Тунису и Египту, или, точнее, о странствовании «в глубь столетий», в пространственно-временном измерении, где переплетаются настоящее и прошедшее. Если оценка нового Каира остается негативной, то Древний Египет, Египет мистерий, его знаменья — пирамиды, Сфинкс — представляются символом вечной борьбы жизни со смертью. Только в эпилоге автор вспоминает «отдельные искры, летучие впечатления» Палестины: апельсиновые рощи Яффы, мечеть Омара, храм Гроба Господня.

<sup>42</sup> Там же. С. 197.

<sup>43</sup> Там же. С. 215.

<sup>44</sup> *Белый А.* Записки чудака. Берлин, 1922.

<sup>45</sup> См. *Котрелев Н.* Злосчастная судьба счастливой книги. К истории «Путевых записок» Андрея Белого // Российский архив. М., 1994. С. 327–330; *Белый А.* Африканский дневник / Под ред. С. Воронина // Там же. С. 330–454.

«Путевые заметки», «Записки чудака», «Африканский дневник» составляют «географию души» писателя, являются этапами его жизненного пути, который начинается из Москвы и Петербурга Серебряного века, затрагивает Париж, Италию, Сицилию и Африку, Дорнах, эмигрантский Берлин и завершается в советской Москве. Мы находим другие страницы о Сицилии и Африке во второй части мемуаров Белого, «Между двух революций», опубликованной после его смерти (1937)<sup>46</sup>. Написанные в ином контексте, в ином тоне и с другой точки зрения, когда уже развеялся антропософический миф, эти страницы свидетельствуют, сколь значимую роль сыграло путешествие 1910–1911 гг. в биографии автора.

---

<sup>46</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 365–440, 442–446.

*Д. Коломбо*  
*Университет Палермо*

## **Андрей Белый в Сицилии: имагинативная география и ориентализирующий взгляд — кого и на что?**

Андрей Белый, судя по «Путевым заметкам», современную ему Сицилию не видел — ее заслонила страница постоянно раскрытой книги.

Доказательств можно привести сколько угодно; пожалуй, самое веское — это острова, увиденные поэтом с дороги, ведущей в монастырь на горе: «Балеарские острова? Не всегда они видны»<sup>1</sup>. Из Палермо Балеарские острова не видны никогда; дело даже не в расстоянии (которое все-таки тоже играет некоторую роль), а в том, что они находятся на западе от Сицилии, а Палермский залив открывается к востоку. Те острова, которые при хорошей погоде видны с высоких этажей Палермо, — это острова Липарские.

Белый посетил Сицилию зимой 1910–1911 гг., «Путевые заметки» вышли в 1922 г. Неужели за десять лет ему не представился случай проверить эти сведения в атласе? Дело, видимо, не в небрежности, а в принципиальном неприятии окружающего. Этим главным образом объясняется и то, почему писатель в Сицилии, судя по «Заметкам», не говорил ни с кем (в частях книги, посвященных Тунису, картина совершенно иная). Единственным исключением был владелец гостиницы «Des Palmes» и лишь потому, что он мог рассказывать ему о Вагнере. Итальянцы Белому были просто неинтересны, а разговоры с ними неприятны:

<...> итальянцы же, пляшущие на себя в городах котелки, сидели со мной в ресторанах; они учили меня:

---

<sup>1</sup> *Белый А.* Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М., 1922. С. 52.

— «На что нам реликвии старины, на которые глазают туристы: Италия — страна — страна с будущим».

Так кричал присяжный поверенный, ехавший со мной из Флоренции в Рим; он цитировал Джиованни Папини: всю ночь напролет; он был футуристом.

Вскоре в Палермо мне духом фашизма повеяло от тяжелой губастой, дымящей сигарой фигуры, напялившей на себя английскую шляпу и вообразившей себя сицилийскою интеллигенцией<sup>2</sup>.

Цитата взята из книги «Между двух революций», и «политическое» объяснение его неприязни, очевидно, относится ко времени написания данной книги, а не к эпохе путешествия. Но уже в «Путевых заметках» отношение автора к итальянцам совершенно недвусмысленно:

<...> поглядишь на палермского франта, и думаешь:

— «Ей, ты, туземец!»

— «Зачем ты надел котелок, променяв на тюрбан!»

Здесь — мужчины для вида напялили европейское платье: «араб» выпирает из них, «сарацин» в них таится; но — силится котелком он прикрыть свое славное прошлое, создавая бесстилицу из смешения почв <...><sup>3</sup>.

В своем раздраженном отношении к не сохранившему старинные обычаи «туземцу» Белый (который, в свою очередь, судя по известным фотографиям, мурмолку редко носил и бороду брил) кажется типичнейшим ориенталистом, как его описывает Эдуард Саид:

Когда ученый-ориенталист путешествовал по стране своей специализации, то неизменно рассматривал ее сквозь неоспоримые абстрактные максимы по поводу «цивилизации». Редко когда ориенталистов интересовало что-нибудь еще помимо доказательства верности этих банальных «истин», добываемых через их применение (вропрочем, без особого успеха) к непонимающим, а следовательно, выродившимся туземцам<sup>4</sup>.

Путешественник искал в Сицилии Восток, а современный облик страны не принял совсем. Более того, он даже восторгался якобы

<sup>2</sup> Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 366–367.

<sup>3</sup> Белый А. Офейра. С. 40.

<sup>4</sup> Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. М., 2006. С. 83.

разрушительным эффектом, произведенным на «европеизированный» облик центра Палермо появлением традиционной раскрашенной повозки:

Среди сияющей походить на Европу Сицилии, улица вдруг разрывается криком ярчайших доскутьев тележки, запряженной малюсеньким осликом; и — бум-бум-бум: начинается балаган среди «Via Masqueda»; резная тележечка с изображением драконов и ангелов раскрашена красными, желтыми и голубыми цветами; изображаются на боках ее рыцари, войны, какое-то чудо и даже — распятый Христос; <...> тележечка — из подпалермской деревни; старушка, как видно, приехала в город: гулять; может быть она — мать *дэнди* в шляпе, в перчатках, снующего в модном пассаже, который стреляется в дом — двумя черными пуговицами.

Погремушкой, хлопнушкой гремит среди улиц тележка; старушка в лимонных доскутьях устала «нос колбасой» из нее на дома, разрывая «бесстыльность» в пленительный стиль «orientale»; <...> мы — в диком восторге; палермец, ищет поджав губы, не глядя на ослика: он стыдится, быть может, себя, своей старенькой матери — из-под палермской деревни; наверное он предпочтет никаковский стиль «Via Masqueda» — арабскому трепету собственной крови<sup>5</sup>.

Вряд ли житель Палермо, даже выходец из высших классов, стыдился бы повозки; как пишет основатель сицилийской фольклористики Джузеппе Питре, после того, как муниципалитет Палермо отправил повозку на Миланскую промышленную выставку 1881 г., и та имела у публики большой успех,

<...> появился в Палермо новый вид промышленности: повозка-безделушка, повозка-сувенир, которую теперь производят в широком масштабе и сбывают как любой другой сувенир страны и воспроизводят на фотографиях, открытках, акварелях, коврах и всяких гравюрах <...><sup>6</sup>.

Повозка, увиденная Белым на *via Maqueda*, оказалась там все-таки не в порядке туристического мероприятия: такие были

<sup>5</sup> *Белый А.* Офейра. С. 41–42.

<sup>6</sup> *Pitré G.* La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano (1913) // *Capitò G.* Il carretto siciliano. Palermo, 1979. P. 125–126. Все переводы с итальянского выполнены мной. — Д. К.

в употреблении еще в середине XX в.; Питре в 1913 г. насчитывал в Палермо 4758 штук. Примечательно не то, что Белый увидел ее, а то, что он заметил лишь одну. В «деревенском» и «восточном» характере ее, однако, он очевидно ошибся.

Как теперь точно установлено, традиция раскрашенных повозок сложилась лишь в середине XIX в. (в первой половине столетия неаполитанское правительство начало активное дорожное строительство; до этого в Сицилии перевозка грузов производилась главным образом морем или вьючным способом: не было дорог и, значит, не было повозок); сложилась она сначала в городах (по образцу колясок, а раньше паланкинов знати), и лишь позднее в деревнях. Таким образом, к арабскому периоду традиция никакого отношения не имеет. При этом, по сведениям современного этнографа Антонино Буттиты, имевшего доступ к рабочим папкам двух художников, где были собраны не только эскизы для росписи повозок, но и образцы, с которых эти эскизы были сделаны, сюжеты для росписи повозок восходят главным образом к печатным источникам — на одних преобладают сцены из рыцарских времен с иллюстраций к популярным романам, другие воспроизводят различные гравюры, календари и даже иллюстрированные журналы<sup>7</sup>.

Следовательно, восточный характер повозки — домысел Белого, искавшего, кстати сказать, Восток в нескольких тысячах километров к западу от Москвы. Это весьма характерно для современной, европеизированной русской культуры. Из множества возможных примеров приведем лишь один пассаж из «Накануне» Тургенева: «События быстро развивались на Востоке; занятие княжеств русскими войсками волновало все умы...»<sup>8</sup> Упомянутые княжества — Молдавия и Валахия, образующие современную Румынию; занявшие их русские войска, следовательно, на Восток пришли с востока.

Подобное свободное обращение с понятием о сторонах света для России традиционно: можно упомянуть и то представление о кольцеобразной форме земли, которое встречается в Ипатьевской летописи, где сообщается, что «по сему же морю съдят Варази сѣмо къ востоку. до предѣла Симова. по сему же морю съдят къ западу до земли

<sup>7</sup> См. *Buttitta A.* Introduzione // *Capitò G.* Il carretto. P. 30–31.

<sup>8</sup> *Тургенев И.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 6. М., 1981. С. 250.



Агаряньски и до Волошькые»<sup>9</sup> — варяги населяют берега (Балтийского?) моря к западу до земли Агарянской, т. е. Арабской, и до Италии; это можно принять за ошибку (в других списках «Повести временных лет» вместо земли Агарянской находим землю Английскую); но если иметь в виду, что во время написания повести варяги (если принять, конечно, норманнскую теорию) занимали и Северную Францию, и Сицилию (а по морскому пути от одной колонии к другой лежала арабская Испания), получается логичное, хоть и причудливое, построение, способное объяснить, почему, «когда Андрей учил в Синопе и прибыл в Корсунь, узнал он, что недалеко от Корсуни устье Днепра, и захотел отправиться в Рим, и проплыл в устье днепровское, и оттуда отправился вверх по Днепру»<sup>10</sup>. Чтобы дорога с Черноморского побережья в Рим лежала через Киев, нужно было, чтобы мир имел именно такую форму.

Значит, понятия «Восток» и «Запад» применительно к России всегда относительны. Но с особой силой это чувствуется в послепетровский период: Восток — это то, что западноевропейские источники русской культуры определяют как Восток; положение России в этой схеме двусмысленное.

По этому поводу Белый обмолвился в газетном варианте рассказа о повозке, где она описана следующим образом:

Вообразите: маленькая тележка — вся резная, с резными изображениями то драконов, а то — ангелов, раскрашенными в кричащие синие, красные, голубые цвета, а по желтым бокам *в стиле Билибина* [выделено нами. — Д.К.] рыцари, войны, чудеса, наконец, Сам распятый Иисус Христос<sup>11</sup>.

Стиль Билибина, если искать для него определение, будет называться скорее всего «русским стилем» (или, точнее, «*style russe*» — французская дефиниция привычнее для выражения национальных корней). Ключ к пониманию (или не-пониманию) Сицилии Белым

<sup>9</sup> Полное собрание русских летописей изданное по высочайшему повелению императорскою археографическою комиссиею. Ипатьевская летопись. Т. 2. СПб., 1908. С. 4.

<sup>10</sup> Повесть временных лет. СПб., 2012. С. 12.

<sup>11</sup> *Белый А.* Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911) / Подг. текста и примеч. Б. Сульпассо // Арабески Андрея Белого: Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград; М., 2017. С. 126.

лежит именно здесь: его ориенталистское отношение к чужой земле строится на основе такого же ориенталистского отношения к России.

Будет уместно упомянуть здесь работу Александра Эткинда о «внутренней колонизации» России<sup>12</sup>. Эта работа, безусловно, содержит спорные утверждения, но совсем не обязательно принимать ее целиком для того, чтобы оценить ее пояснительный потенциал применительно к конкретному случаю. Во всяком случае, нетрудно уловить ориенталистские ноты в русском западническом дискурсе. В своем первом «Философском письме» П.Я. Чаадаев, как пишет Нэнси Конди, «осуждает Россию словами, напоминающими речь какого-то второстепенного ориенталиста, случайно не попавшего в книгу Саида»<sup>13</sup>. У Салтыкова-Щедрина метафорическое «европейское платье», которое «мы только в недавнее время попытались примерить на себя... да и тут все раздумываем: не рано ли? да в пору ли будет?»<sup>14</sup>, играет точно такую же роль, какую играет у Белого «английская шляпа», надетая на итальянского «туземца». Что касается самого Белого, в его планируемой трилогии «Восток или Запад», в роли Востока должен был выступать роман «Серебряный голубь», т.е. русская народная стихия<sup>15</sup>. (Кстати, в этом романе социалистов называют в народе «сицилистами». Вероятно, это случайное совпадение, хотя возможно ли у Белого чистое совпадение, тем более основанное на звуке?)

Итак, оставляя в стороне споры о «внутренней колонизации», можно с большей уверенностью говорить о внутреннем ориентализме в русской культуре. Стоит заметить, что тот же термин употребляется в последние годы и применительно к Италии, в частности в дискурсах о так называемом «южном вопросе»<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М., 2014.

<sup>13</sup> Condee N. The Imperial Trace. Recent Russian Cinema. Oxford; New York, 2009. P. 27. Ср. Эткинд А. Внутренняя колонизация. М., 2014. С. 30.

<sup>14</sup> Салтыков-Щедрин М. Господа ташкентцы // Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 10. М., 1970. С. 11.

<sup>15</sup> См. Стывак М. Звукообразы Невидимого града (Андрей Белый в работе над трилогией «Восток или Запад») // Евразийское пространство. Звук, слово, образ / Под ред. В. В. Иванова. М., 2003. С. 234.

<sup>16</sup> См.: Schneider J. (ed.). Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country. Oxford; New York, 1998; Basile G. D. Said "nonostante Said": Il dibattito

Здесь спорить о внутренней колонизации не приходится. Можно говорить о вполне обычной колонизации бывшего Неаполитанского королевства Пьемонтским государством. Но если иметь в виду, что итальянский дискурс о Юге имеет в своей основе работы как раз южных интеллектуалов, особенно тех, кто после неудачной попытки революции 1848 г. оказался в ссылке в северной части страны<sup>17</sup>, аналогия вполне приемлема. А основоположника дискуссии о «южном вопросе» Паскуале Виллари (единственного итальянского автора, включенного Белым в список прочитанных до путешествия книг о стране) можно считать аналогом, скажем, П. Я. Чаадаева.

Ориенталистские суждения о Сицилии встречаются не только у Белого. Сведения о современных источниках росписи на повозках Буттигта опубликовал в предисловии к переизданию книги 1923 г. Джузеппе Капито, рассуждающего об арабском влиянии на мастеров по росписи повозок. Еще в 1959 г. Сальваторе Ло Прести писал, что в повозке «вся Сицилия целиком, с кузова до дверей, с колес до оглоблей; целиком вся Сицилия, с ее терпкими панорамами, с ее далями, с загадочными, приходящими с Востока запахами»<sup>18</sup>.

Что касается определения сторон света, положение Сицилии здесь тоже довольно противоречивое и представляет собой любопытный аналог русскому. Как отмечает антрополог Габриэлла Дагостино,

в сицилийском диалекте слово, обозначающее семантическое поле слов «арап» или «мавр», — *turcu* (турок). Следовательно, на традиционном идеологическом горизонте на востоке предполагается то, что, с географической точки зрения, по отношению

---

sull'*orientalism in one country* e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano // Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia: A partire da Edward Said / A cura di B. Brunetti, D. Deroberti. Bari, 2014; *Di Gesù M.* Un "oriente" domestico: Ipotesi per una interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna // Memoria storica e postcolonialismo: il caso italiano / A cura di M. Bovo Romoeuf, F. Manai. Bruxelles, 2015.

<sup>17</sup> См. *Petrusewicz M.* Before the Southern Question: "Native" Ideas on Backwardness and Remedies in the Kingdom of Two Sicilies, 1815–1849 // Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country. P. 27–49.

<sup>18</sup> *Lo Presti S.* Il carretto: monografia sul carretto siciliano. Palermo, 1959. P. 9.

к Сицилии располагается на юге или на юго-западе (Северная Африка, Мавритания)<sup>19</sup>.

Итак, рассуждения о «восточном» характере Сицилии нередки и у сицилийских авторов. Даже Джованни Верга — знаменитый тем, что первым в своих произведениях предоставил слово представителям низших слоев населения острова, — в своих первых попытках обращения к сицилийской тематике не обходился без этого. Так, в рассказе «Сказание замка Трещца» баронесса смотрит из окна замка:

Море было гладким и блестящим, рыбаки были разбросаны по берегу, некоторые собрались в кучку перед своей лачугой, разговаривали о ловле тунца и о солении анчоуса. Где-то впереди тянулся темный простор, временами она слышала однообразную восточную песню<sup>20</sup>.

(Белый, со своей стороны, упоминал об «остатке арабской культуры — гортанная песня палермских сельчан»<sup>21</sup>). Отрывок примечателен тем, что это единственное место в этом рассказе ужасов (в замке на морском утесе вторая жена барона преследуема призраком первой жены его), где появляется некий сицилийский колорит, где читателю становится ясно, что действие происходит не в Шотландии.

Во время написания этого рассказа Верга жил в Милане и активно сотрудничал с миланским издателем Тревесом, который и опубликовал рассказ в своем журнале *Nuova illustrazione italiana*; журнал играл важную роль в построении для публики северной Италии живописной, колоритной картины юга страны. А более зрелые произведения Верги Тревес не принимал<sup>22</sup>.

Однако Верга остался в истории литературы именно благодаря тем произведениям, в которых он преодолел ориенталистский взгляд на Сицилию. И у Белого, конечно, отношение к России и к ее положению между Востоком и Западом гораздо сложнее простого

---

<sup>19</sup> D'Agostino G. Dalla natura alla cultura. Mori e cristiani nella cultura tradizionale siciliana // E il buio albeggia da Oriente. Aspetti d'orientalismo in Sicilia / A cura di A. Pellitteri. Palermo, 1999. P. 105.

<sup>20</sup> Верга Дж. Весна и другие рассказы. Ростов-на-Дону, 2013. С. 57.

<sup>21</sup> Белый А. Офейра. С. 50.

<sup>22</sup> См. Мое N. The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question. Berkeley; Los Angeles, 2002. P. 250–295.

ориенталистского взгляда. Такого взгляда, однако, по отношению к Сицилии он преодолеть не сумел.

Поразительна с этой точки зрения схожесть «монреальцев», показанных в «Путевых заметках», и «жителей островов» в «Петербурге». Последние «поражают вас какими-то воровскими ухватками»<sup>23</sup>, а первые «составили кучечку, хмуро глядят»<sup>24</sup> — непонятные, опасные люди: «Их нашепты уносятся в ветер, который, как рой комаров, завивает свой визг в переулочках, шириной в два аршина, где нет мостовой, где не может проехать тележка»<sup>25</sup>, тогда как на мокрых петербургских проспектах «сосредоточенно побежали там лица; тротуары шептались и шаркали; растирались калошами»<sup>26</sup>. И, наконец, конечно, «плыл торжественно обывательский нос»<sup>27</sup>, а монреалец «неприветно уткнул темный нос в темный шарф; и торчат его баки»<sup>28</sup>. Непонятные, страшные люди, занимающиеся непонятно чем, смутно видны на окраинах городов, растворяющихся в дожде и в тумане.

Если параллель верно уловлена, то Белый в Монреале оказался в положении Аполлона Аполлоновича Аблеухова, без малейшей попытки иронического восприятия.

У Верги в зрелых вещах ориенталистский взгляд преодолен перемещением точки зрения внутрь сицилийского народа; у Белого же нечто похожее происходит с Россией, но не с Сицилией.

---

<sup>23</sup> *Белый А.* Собрание сочинений. Петербург. М., 1994. С. 18.

<sup>24</sup> *Белый А.* Офейра. С. 81.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> *Белый А.* Собрание сочинений. Петербург. С. 17.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *Белый А.* Офейра. С. 81.

**Л. Силард**  
Доктор филологических наук (DSc),  
Академия наук Венгрии, Будапешт

## Монреале Андрея Белого: напластования веков и культур<sup>1</sup>

Chi visita Palermo e non vede Monreale,  
Entra asino e se ne va animale.

*Сицилийская поговорка*

Итальянской части «Путевых заметок» Андрея Белого посвящено немало серьезных исследований, авторы которых правомерно выдвигали на первый план свои специфические аспекты интерпретации. Так, В. Поттхофф посвятил несколько статей проблемам связей текста Андрея Белого с итальянскими путевыми заметками Гёте<sup>2</sup>. Чезаре де Микелис справедливо выразил удивление в связи с тем странным (в контексте искусствоведческих интересов всей Европы) фактом, что Белый промчался через континентальную Италию, не удостоив даже беглого описания ту ее часть, которая составляет предмет поклонения всякого сколько-нибудь образованного туриста<sup>3</sup>. Однако Белый,

---

<sup>1</sup> Развернутый текст этого исследования опубликован в кн.: «Сложная целостность» литературы. К юбилею В. А. Келдыша. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 92–113.

<sup>2</sup> См: *Potthoff W. Zu Andrej Belyjs Putevye zametki. Sicilia i Tunis // Andrej Belyj. Pro et contra. Atti del I Simposio Internazionale. Milano, 1986. P. 181–189; Potthoff W. Dante in Russland. Heidelberg, 1991. S. 544–551.*

<sup>3</sup> *Де Микелис Ч. «Путешествие по Италии» Андрея Белого // Andrej Belyj. Pro et contra. Atti del I Simposio Internazionale. P. 53–59. См. также: Nicolescu T. “Putevye Zametki” Andreja Belogo // Il territorio della parola russa. Immagini / A cura di R. Casari, U. Persi, M. C. Pesenti. Salerno, 2011. P. 195–204; Sgambati E. Qualche riflessione sul “Viaggio in Italia” di Andrej Belyj // Europa Orientalis. 2013. 32. P. 67–77.*

проскочив континент в «мимолете», устремился в Палермо, мотивируя это авторитетным заявлением Гёте: «Здесь ключ ко всему»<sup>4</sup>. В сущности, это означало, что итальянский травелог Андрея Белого представляет собой прежде всего диалог с Гёте, на что и обратил внимание В. Поттхофф. Однако нетрудно заметить, что в этот «ответ» автору «Итальянского путешествия» и «Великого Копты (Кофты)» Белый включил свои очевидные, а также подспудные отклики на великое множество других заметок о Сицилии (или об ассоциативно связываемых с нею местах, вплоть до его «полумифической» Офейры), в результате чего размышления русского автора по поводу формулы великого немецкого предшественника преобразовались в некое надвременное единство, где «времена сияют через времена» (если воспользоваться выражением В. Хлебникова)<sup>5</sup>. А это претворяет в слово закрепляемый памятью образ — если и не Вечности Вячеслава Иванова, то по крайней мере «Большого времени» М. Бахтина.

Следует добавить также, опираясь на наблюдения С. Аскольдова касательно раннего «симфонизма» Андрея Белого, что «секрет его своеобразных восприятий заключается не в схватывании четких тонов <...>, которые всякий слышит, а именно полусознательно воспринимаемых обертонов жизни»<sup>6</sup>.

Сверх того текст Андрея Белого насыщен эзотерически окрашенной символикой, без погруженности в которую даже опытный беловед теряется в лесу символов, «темных в своей последней глубине»<sup>7</sup>, несмотря на множество «вспомогательных знаков», которыми автор унащает свое повествование о реальности внутренне пережитого<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> У Гёте в «Итальянском путешествии» эта мысль сформулирована так: «Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu allem» (запись, сопровождаемая зарисовками, Палермо 13 апреля 1787 г.). См. *Goethe J. W. Goethes Italienische Reise*. Leipzig, MDCCCXIII. S. 266.

<sup>5</sup> *Хлебников В. Скуфья скифа. Мистерия* // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 2004. С. 169.

<sup>6</sup> Цитирую по: *История русской литературы конца XIX — начала XX века*. Т. 2. М., 2007. С. 181.

<sup>7</sup> *Иванов Вяч. Поэт и чернь* // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 181.

<sup>8</sup> Об этом свидетельствуют письма Белого, см.: *Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «посвящению»* // Русско-итальянский архив П. Salerno, 2002. С. 115–139.

Именно потому мой доклад, прозвучавший на международной конференции беловедов 2 декабря 2016 г., был посвящен образу сицилийского города Монреале и его знаменитого собора, как это обрисовалось в том варианте травелога Белого, который, получив именование «Офейра», был опубликован «Книгоиздательством писателей в Москве» в 1921 г. Я нахожу необходимым акцентировать это, потому что символически осмысляемый Белым образ Монреале впервые дал о себе знать уже в его «фельетоне» «Путевые заметки. Радуга Монреале»<sup>9</sup>, а 11 лет спустя он занял важное место также и в сицилийской части «Путевых заметок», отпечатанных в мае 1922 г. для книгоиздательства «Геликон» (Москва–Берлин).

В 1922 г. издание «Офейры» 1921 г. было повторено.

Поместив сотворенное им именование «Офейра» в заголовок текста, опубликованного в Москве, Андрей Белый выдвинул на первый план особую роль памяти, утверждаемой мифопоэтически обогащенным Словом.

Многие исследователи обращали уже внимание на то, как Белый — в «Глоссолалии» (впервые опубликованной в 1922 г., однако законченной, согласно авторскому предисловию, на 5 лет раньше), отправляясь спирально-круговым путем комбинаторики от звукообраза «азрия» (часть 6), двигался, в трехкратном вариативном повторе, через гнездо созвучных слов в направлении к творимой им лексеме «Офейра» (часть 45):

Да, знаю: —  
— Офейра — сияние, сказка лучей, то — Эфирия, но эфир охлад-  
няется воздухом, он — Аир<sup>10</sup>.

Наиболее пронизательным, на мой взгляд, явилось наблюдение Д. Чижевского, которому довелось слышать доклад автора «Глоссолалии» в Берлине и который подчеркнул, что комбинаторика Андрея Белого отнюдь не ограничивается выявлением метафорики

---

<sup>9</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Радуга Монреале // Речь. 1911. 24.06. С. 2.

<sup>10</sup> *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. München, 1971. S. 68. Сходный путь комбинаторных преобразований проходят «звуко-люди», причастные «Братству Лазурного Храма», надеясь увидеть «Офейру — страну выдыхаемых светов», — в «розенкрейцерской поэме» Белого «Человек (Хроника XXV века)»: «<...> звукословием встретим же, Братья, сходящую Душу из звукоцветных глаголющих голубизн... на заре!» (Знамя труда. 1918. № 2).



звукообразов: «Er sieht darunter die tieferliegende Schicht der Elemente des Seins (in metaphysischer Auffassung: Erde, Wasser, Luft, Feuer)»<sup>11</sup>.

Указание на эти четыре элемента ведет к не названному Д. Чижевским, но многократно называемому Белым Эмпедоклу, что имеет целый ряд существеннейших оснований. Главное из них в нашем случае состоит в том, что, создавая вариант «Путевых заметок», маркируемый исключительностью его названия «Офейра», Андрей Белый, в сущности, идет по стопам Эмпедокла, который знаменит не только как философ-досократик, но и как автор двух «космологических» поэм, во многом «идентичных», однако его поэма «О природе» обращена к широкому кругу «сограждан», в то время как поэма «Очищения», излагающая орфико-пифагорейские учения, ориентирована на «посвящаемых»<sup>12</sup>. Имея в виду весомость фигуры Эмпедокла в мире Белого, кажется, не будет ошибкой заключить, что, следуя по стопам натурфилософа и вместе с тем поэта-мага, Андрей Белый маркировал (или позволил маркировать?) различие между берлинским и московским изданиями уже самим выбором названий.

Различия между текстами «Офейры» и «Путевых заметок» на поверхностный взгляд малозаметны (несмотря на различия в нормах правописания и опечатках), однако с точки зрения смысловых акцентов они примечательны. Таковы, к примеру, слова о Москве: в «Офейре» — «Москва есть могила»<sup>13</sup>, в «Путевых заметках» — «Москва может стать и могилой»<sup>14</sup>.

Как правило, выбор стилистических оборотов в этих текстах в большей степени соответствует смысловым акцентам их названий.

Так, в «Офейре» значится: «Мне *тягую в выси* [выделено нами. — Л. С.] воскресла резная неяркая арка над креслом епископа <...>»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Чижевский Д. Предисловие // Белый А. Глоссолалия. С. IX.

<sup>12</sup> См.: Kingsley P. Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione pitagorica. Milano, 2007. (Перевод англоязычной монографии 1995 г.). Поэму «Очищения» Андрей Белый упоминает в «Офейре». Перевод названий двух поэм Эмпедокла на русский язык дается по: Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 764.

<sup>13</sup> Белый А. Офейра. М., 1921. С. 18.

<sup>14</sup> Белый А. Путевые заметки. М.; Берлин, 1922. С. 30.

<sup>15</sup> Белый А. Офейра. С. 111.

В «Путевых заметках» этому соответствует: «Мне в памяти ярко [выделено нами. — Л. С.] воскресла <...>»<sup>16</sup>. Различие здесь сказывается не только в том, что в «Путевых заметках» потеряна звукопись, но, главным образом, в том, что потеряна идея *восхождения*, заостряемая словами «тягую в выси» и доминантная в концепциях символизма у Вячеслава Иванова, как и в системе символики творений Андрея Белого<sup>17</sup>.

Выразительно также в них предпосланное основному тексту введение «Вместо предисловия» («отрывок» из «Записок Чудака», 1919), где подчеркивается контраст между квадратом Арбата и кругом «пути посвящения», что вводит в текст намек на «дантов код русского символизма»<sup>18</sup>.

Ориентированность на «Божественную комедию» здесь, кажется, поддерживается введением имени Нэлли — «ангела», вырвавшего нашего странника из квадратности Арбата, что может намекать на близость этого «посвятительного вестника» Андрея Белого персонажу «Божественной комедии» по имени Нэлла (из Барбаджи) — вдове Форезе Донати, которого ее «мольбы и сокрушенный стон <...> извлекли до срока, минуя все круги», на верхний круг «Чистилища»: «<...> Ed egli a me: Si tosto m'ha condotto / A ber lo dolce assenzio de' martiri / La Nella mia col suo pianger diretto. / Con suoi prieghi devoti e con sospiri / Tratto m'ha della costa ove s'aspetta, / E liberato m'ha degli altri giri» (Purgatorio XXIII 86)<sup>19</sup>.

Название записок странника «Офейра» — при всей своей уникальной сотворенности — указывает на связь с двумя прототекстами:

<sup>16</sup> *Белый А.* Путевые заметки. С. 163.

<sup>17</sup> Поучительно также сравнить «эпитеты» к образу Вагнера в этих двух изданиях: «Мне слышались звуки огромного Вагнера» (*Белый А.* Офейра. С. 22), «громоздкого Вагнера» (*Белый А.* Путевые заметки. С. 36).

<sup>18</sup> Не могу не выразить признательность всем тем коллегам, которые приняли «формулу» «дантов код русского символизма», предложенную мною впервые в статье 1989 г. (библиография к ней составлена при участии П. Барта). Статья вошла в мою книгу «Герметизм и герменевтика» (СПб., 2002).

<sup>19</sup> *Dante Alighieri.* La Commedia secondo l'antica vulgata. Vol. III. Il Purgatorio / A cura di G. Petrocchi. Firenze, 1994. URL: <http://danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR>. В. Поттхофф напоминает, что, согласно В. Воронцову, Белый знал Данте лучше, чем Гомера, что для России тех лет было необычно: *Potthoff W.* Dante in Russland. S. 51.

1. Библия, где упоминание о земле Офире фигурирует 12 раз<sup>20</sup>, причем 4 раза оно соседствует с именем Хирама, который, как известно, в мире масонства считается Первым Мастером. Не потому ли в Масонской Библии земля Офира обозначена на географической карте?<sup>21</sup>

Упоминание земли Офирской в Библии всегда сопровождается напоминанием об «офирском золоте». Кажется, прежде всего это позволяет Белому связать название «Офейра» с метафорическими эпитетами «Золотая Сицилия», «Золотое Палермо», «Раковина Золотая»<sup>22</sup>.

С точки зрения нашей темы важно также напомнить, что начиная с XII в. раковина стала символом, помечающим странников, вначале — в Компостелло, а позднее — вообще странников как таковых<sup>23</sup>.

«Золотая раковина» — Золотая Сицилия Белого («Откуда-то свысока вдруг упала земля, опускаясь в море» — с. 33<sup>24</sup>) соединила в себе народы четырех стран света, создав в итоге «слияние полюсов многих культур»:

Мерялись силами здесь финикийцы с сикулами, карфагеняне боролись потом: сперва с греками, с Римом — после, пересекалась борьба двух гигантских империй — восточной и западной, с арабами бились норманны, ломались здесь глыбы народов: и — перетерлись

<sup>20</sup> См: Симфония, или Словарь-указатель к Священному Писанию Ветхого и Нового Завета. Т. III. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2000. С. 1047.

<sup>21</sup> Wesley Kelchner J. The Bible and King Solomon's Temple in Masonry. Б. м. 1940.

<sup>22</sup> Следует напомнить, имея в виду подчеркнутую Белым связь «Раковины золотой» и лазурного неба Сицилии, что уже в тексте «Вместо предисловия» 1909 г. (14 января) к сборнику «Урна» он отметил, комментируя название своего раннего сборника «Золото в лазури»: «Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь <...>, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути» (Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 545).

<sup>23</sup> Giubilei. Spiritualità, storia, cultura. Torino, 2016. С. 265–271; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 465.

<sup>24</sup> Белый А. Офейра. С. 33. В «Божественной комедии» Сицилия фигурирует в «Рае»: «...la bella Trinacria» (Paradiso VIII 67, см. Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata. Vol. IV. Il Paradiso / A cura di G. Petrocchi. Firenze, 1994. URL: <http://danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR>).

в камушки, камушки складывались в мозаичный тип сицилийца...  
недаром мозаика, какой в мире нет, здесь сложилась именно<sup>25</sup>.

2. Другой источник названия «Офейра» — это «Путешествие в землю Офирскую г-на С..., шведского дворянина» (1786) — первая в истории русской литературы утопия-травелог, принадлежавшая перу князя М. М. Щербатова (одного из первых русских историков), не раз переиздававшаяся в конце XIX — начале XX в.<sup>26</sup>

И хотя Белый нередко иронически играл словом «утопия», ассоциируя его с «утопиями» московских весенних луж, в которых можно утонуть (или утопиться), как в славной миргородской луже Гоголя, — автор «Офейры», как известно, серьезно исследовал традиции этого жанра<sup>27</sup>.

В свете интереса Андрея Белого к традициям «утопических путешествий»<sup>28</sup> примечательно, что вступительная глава его повествования, получившая название «Вместо предисловия» (с подчеркнутым указанием на заимствование этих «отрывков» из «Записок Чудака» и отнюдь не случайной пометкой: Москва, 1919), выделяет отличительные признаки странствия протагонистов, в первую очередь благодаря размышлениям повествователя, устремленным к миру духовности, и подчеркнуто это именем Нэлли в зачине повествования, первые слова которого:

В туманно вздыхающий вечер я думал о Нэлли <...> она — по-  
священный вестник каких-то забытых мистерий... и светит, как  
солнечный свет; 30 лет моих жадных исканий свершалось<sup>29</sup> в квадра-  
те, очерченном мне Арбатом, Пречистенкой <...> пока Нэлли не выр-  
вала... И — отлетел пропыленный квадрат <...>. Углублялась духов-  
ная жизнь<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Белый А. Офейра. С. 55.

<sup>26</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. VIII. М., 1975. С. 822. Стоит также принять во внимание мasonicкие романы-путешествия, авторы которых: Рамзей («Новая Киропедия»), Террасон («Сиф»), М. М. Херасков («Кадм и Гармония»), к числу которых критика относит и «Путешествие в землю Офирскую» М. М. Щербатова.

<sup>27</sup> В частности, читал лекции об утопии Кампанеллы (отклик на нее есть и в «Офейре»).

<sup>28</sup> В том числе «по загробью».

<sup>29</sup> В «Путевых заметках» — «свершались» (Белый А. Путевые заметки. С. 9).

<sup>30</sup> Белый А. Офейра. С. 5.

Название первой главы: «От Москвы до Палермо» — нарочито исключает города, признанные наилучшими в искусствоведческих травелогах всего мира<sup>31</sup>, как бы подчеркнуто противопоставляя суть странствия путешествиям туристов и особенно «гранд-туристов»: «<...> мы, странники: странствие месяцы зрело, погнав из Москвы мимо пышных музеев в Сицилию; <...> странствие бросило нас в глубину убежавших столетий»<sup>32</sup>. И наконец-то звучит акцентирующий суть события полувопрос, произносимый уже не Нэлли, а Асей (земной ипостасью «юного ангела» Нэлли): «Ты ведь странствия [выделено нами. — Л. С.] сам захотел, не пеняй на себя»<sup>33</sup> (начало этой фразы в тексте Андрея Белого дано в разрядке). Не вдаваясь в анализ различий между «ангельской» и «земной» ипостасями спутницы повествователя<sup>34</sup>, нахожу нужным подчеркнуть главное: странники здесь отчетливо противопоставлены путешественникам, тем более — туристам и гранд-туристам<sup>35</sup>.

Противопоставление поддерживается также благодаря контрасту между собором Сан-Марко в Венеции, который, согласно Андрею Белому, — музей, в то время как собор в Монреале — храм.

3. Сущность странствия охарактеризована повествователем без экивоков: «Мы шли... к посвящению в жизнь»<sup>36</sup>.

«...таинственный импульс, погнавший, таился еще в Монреале, в Египте, в местах Соломонова Храма, у Гроба Господня»<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> Там же. С. 7.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же. С. 9.

<sup>34</sup> Напомню однако, что М. Цветаева чутко отметила это раздвоение А. А. Тургеневой в мире Белого на «ангела Нэлли» и жену Асю: *Цветаева М. Пленный дух // Современные записки. 1934. № 55.*

<sup>35</sup> О различии между паломниками, странниками и grandtourist см.: Giubilei. Spiritualità, storia, cultura. P. 271–291, особенно p. 271–274. Хотелось бы выразить признательность О. Марченко, который — в личном обмене мнениями (так как времени на дискуссию не оказалось) — горячо поддержал этот аспект моего доклада.

<sup>36</sup> *Белый А. Офейра. С. 8.* В сборнике «Giubilei. Spiritualità, storia, cultura» о странствии как пути посвящения см. p. 283–285. В русской литературе начала XX в. проблема странничества в его российском варианте необычайно активизировалась, в частности благодаря странникам Л. Толстого и противопоставленному им страннику Луке М. Горького («На дне»).

<sup>37</sup> *Белый А. Офейра. С. 8.*

В перечнях мест, где таился «таинственный импульс», наименование «Монреале» было столь многократно акцентировано, что Марина Цветаева, повествуя об Андрее Белом — «Пленном духе», рассказала и о том, что ее свадебное путешествие было совершено по стопам Аси (но и Белого) к Монреале!<sup>38</sup>

4. Весомы также и как бы попутные намеки в повествовании. Таков казался бы случайный фрагмент диалога: «В масонов не веришь?» — «Не верю»<sup>39</sup>. В контексте зачина повествования о «посвящении в жизнь» этот диалог может показаться излишним, если не помнить о трех моментах:

а) как известно, когда по инициативе Анны Рудольфовны Минцловой (около 1909 г.) предполагалось создание двух розенкрейцерских центров (в Петербурге и в Москве), она убеждала Вячеслава Иванова и Андрея Белого не только возглавить эти центры, но и ни в коем случае не вступать в масонство<sup>40</sup>;

---

<sup>38</sup> Заметила ли Цветаева, что в книге П. П. Муратова «Образы Италии» есть подглавка «Пленный дух», посвященная Микеланджело, где на протяжении двух с половиной страниц 8 раз повторяется, варьируясь, мысль о том, что все творчество Микеланджело было свидетельством трагичности «рождения духа из сопротивляющегося ему косного вещества» и вместе с тем «признанием одухотворенности всех вещей»: «Драматизм его творчества основан на драматической коллизии, в которую вступают дух и материя при каждом рождении жизни и на всех ее путях» (*Муратов П. П. Образы Италии*. Т. 1. М., 1993. С. 192, 193, 195). И заметила ли она, что, по мнению того же П. П. Муратова, «Собор в Монреале ясно говорит, что в конце XII века мозаика отжила свое время», воплощая «худшие образцы византийской мозаики» (*Муратов П. П. Образы Италии*. Т. 2. М., 1912. С. 138–139).

<sup>39</sup> *Белый А.* Офейра. С. 8.

<sup>40</sup> См. ее письма к Вяч. Иванову, хранящиеся в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 30–31), но особенно примечателен загадочно-скупо изложенный рассказ А. Тургеневой (*Turgenieff A. Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum*. Stuttgart, 1972. S. 15–16, 22), пересказанный в русскоязычном переводе М. Н. Жемчужниковой в примечаниях к книге М. Волошиной «Зеленая змея» (М., 1993. С. 366). Центральная для нашего исследования часть этого рассказа А. Тургеневой утверждает, что Бугаев был Минцловой «избран, чтобы вступить в прямой контакт с тем кругом, который она представляла. Для этого ему надо было поехать в Италию. Но Бугаев по чисто личным причинам решил эту поездку отложить». Однако

б) предполагаю, однако, что причина здесь не только в решительном различии масонства и розенкрейцерства, на чем настаивала А. Р. Минцлова: отмежевание Белого от масонства в самом начале текста «Офейры» намекало также на его «амбивалентное»<sup>41</sup> отношение к «Путевым запискам» Гёте: ведь это Гёте, «спровоцировав» Белого на сицилийское путешествие своим указанием на Сицилию как «ключ ко всему», поместил в центр своего повествования о Палермо собранные им там сведения о Калиостро, — не поняв сути этого явления, как демонстративно повторял Андрей Белый.

Наделив анализируемый здесь вариант «Путевых заметок» именованном «Офейра», Белый выдвинул на первый план связь этого текста с универсумом, создаваемым единством ноосферы, эксплицируя это множеством сообщений (от повествований об Эмпедокле и Платоне вплоть до «свидетельств» современников), с которыми повествователь вступил в «диалог», то прямо или косвенно цитируя, то «полемизируя», в частности, с Гёте, который Монреальского собора так и не приметил, хотя по Монреальской дороге проезжал<sup>42</sup>.

Не менее важное место в тексте Белого занимают его «диалоги» с Вагнером, с Вольфрамом фон Эшенбахом, да и с Мопассаном, не говоря уже о множестве историков культуры, благодаря чему создается впечатление калейдоскопа времен, прихотливо сопологаемых и взаимопроницаемых.

Однако я предпочитаю термин «ноосфера» (точнее, пневмосфера) не только потому, что им передается мысль о системности (а

---

прежде чем «исчезнуть», Минцлова передала Бугаеву «опознавательные знаки» «для возможной будущей встречи, которая могла состояться в 1912 г.».

<sup>41</sup> Недаром Белый напоминал и о том, что не был «гётистом», по крайней мере до 1914 г., см: *Белый А. Линия жизни* / Сост. И. Д. Делекторская, Е. В. Наседкина, М. Л. Спивак. М., 2010. С. 137.

<sup>42</sup> Подробное описание этой «прекрасной дороги» у Гёте сопровождается уточнениями, что она ведет в горы «nach Monreale», «hinter Monreale». Выражение «и не приметил» мною здесь использовано намеренно, чтобы напомнить о фразеологизме, который был создан Крыловым («слона-то я и не приметил») и обыгран Белым так, что, описывая перезвоны в сонме церковей палермской округи, Белый назвал зачинательный голос Монреальского собора голосом слона (предполагаю, что так возник и намек: «слона-то Гёте и не приметил». Ср. также: «Гёте в своих впечатлениях пусть изумителен; все ж он порою пристрастен» (*Белый А. Офейра*. С. 21–22)).

не простой калейдоскопичности) результатов духовно-творческой деятельности, формирующих особый структурный слой космоса, но и по той причине, что сам Белый выбором терминологии<sup>43</sup>, как правило, напоминал о том, что он пришел в мир писательства из мира естественных наук, и оттуда принес свой метод сопоставления фактов, как и пристрастие к «терминологии»<sup>44</sup>.

Напомню, что — будучи студентом естественно-научного отделения физико-математического факультета Московского университета (с 1889 г.), который он окончил в 1903 г., т. е. задолго до личной встречи с Р. Штайнером, Белый слушал лекции по кристаллографии и минералогии (как он сам уточнил)<sup>45</sup> В. И. Вернадского (1863–1945), основателя учения об антропокосмизме, геобиосфере и ноосфере. Воздействие учения Вернадского о тысячелетних напластованиях на многослойной геосфере пластов биосферы (флора, фауна), активизирующихся в районах контактов между ними, и тем более — его учения о ноосфере (в сущности, о пневмосфере)<sup>46</sup> — в «Офейре» более чем ощутимо.

---

<sup>43</sup> Ср., например, рассказ А. Белого о том, что его воля стать носителем слова «формировалась под ясными и проникающими *радиолучами* [выделено нами. — Л. С.] моральной фантазии Михаила Сергеевича» Соловьева («На рубеже двух столетий», цит. по: *Белый А.* Линия жизни. С. 73–74).

<sup>44</sup> «Лекции профессоров [Физико-математического ф-та. — Л. С.] <...> очень много давали для составленной мной программы, единство которой — система соположения фактов, мне нужных; преподавание было высоко поставлено; <...> соединение имен было созвездием; такого соединения превосходных специалистов не встретил я на филологическом факультете, на котором оказался с 1904 г.; лишь на нем понял я высоту преподавания, пошедшего впрок, — у нас, на естественном» («На рубеже 2-х столетий», цит. по: *Белый А.* Линия жизни. С. 85).

<sup>45</sup> *Белый А.* Автобиография. Из посмертного собрания стихотворений. 1935 г. // *Смерть Андрея Белого (1880–1934).* Сборник статей. М., 2013. С. 918.

<sup>46</sup> Как известно, три автора — Э. Леруа, П. Тейяр де Шарден и В. И. Вернадский — почти одновременно (и каждый — со своими акцентами) ввели термин «ноосфера» в свои учения об антропокосмизме, отличая его от «панпсихизма», утверждавшегося К. Циолковским. Именно потому мне кажется предпочтительным опереться на идею П. А. Флоренского, которую автор «Мнимостей в геометрии» изложил в ходе переписки с Вернадским, откликаясь на его учение о геобиосфере и ноосфере. Флоренский нашел необходимым



Но если аспект времени в хронотопе повествования «Офейры» оформлен так, что «времена сияют через времена», преобразуясь в волнообразно-текучее единство океана времен, то визуально-архитектонически оформляемое пространство здесь четко подразделяется на три уровня (как это принято в мифопоэтических традициях, восходящих к ритуалу).

1. Нижний уровень — это уровень «подземной географии», детали которой смонтированы в тексте «Офейры» на основе характеристик

---

говорить «о существовании в биосфере, или, может быть, на биосфере того, что можно было бы назвать пневмосферой, т. е. о существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, в круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни не может подлежать сомнению. Но есть много данных, правда, еще недостаточно оформленных, намекающих на особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например, предметов искусства. Это заставляет подозревать существование и соответственной особой сферы вещества в космосе» (1929. IX. 21 // Переписка В. И. Вернадского и П. А. Флоренского / Публ. П. В. Флоренского // Новый мир. 1989. № 2. С. 198). В этих словах со всей очевидностью сказывается исходная близость установок П. А. Флоренского и Андрея Белого, проявляющаяся в принципиальной ориентации на духовность (несмотря на все различия в ее конкретном понимании, что привело одного — к православию, другого — к антропософии, а точнее — к розенкрейцтерству: антропософия, согласно А. Белому, была для Р. Штайнера чем-то вроде старчества в миру, а для самого Белого, по его словам, своего рода «культурпросветом»). И это определялось их особой способностью сочетать «концы» и «начала» вертикали, подкрепляемой опорой на пифагорейскую традицию оперирования числом, новейшими в математике идеями Г. Кантора, как и монадологией и аритмологией проф. Н. Бугаева, а также сугубым вниманием к существованию материи в ее для XX в. малоизвестных формах. Примечательно, в частности, предположение П. Флоренского об изотопичности вещества — носителя духа. Таким образом, Флоренского с Белым сближало не только внимание к самым разным вариантам пифагорейского наследия, к идее о мировой душе как «самодвижущемся числе», но и взгляд на символическую, в частности на цветовую (ср. «Золото в лазури» Белого и «В вечной лазури» Флоренского), звуковую и геометрическую (см.: Силард Л. Андрей Белый и П. Флоренский. Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством // Studia Slavica Hung. 1987. Vol 33/1–4. С. 227–238). (К сожалению, в сборнике «Смерть Андрея Белого» название моей статьи грубо искажено, см. с. 399.) Близка к Белому и Флоренскому (при всех различиях) устремленность В. Кандинского (см. его «О духовном в искусстве»).

«подземной сферы» у Эмпедокла, который осознал ее пылающей и, как известно, попытался удостовериться в этом, о чем нам напомнил Платон («Тимей»<sup>47</sup>), бывавший на Сицилии и откликнувшийся на Эмпедоклову идею «кратера»-вулкана, где по воле богов смешиваются разнородные элементы, подобно смешиванию вина с водой в кратере-бокале, куда следует погрузиться, дабы обновиться, что Эмпедокл, согласно преданиям, и сделал, но о результатах нам пока что не сообщил.

На этот слой «античной информации» о «подземной географии» в тексте «Офейры» налагаются трансформированные детали из «напоминаний» Вольфрама фон Эшенбаха о Клингзоре, дрожащем в Альпах, что у Белого преобразуется в рассказ о землетрясениях и других бедствиях, которыми поражает Сицилию черная магия Клингзора, действующего из Калабрии (согласно упоминаемой Белым легенде), и все это окрашивается атмосферой описания «труса земли» — от Днепра вплоть до Карпат — в «Страшной мести» Гоголя<sup>48</sup>.

2. Средний уровень представляет собой горизонталь уровня *realia* (если следовать идее Вяч. Иванова о горизонтали как линии социальных отношений — «горизонтальной линии справедливости и равенства»). В описании реалий Палермо у Белого преобладают контрасты: подобно тому, как в романе «Петербург» эксплицировано противопоставление между Невским проспектом и Островами, реалиями Палермо подчеркнуты контрасты между претенциозностью набережной (а также «виллами богачей» с их безвкусицей) и погоней «мелкого люда» за «доходами» от туристов. Выразительно

---

<sup>47</sup> Кажется, еще до создания «Федона»: «<...> la geografia mitica di Platone in particolare l'intricata raffigurazione del Tartaro e dei grandi fuochi sotterranei trae spunto dai pitagorici occidentali» (*Kingsley P.* Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione Pitagorica. Milano, 1995. P. 103. См. также p. 104–105).

<sup>48</sup> Не исключено, что Гоголь (в текстах которого немало венгеризмов) знал венгерское предание о том, что черный маг Клингзор был якобы из Венгрии. Но как соотносится (и соотносится ли) образ черного мага Клингзора с преданием о легендарном поэте-алхимике Клиссоре (Clynissor) XII–XIII вв., предсказавшем, согласно тюрингским хроникам, рождение Елизаветы Венгерской и послужившем прототипом для весьма привлекательного образа «второго отца» Генриха фон Офтердингена в романе Новалиса? См.: *Деринг-Смирнов И. П.* Пастернак и немецкий романтизм // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1996. Bd. 37. S. 96.

представлен также контраст между поколениями. Достаточно вспомнить сцену, где изображен палермец, который, напялив «котелок» или «смокинг», вообразил себя европейцем и стыдится старушки (которую легко представить себе его матерью), приехавшей из деревни в красочной сицилийской тележке, детально обрисованной и в травелогe Мопассана. У Белого описание этой сцены свидетельствует о проницательности нарратора — достойного последователя антрополога и этнографа Д. Н. Анучина (под руководством которого Белый писал кандидатское сочинение об оврагах — «прокинутых горах»), но и внимательного читателя путевых заметок Мопассана.

3. Третий уровень — это *собор Монреале*, знаменующий путь к *realioga*. Опираясь на учение Вячеслава Иванова о восхождении, можно сказать, что собор в Монреале у Белого — это Преддверье сферы *realioga*, или же (согласно некоторым мистическим традициям, частично унаследованным и Р. Штайнером) что этот уровень помечает начало восхождения на 3-ю ступень — от имажинации, через инспирацию к интуиции — и «подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному»<sup>49</sup>.

Не потому ли основание собора Монреале у Белого — «Мертвый город» (почти египетский «Некрополь»). Здесь нет никаких признаков «современной» (начала XX в.) жизни: ни кино, ни кафе... Здесь жители опасаются пришлого, что сказывается в их одежде и в жестах, и в поступках, и в выражении лица (особенно взгляда).

Вместе с тем не только Монреале, но и Палермо производит впечатление «самобытного города мохноногих козлов»<sup>50</sup>.

«Мохноногие козлы» в этих описаниях интересны не только как «деталь» еще не исчезнувшего полу-пастушеского быта. Символика «мохноногих козлов» непосредственно связана с Гермесом у «Врат Входа», что указывает на роль Гермеса — покровителя странников (за «Золотым руном»), посредника между мирами (включая «миры и Богов, и преисподней»)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 185. Следует отметить, что Иванов не проводит важного различения между «мистическим и инициатическим путем», ср.: Генов Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000. С. 229.

<sup>50</sup> Белый А. Офейра. С. 60.

<sup>51</sup> Kerényi K. Hermész, a lélek vezető. Budapest, 1984. О. 97–103.

В полном соответствии с учением Вячеслава Иванова о необходимости вертикала (так у Иванова) как символа восхождения<sup>52</sup>, Белый строит картину своих собственных «хождений» в собор Монреале именно как восхождения, обыгрывая тот факт, что к собору в самом деле нужно было подниматься, идя из гостиницы, носившей характерное для эпохи название *Ristorante Savoia* (сохранившееся на здании этой бывшей гостиницы и поныне), отчасти следуя за «мохноногими козлами» (психопомпами?).

Описание пристанища в *Ristorante Savoia*, где наши странники нашли временный приют: промозглой комнатухи без нормального отопления, с разбитыми стеклами, куда врывались и дождь, и ветер и разве что не снег с гор, превращает *Ristorante Savoia* в иронически окрашенную характеристику уровня реалий быта, контрастного по отношению к собору Монреале.

Рисунок Белого, «иллюстрируя» его текст на почтовой открытке, посланной 24 декабря 1910 г. из Монреале Эллису<sup>53</sup>, отчетливо визуализирует символику опорных элементов изображаемого пространства:

1. Город Монреале на нем обозначен так, как обычно обозначаются города на географических картах, однако вместе с тем он (благодаря сильно акцентированному «центру-зрачку» и положению на склоне горы, которая своими очертаниями напоминает то ли очертания «скалы» из «эскиза Декарта»<sup>54</sup>, то ли голову в капюшоне на некоторых «рисунках магов») может быть воспринят и как странное «всевидящее око».

2. Кромка очертаний гор помечена крестиками, как это было принято в обозначениях «маршрута» паломниками для тех, кто хочет воспроизвести их путь восхождения, а потом и нисхождения<sup>55</sup>. В «Офейре» это предстает как спуск из Монреале в темное ночное море — начало пути в белый-белый Тунис<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Вспомним известное замечание Вячеслава Иванова о творениях Евгения Замятина и Сейфуллиной: «Хорошо-хорошо, только без вертикала».

<sup>53</sup> См. выше сн. 7: *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «посвящению». С. 134.

<sup>54</sup> *Principia Philosophiae.* Amsterdam, 1656.

<sup>55</sup> См. *Giubilei.* С. 333.

<sup>56</sup> Спуск в ночное море символизирует начало фазы «vitriol» (*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultem Lapidem — Veram Medicinam*

3. Однако Монреале и его «всевидящее око» обозначены не ближе к вершине скал, и это, видимо, подсказывает двоякую интерпретацию: с одной стороны, намекается на возможность продолжать восхождение в наивысшие сферы, с другой же, напротив, напоминает (согласно вариантам гностического мифа) о том, что, хотя Душа мира ведет человека ввысь, — она, будучи «материей божества» (Вл. Соловьев), опасается вершин восхождения, хотя и стремится к ним.

4. Наконец, выразителен четко очерченный параллелепипед в нижней части рисунка (контрастирующий с хаотической смесью «апельсиновых роцц» над ним): он полузаштрихован четырьмя четкими наклонными линиями и помечен названием города (его интерпретация выходит за пределы данной статьи).

Символика Восхождения к Храму — архетипична для большинства культур. Вместе с тем она зачастую сохраняется и в интеллектуально изощренных трудах. Такова она и на фронтисписе книги Раймонда Луллия (*Ramon Llull*, «*De nova logica*», 1512 г.), где изображается «лестница бытия», как она осознавалась «мистиками Средневековья». Она закрепилась в формулах «*scala degli enti e scala dell'anima del mondo*», которыми утверждалось взаимодействие миров материи и Духа, особенно подчеркивая связь «полосов» Кристалла и Света.

Принимая во внимание концепции Раймонда Луллия, Белый поместил имя великого каталонца — единственное! — рядом с именем Проводника Данте в самом начале своего повествования: «Раймонд привлекал и дух Данта манил»<sup>57</sup>.

Описание пути Белого-странника от *Ristorante Savoia* к Монреальскому собору со всей очевидностью воспроизводит ступени этой «лестницы бытия»: по камням-«кристаллам», впитавшим память тысячелетий, вдоль окаймляющей этот путь флоры, по следам «мохноногих козлов», устремляясь к Свету-духу собора-Чашы Монреале: «Геологические породы слагаются умному зрению теологическим строем»<sup>58</sup>.

---

= Посети недра земли и очищением обретишь сокрытый камень — верная медицина), после чего должна последовать фаза *albedo*, чем предстанет «белейший Тунис». О роли алхимической символики см.: *Obolenska D. De Imaginatione*. Gdańsk, 2014.

<sup>57</sup> Белый А. Офейра. С. 22.

<sup>58</sup> Там же. С. 61. Ср. комментарий Д. О. Горшилова в: *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 2014. С. 61, 363–366. Здесь из текстов Андрея Белого приводятся примеры «геологической метафоры», которая

И хотя городок Монреале у Белого подобен некрополю, погруженному в черноту (в «египетский чернозем» Белого, для которого вместе с тем весомо и «именование Египта — Аэрия»<sup>59</sup>), домики его окружают собор, как бы охраняя центр той повседневной жизни, что составляет земную основу собора:

Собор наполняет всю жизнь монреальцев: он — место их встреч, их молитв, наслаждений, досугов, доходов; дворец<sup>60</sup>, каких нет больше в мире, зовет бедняка; за чентезимы он получает плетеное стуло: сидит в нем часами под пламенным сводом: под сводами паперти — клуб: раскуряются трубки, свершаются сделки, встречаются новости; многими входами — входят: под *пестрые повести* [выделено нами. — Л. С.] сводов собора<sup>61</sup>.

В самом деле: над «гейзером страстей» бытовой жизни «дворца» вырастает многоярусное строение «пестрых повестей» «мозаики, какой в мире нет» собора Монреале<sup>62</sup>. Так утверждается здесь восхождение души кристалла (который живет, хотя и «неподвижно молчалив») и всей *scala degli enti* — к Свету.

Именно это отдаляет Монреальский собор не только от «музейности» венецианского Сан-Марко, но и от «византизма», о чем свидетельствует размышление Андрея Белого, дважды повторенное при виде того, как «играет и светит ярчайшими перлами вещей столетий старинная стая»<sup>63</sup> окрестных церквей, стиль которых «не тот, что у нас: не сухой, не поджарый, не грозный: лиющийся влажно, раскидистый, светлый: какие золотые уста рассказали все это векам? Из каких бриллиантовых взоров упали все эти источники света?»<sup>64</sup>

---

в самом деле является умением читать «напластования веков». О традиции чтения «напластований веков, свидетельствующих о единстве мира», см.: Люсьей А. Первый поэт Тавриды. Симферополь, 1991.

<sup>59</sup> *Белый А.* Глоссология. С. 63 (Ч. 41). Ср.: Аэрия — Воздушная земля (древнее название Египта: *Геродот*. История. Т. 2. С. 40, 61).

<sup>60</sup> Слово «дворец» здесь следует понимать и в соответствии с мистической традицией, где «внутренним дворцом», или священным дворцом называется «центр мира»: *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. С. 228.

<sup>61</sup> *Белый А.* Офейра. С. 107.

<sup>62</sup> Там же. С. 55.

<sup>63</sup> Там же. С. 57.

<sup>64</sup> Там же. С. 59.

Вывод Белого: «Все меркнет пред мощным глаголом цветов монреальской мозаики: слово света там стало воистину плотью цветов»<sup>65</sup>. И если искусствоведы, указывая на отличительные особенности мозаики собора Монреале, справедливо отмечают расхождения с византийскими канонами<sup>66</sup>, то Белый мотивирует эти отличия уникальностью «Радуги Монреале» — связью восхождения к Свету с ответным нисхождением. Другими словами: уникальность собора Монреале подчеркивается благодаря выбору уникально символизирующих сопоставлений, среди которых доминируют именно «радуга Монреале» и тем более — Эдем<sup>67</sup>.

Вместе с тем этот процесс символизации впечатления-переживания как возведения к «вертикалу» духовности сопровождается теоретическим обобщением, которое оформляется в подглавки, где мозаика как вид творческой деятельности, оперирующей кристаллом или даже стеклом, описана как *светопись*, поскольку кристалл откликается на свет, подобно глазу, как утверждает Белый, исходя из «световой теории Гёте и света интуиций Плотина»<sup>68</sup>. По сравнению с мозаикой живопись (и особенно «пуантилизм»), согласно мнению повествователя, представляет собой простую имитацию: «Тайна мозаики есть тайна взгляда... Кристалл выражает слепительность света в игре преломлений, иль в радуге; видел радугу света незримого: Радуга эта — собор Монреала. Я понял, что здесь, среди радужных игр, есть взгляд *света, зов света, сон света* [выделенные здесь слова даны Белым в разрядке. — Л. С.]»<sup>69</sup>.

И не в ответ ли на этот «зов света» слагается в тексте «многоступенчатое» *crescendo*:

— решительный вывод о том, что собор Монреале — это Грааль: кристаллическая мозаика, выстилающая стены собора и «вещая рассказом о рае»<sup>70</sup>, обратило собор в Кубок-Потир-Кратер-Чашу, обращен-

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> *Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo, 1991. P. 13, 18–25, 35, 122.*

<sup>67</sup> Ср.: «Мы видели кущи Эдема, войдя в Монреальский собор» (*Белый А. Офейра. С. 61*) и особенно: «...процветает эдемская роза розетками» (*Там же. С. 93*).

<sup>68</sup> Там же. С. 60. Ср.: *Белый А. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. М., 1917. С. 45–70.*

<sup>69</sup> *Белый А. Офейра. С. 102.*

<sup>70</sup> Там же. С. 91.

ную к небу: «...пространства разъялись: и вечное око проплакало в них, переполнивши чашу, Грааль; эта чаша — собор <...> невестественен он; его стены лишь чаша: в ней тайна сошествия»<sup>71</sup>;

— замок Монсальват, «построенный над Святейшим Сосудом», «странствует, бродя по легендам»... План замка нашел Титурель<sup>72</sup>. Пересказ этого плана Белым в такой степени гармонирует с архитектурой собора Монреале, особенно с его «башнями, вставшими ввысь»<sup>73</sup>, что восхождение Андрея Белого к следующим уровням символизации и итоговым умозаключениям (вопреки мнению большинства), представляется вполне естественным: «улыбчивость мира поет где-то в воздухе здесь: эта песня осела мозаикой»<sup>74</sup>, «<...> не в Испании высится сваянный светом Сальват (Монсальват), а — в Сицилии: он — невидим; он — светлая сказка, повисшая в светочах <...>»<sup>75</sup>;

— более того: «Сицилия есть Амфортас, получающий страшную рану за тайную мысль: воплотить на земле благодати, таимые в Граале; улыбка мозаики — дивный прообраз возможностей жизни земной, ей порученный Богом сосуд: она ждет избавителя, плененная черным Клингзором»<sup>76</sup>;

— соответственно этому город Палермо характеризуется как «узел двух нот: перекрестность путей; оно — Крест <...>»<sup>77</sup>;

— но тема Креста настойчиво «обрамляется» спасительной Розой, с напоминаниями о розах Сицилии, о Святой Розалии и о розонах;

— и наконец, *crescendo* завершается размышлением повествователя в долине Орето, когда, по его словам, «изречение Гёте»:

Die Sonne tönt nach alter Weise  
In Brudersphären Wettgesang —

в нем «развило крону листьев», напомнив ему, что задолго до Гёте «Пифагор и орфисты подслушали это: Сицилия их узнает, потому

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же. С. 77.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же. С. 63.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. Ср.: «Из Калабрии грозно бросает Клингзор свое злое копьё чрез пролив в сицилианские земли; и от удара копьё сотрясается почва Сицилии; красная рана, смертельная рана ее — это Этна» (Там же).

<sup>77</sup> Там же. С. 75.



что воздух Сицилии падает солнечной песней; природа Сицилии — кем-то пропетая песня; и плод, в ней налившийся, — песня Сицилии: буйственный клич Эмпедокла... из Этны; она продолжается <...> садится в уста сицилийцев, как смешанный диалект из различных наречий <...> из основ новой речи встает строчка Данте, из светов мозаики — краска Джиотто»<sup>78</sup>. Этот беглый пересказ ключевых моментов в истории культуры Италии завершается финалом, который говорит о миссии Италии в грядущем: «Культурой Италии солнечный ритм Пифагора, сквозь жест Эмпедокла, сводящий гармонию сферы в гремения Этны, — культурой Италии, Ренессансом *восходит* закваска грядущей природы земли»<sup>79</sup>. Слово «восходит» здесь акцентировано мной (Л. С.), поскольку использование глагола «восходит» в форме «исторического настоящего» времени знаменательно: оно позволяет слить событие прошедшего времени с «надвременным» и понимать его в текучем слиянии с будущим.

Именуя это будущее Грядущим, Белый предвидит его, мысленно восходя не только по волнам времени, но и по ступеням «проявлений бытийственности»:

<...> песнями нежно юнел флерд'оранж под улыбкой серпа, занесенного в воздухе <...> и нисходящего к легкой горе звуковым Парсифалем.

Грядущее в нем: воздыханье о нем в нашем сердце есть белая роза, в шиповнике: тайна слияний многих в одно, тайна ясной любви, прозираемой Эмпедоклом сквозь ярости Этны, *луч белый*, загаданный маревом сицилийских пестрот — в нем, в Грядущем; и Вагнер — предтеча Грядущего — это грядущее слышал, припавши к далекому прошлому: к кражистым почвам палермской земли<sup>80</sup>.

Так грамматически и контекстуально оформляемое «большое время» М. Бахтина (Вечность Вяч. Иванова) позволяет понять эти слова Белого и как пророчество, подобное предвидению им атомной бомбы в поэме «Первое свидание» (1921), о чем теперь уже все слышаны, но и провозглашение того, что «Судан — суд нам», о чем пока что слышаны немногие.

<sup>78</sup> Там же. С. 89.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Там же.

В русской литературе эпохи символизма мысль о решающей роли Средиземноморья в жизни всей планеты выдвинулась на первый план. Вспомним, наряду с творениями Андрея Белого, А. Блока («Роза и Крест»)<sup>81</sup>, Ф. Сологуба («Творимая легенда»)<sup>82</sup>, М. Волошина и «Тайну трех» Д. Мережковского, где говорится: «Средиземное море, связующее три части света, Европу, Азию, Африку, есть, в самом деле, *середина*, сердце земли. В немолчном ропоте волн его бьется сердце человечества»<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> *Силард Л.* «Роза и Крест» А. Блока — лирическая драма и/или мистерия посвящения // Сюжетология и сюжетография. № 1. Новосибирск, 2016. С. 32–57; *Силард Л.* «Роза и Крест» А. Блока в свете розенкрейцеровских традиций // *Studia Litterarum*. 2016. Т. 1, 3–4. С. 235–261.

<sup>82</sup> *Силард Л. Ф.* Сологуб и наследие герметизма в России начала XX века (к символике «Творимой легенды») // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 607–624.

<sup>83</sup> *Мережковский Д.* Тайна Трех. Египет — Вавилон. М., 2001. С. 81.

*А. Визинони*  
*Университет Бергамо*

## **Андрей Белый в Сицилии: Багерия — настоящие врата Ада?**

В начале XVIII в. на равнине города Багерии были возведены многие виллы для отдыха палермских дворян. Представители палермской аристократии украшали их по мотивам древнегреческой и латинской мифологии. В частности, особенное распространение обрели мотивы литературной академии «Аркадия». Эта тенденция распространяется все больше с использованием штукатурки, обходящейся дешевле мрамора. Благодаря этому внешний вид зданий обогащался глубоким символическим и иконологическим смыслом. Сицилийская культура в этот период была очень разнообразной, так как складывалась из местных традиций, восточных влияний, античной культуры, отражала интерес к астрологии и оккультным наукам. Декоративные элементы вилл отражали живую культурную атмосферу высшего общества Палермо. Фасады и интерьеры вилл становились иллюстрациями духовных маршрутов, конкретизациями философских мыслей, доступных не каждому наблюдателю<sup>1</sup>.

Согласно толкованию Розанны Балестрери, виллы равнин Багерии представляют собой различные стадии развития алхимического процесса. Как известно, целью алхимии является поиск единства микрокосма и макрокосма, возникших из изначального хаоса материи, в которой все элементы сосуществуют беспорядочно в ожидании рекомпозиции в одно целое. С этой точки зрения, «чудовищные статуи» виллы Палагония символизируют состояние изначального хаоса, а также первый шаг к поиску универсальной гармонии<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> По этому поводу см.: *Balestreri R. Alchimia e architettura: un percorso tra le ville settecentesche di Bagheria. Bagheria; Palermo, 2008. P. 26.*

<sup>2</sup> Там же.

На протяжении веков скульптурные ансамбли виллы Палагония подвергались критике со стороны многочисленных посетителей, в частности и Гёте, по причине безобразности их композиций: гротескные фигуры состоят из различных частей тел животных и людей, они выглядят жуткими человекообразными зверями или, наоборот, людьми, превращающимися в зверей<sup>3</sup>. Однако недавние исследования Розанны Балестрери дали новую оценку скульптурным ансамблям виллы Палагония, доказывая, что они символизируют поиск гармонии между различными элементами<sup>4</sup>.

Во-первых, Балестрери, опираясь на исследования Юргиса Балтрушайтиса об искусстве Месопотамии, утверждает, что композиционная схема статуй виллы исходит из шумерского искусства. Этот вывод основан на следующих наблюдениях: с точки зрения внешнего вида Балестрери отмечает многочисленные сходства между шумерскими скульптурами и чудовищными статуями виллы Палагония. Впрочем, шумерская иконография была прослежена в различных странах Запада, включая Италию. Кроме этого, итальянская исследовательница учитывает семиотическое толкование шумерской иконографии Балтрушайтиса.

Согласно теории Балтрушайтиса, она возникла из потребности воссоздать симметрию и единство, сливаясь вдоль оси Древа жизни<sup>5</sup>. Данная симметрия, опирающаяся на одну центральную ось, породила аномальные изображения, в которых животные и люди сливаются в единое целое в поиске высшего единения. Эти фигуры, состоящие из частей тела человека и животных, будто бы застыли в ожидании разделения для того, чтобы каждый элемент смог найти свой правильный размер и приобрести свою первоначальную форму. По мнению Балестрери, то же самое стремление одушевляет чудовищные статуи виллы Палагония.

С другой стороны, алхимические практики представляют собой поиск гармонии между человеком и мирозданием, между человеком и Богом<sup>6</sup>. Несмотря на это, подлинный смысл чудовищных статуй виллы Палагония оставался долго скрытым от глаз таких

---

<sup>3</sup> Там же. Р. 31.

<sup>4</sup> Там же. Р. 31–32.

<sup>5</sup> *Chevrier J.F. Portrait de Jurgis Baltrusaitis. Paris, 1989. Р. 12.*

<sup>6</sup> *Balestrieri R. Alchimia e architettura. Р. 32.*

интеллектуалов, как Гёте и Белый, хотя они имели все ключи к его разгадке.

В ноябре 1910 г. Андрей Белый с будущей женой Асей Тургеневой отправился в Италию. Данная поездка была не просто туристической, но особенно духовной. Из-за ряда драматических событий в сфере личной жизни, произошедших в период с 1904 по 1909 г., Белый переживал глубокий кризис вдохновения и решил поехать в Италию.

Необходимо подчеркнуть что, как отмечает Чезаре Де Микелис, газетная версия «Путевых заметок», вышедшая в 1911 г., не совпадает с книжным текстом 1922 г.: «Комплект газеты *Речь* от 1911 сохраняется в Национальной библиотеке [Рима. — А.Э. В.], и простое сравнение газетного текста с книжным оказалось достаточным для очевидного убеждения в том, что их структура и значение совершенно расходятся, хотя иногда отдельные выдержки полностью совпадают»<sup>7</sup>.

Предполагается, что данные изменения были результатом встречи Белого с Рудольфом Штейнером в первой половине 1910-х гг. Штейнер был тонким знатоком творчества Гёте<sup>8</sup>, он также проявлял живой интерес к оккультным наукам, включая алхимию. Но прежде всего Штейнер был создателем антропософии: интерес поэта к антропософии оказал глубокое влияние на его мировоззрение и, следовательно, на сочинение книжной версии «Путевых заметок». По этому поводу уместно заметить, что во введении к книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности», вышедшей в 1917 г., Белый подчеркивал: «Смею высказать: мной воззрения Штейнера до конца не изучены: изучение — *in statui nascendi*»<sup>9</sup>.

Белый приехал в Италию, надеясь найти вдохновение для своей трилогии «Восток или Запад». В этой трилогии Белый сопоставляет

<sup>7</sup> *Де Микелис Ч.* Путешествие Андрея Белого по Италии // Andrej Belyj: pro et contra. Atti del I Simposio Internazionale Andrej Belyj (Bergamo, Istituto Universitario 14–16 settembre 1984) / A cura della Sezione di Slavistica dell'Istituto Universitario di Bergamo. Milano, 1986. С. 57.

<sup>8</sup> По этому поводу см.: *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере // Белый А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. VII. М., 2000. С. 37: «Д-р Штейнер “критически” вскрывает нам Гёте: вскрывает впервые».

<sup>9</sup> Там же. С. 7.

восточное и западное мировоззрение, чтобы определить, с каким из двух Россия должна сообразоваться. По мнению Белого, Западная Европа является слишком «цивилизованной»<sup>10</sup> и обращает мало внимания на духовность. Напротив, поэт считает восточное мировоззрение превосходящим и способным победить так называемую западную «механическую» цивилизацию<sup>11</sup>. С этой точки зрения Сицилия очень привлекательна для Белого, так как, на его взгляд, она воплощает идеальное слияние восточной и западной культур. Как известно, Андрей Белый и Ася приехали в Палермо 17 декабря и пробыли в городе всего двадцать дней. Поэт с нетерпением ожидал встречи с местом «причудливого пересечения Запада и Востока, встречи Европы, Азии и Африки, взаимодействия греческой, римской, итальянской, испанской, арабской, византийской, норманнской культур»<sup>12</sup>.

Он нередко подчеркивает, что в Сицилии есть: «странное сочетание греческой, византийской, католической и арабской старины»<sup>13</sup>. Но проживание в Палермо было очень дорогим, и будущие супруги вскоре решили переехать в Монреале, который, по словам Белого, «невероятно живописен»<sup>14</sup>. Как отмечает Сальватора Барранка, арабско-испанское население Монреалья особенно поразило поэта, который заметил глубокое влияние Северной Африки на внешний облик и на душу сицилийцев<sup>15</sup>.

Таким образом, Белый описывает жителей Монреалья похожими

то на испанцев, то на арабов; здесь население — смесь мавров с итальянцами и древними греками; и пение не итальянское,

---

<sup>10</sup> По этому поводу см.: *Barranca S. Viaggio di un simbolista russo in Italia e Nord Africa // Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. 2005 (2009). № 5. P. 94. Примеч. 37.*

<sup>11</sup> *Белый А. Проблема культур // Символизм. М., 1910. С. 38. См.: Barranca S. Viaggio di un simbolista russo. P. 77. Примеч. 39.*

<sup>12</sup> *Белый А. Сицилия и Тунис // Путевые заметки. Т. I. М.; Берлин, 1922. С. 35–36: «В Риме, в Неаполе, в милой Венеции не был в музеях: спешили в Сицилию».*

<sup>13</sup> *Котрелев Н. Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого // Восток–Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 149.*

<sup>14</sup> *Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Русско-итальянский архив II — Archivio Italo-russo II. Салерно, 2002. С. 131.*

<sup>15</sup> *Котрелев Н. Путешествие на Восток. С. 151.*

а монотонное, протяжное на две или три ноты; много странного — кувшины арабского типа; в знак приветствия прикладывают руку к голове; ходят монреальцы в плащах <...>. Вечером они толпятся на площади перед собором, напоминающим арабский дворец<sup>16</sup>.

Помимо этого, поэт подчеркивает: «Африка благородная часть души сицилийца»<sup>17</sup>. Наверное, те же самые положительные впечатления оказали влияние и на его решение о переезде в Тунис.

Однако основная особенность Сицилии, более всего очаровавшая Белого, — это перекрещение культур и народов: на этом острове разные культуры разлетелись на кусочки «мозаики» и смешались, чтобы составить новую культурную традицию. Как замечает Эмануэла Сгамбати, на взгляд поэта, та же мозаика представляет собой символ первоначального согласия между Богом и человечеством, так как ее цвета состоят из духовного, божественного света: «...воплощением духа в материю дивно поет нам мозаика; <...> мозаический блеск есть сошествие Духа на камень»<sup>18</sup>.

По мнению Белого, данная гармония проявлялась в улыбке Бога, изображенной в той же мозаике: «Лишь в мозаике здесь сочетается хохот и плач в световую улыбку <...> улыбка мозаики — дивный прообраз возможностей жизни земной, ей порученный Богом сосуд»<sup>19</sup>. Но человечество разрушило первоначальную гармонию, заменив улыбку Бога «хохотом и плачем»<sup>20</sup>, которые являются противоположными и в то же время вспомогательными элементами.

Как известно, данным темам (улыбке, хохоту и слезам) посвящены две главы так называемой «итальянской» части «Путевых заметок» — «Слезы и смех» и «Маска», обе написанные в Монреале. В первой из них, «Слезы и смех», Белый утверждает, что смех является средством издевки черта над Богом. На самом деле поэт противопоставляет понятие символа, который воплощает слияние и правду, смеху как воплощению раздора и неправды:

В смесительствах — смехи; сам звук слова «смех» происходит от «смесь» <...>. Смехи суть смеси: и символы, соединения — правды;

<sup>16</sup> Там же. С. 149.

<sup>17</sup> Там же. С. 151.

<sup>18</sup> Белый А. Путевые заметки. С. 24.

<sup>19</sup> Там же. С. 95–96.

<sup>20</sup> Там же.

неправды — смешение; <...> черт, корень лжи, здесь *смесями* смеется над Богом: в смесительствах черта — смешное; когда мы смеемся — мы в черте<sup>21</sup>.

С этой точки зрения даже плач становился знаком господства черта над человечеством, потому что, как и смех, он происходит от «недр человека». Хохот и плач изображают тот же самый мир отчаяния, мир, разделенный на так называемых «горюнов» и «хохотунов», которые отражаются друг в друге.

С точки зрения Белого, самыми главными примерами этого состояния являются катакомбы капуцинов в Палермо и вилла Палагония в Багерии. В катакомбах капуцинов одновременно сохраняются трупы «горюнов», т.е. монахов, и трупы «хохотунов», т.е. самых богатых жителей города. Белый уверен, что местная традиция бальзамирования умерших, применяемая и для капуцинов, и для богатых палермских жителей, превращает эти тела в гротескные сатанинские пародии на людей, которыми они были в жизни.

Эмануэла Сгамбати отмечает, что среди этих мертвых тел нет Бога, но есть демонический Клингзор, чернокнижник из «Парсифаля» фон Эшенбаха. Поэт продолжает свое рассмотрение, сосредоточившись на гротескных и чудовищных фигурах (картинах и скульптурах) виллы Палагония. Как известно, его рассуждения опираются на «Итальянское путешествие» Гёте (1786 г.). Белый начинает свое повествование о «монстрах» виллы Палагония, цитируя текст Гёте, где он описывает гротескные и чудовищные фигуры (картины и скульптуры), которые оживляют виллу:

Стены обращены в непрерывный... цоколь, на котором пьедесталы поднимают кверху странные группы... Я сказал выше группы и употребил неверное... выражение, потому что соединения этих фигур произошли не вследствие какого-либо размышления... а скорее собраны наудачу... люди: нищие мужского и женского полу, испанцы, испанки, мавры, турки, горбуны, разного рода калеки, музыканты, полишинели, солдаты... боги, богини... Животные: только части, лошадь с человеческими ушами, лошадиная голова на человеческом теле... обезьяны, много драконов и змей, разного рода вазы, обмененные головы. Вазы, всевозможные монсперы и завитки... Если представить себе подобные фигуры, изготовленные по шестидесяти

---

<sup>21</sup> Там же. С. 94.



сразу, сделанные безо всякого смысла и толку... то ощутишь неприятное ощущение<sup>22</sup>.

С одной стороны, Белый разделяет эстетическое суждение Гёте, но в то же время обвиняет его в непонимании «источника виденных им безобразий»<sup>23</sup>: «Он — Гёте, не понял источника виденных им безобразий: не понял, что здесь вылезает из хохота толстого тела маркиза — двойник иль скилет: то горюю»<sup>24</sup>.

По мнению русского символиста, настоящим источником этого безобразия является безумство хозяев виллы Палагония, которых он называет «козо-людьми»<sup>25</sup>, сошедшими с ума от излишнего смеха, символизирующими человечество, одержимое Сатаной, они сами потеряли человеческий облик, превратившись в сатиров. С этой точки зрения, Багерия, название которой происходит от арабского *Bab-el-gberib* («врата ветра»), оказывается настоящими «вратами Ада».

Однако трактовка Белого строится на поверхностных впечатлениях: посещение виллы Палагония послужило лишь поводом для продолжения собственных мыслей, касающихся существования и духовных запросов. На мой взгляд, поразительно, что Белый, несмотря на влияние Штейнера, ограничился поверхностным анализом эстетического вида чудовищ виллы Палагония, не обращая должного внимания ни на ценности художественных произведений самой виллы, ни на их истинное значение. Подобно Гёте, Белый не углубляется в принципы создания декоративных элементов виллы. Тем не менее, как ни парадоксально, маркизы виллы Палагония пытались и, пожалуй, достигли тех же целей, с которыми Белый приехал в Сицилию: достижение гармонии Бога с Человечеством и то же самое слияние между западной и восточной культурами, которое Белый настойчиво искал в сицилийском искусстве.

---

<sup>22</sup> Там же. С. 107.

<sup>23</sup> Там же. С. 110.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. С. 108.

**О. В. Марченко**  
*РГГУ, МГК им. Чайковского, Москва*

## **Пути пилигрима: Италия Андрея Белого и Владимира Эрна**

**И**з Москвы 20 сентября 1908 г. Владимир Эрн пишет жене в Тифлис:

За эти два дня такая куча новостей, что спешу тебе выложить их все, чтобы не забыть. <...> Вчера пришла кухарка, и сегодня я уже обедал дома и как следует. Позвал Волжского к себе. Только что мы кончили, пришел... как ты думаешь кто? Андрей Белый. Пришел просить у меня какой-нибудь статьи и сотрудничества для Мережковских. К Мережковским перешло заведывание толстым журналом «Образование». Я ужасно был рад Белому. Волжский ушел, и мы с Белым говорили очень сердечно и хорошо еще часа два. Он очень просил к себе заходить и сказал, что непременно будет ходить к нам. Я чувствую, что это действительно будет так. <...> Говорили и о загранице — о готике, о Беато Анджелико. Борис Николаевич ужасно хороший и милый<sup>1</sup>.

Поскольку речь шла о сотрудничестве, журналах и новых статьях, о Беато Анджелико говорили, возможно, потому, что друг Андрея Белого Василий Васильевич Владимиров только что отдал в журнал «Северное сияние» свою хорошо иллюстрированную статью «Святой художник. Фра Беато Анджелико». В тот же журнал Эрн отдал и свою статью «Русский Сократ», это его первая публикация

---

<sup>1</sup> Взыскующие Града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С. А. Аскольдова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрна и др. / Сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. В. И. Кейдана. М., 1997. С. 176.

о Григории Сковороде<sup>2</sup>. Обе статьи выйдут в первом номере «Северного сияния» 1908 г. (за ноябрь).

Так и возникает этот треугольник: Андрей Белый, Владимир Эрн и философ XVIII в. Григорий Сковорода, упоминанием которого завершится роман «Петербург»<sup>3</sup>.

Фрагмент еще одного письма Эрна к жене, Евгении Давыдовне, 2 ноября 1910 г., о заседании, на котором Андрей Белый выступал с докладом «Трагедия творчества у Достоевского»:

Вчера видели предполагаемую невесту Белого. <...> Лицо прелюбопытное, русалочье. Голову поднимает все кверху, шея необычайно красива (Татьяна говорит, что она знает об этом и нарочно показывает шею — ох, женщины, женщины!). Глаза загадочны и моментами пронизывают, все время горят огоньком. Я глядел на нее внимательно. Не думаю, чтобы она сулила Борису Николаевичу безмятежное счастье<sup>4</sup>.

Сергей Николаевич Булгаков пишет Александру Сергеевичу Глинке-Волжскому 12 декабря 1910 г.: «Андрей Белый уехал за границу; кажется, женится. Он очень хорош, и страшно за него»<sup>5</sup>.

Андрей Белый с Анной (Асей) Тургеневой едут в Италию в конце 1910 г., а в начале января 1911 г., устав от холодных монреальских ночей и дождей в двух верхних комнатах неудобного *Ristorante Savoia*, они уезжают в Тунис. Эрн с семьей прибыл в Рим 28 апреля 1911 г., в Италии он пробудет два года. Григорий Сковорода в Риме и Италии не был; любитель и знаток античной литературы, переводчик Цицерона, Плутарха, Горация, он прочувствовал римскую почву под ногами во время своих странствий по Паннонии, на рубежах нынешних Австрии, Словакии и Венгрии, проходя долиной Дуная мимо руин Келемантии и Карнунтума, где в перерывах между сражениями Марк Аврелий некогда писал свои «Размышления»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> О раннем интересе Владимира Эрна и Павла Флоренского к этому замечательному мыслителю см.: *Марченко О. В. Fabulae selectae*. М., 2016. С. 109–133.

<sup>3</sup> См.: *Лавров А. В.* Андрей Белый и Григорий Сковорода // *Studia slavica*. 1974. Т. 21. С. 395–404.

<sup>4</sup> *Кейдан В. И.* Взыскующие Града. С. 292–293.

<sup>5</sup> Там же. С. 298.

<sup>6</sup> О Сковороде и «Размышлениях» Марка Аврелия см.: *Гаврилов А. К.* Марк Аврелий в России // *Марк Аврелий Антонин. Размышления*. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 1993. С. 128–129, 134–135.

Латинское слово «пилигрим» в названии моей статьи удобно, поскольку означает и «странника», и «паломника», и вот Андрей Белый был странником (двигался в известной степени наугад, у него действительно радикально поменялся маршрут, поскольку первоначально после Сицилии предполагалось движение в северном направлении, в Равенну, Ассизи и др.). Хотя ведь именно Белый отправился к святым местам, в Иерусалим, а в Палермо жил в *Hotel des Palmes*, слово же «паломник» происходит от слова «пальма». Тем не менее в этой итальянской почти одновременной с Андреем Белым поездке паломник — все же Владимир Эрн, поскольку маршрут его был вполне предсказуем. Он приехал в Италию по командировке от Московского Императорского университета изучать соответствующую литературу для написания диссертационных исследований. Здесь Эрн напишет книгу об Антонио Розмини (магистерская диссертация), соберет материал и вчерне набросает докторскую диссертацию о Винченцо Джоберти<sup>7</sup>. Здесь он напишет важные работы «Природа мысли» и «Природа научной мысли», статью о Льве Толстом<sup>8</sup>, здесь закончит начатую в России книгу «Григорий Сковорода. Жизнь и учение» для «путевой» серии «Русские мыслители» (1912)<sup>9</sup>, отсюда будет отсылать своему другу о. П. Флоренскому для публикации в «Богословском вестнике» замечательные «Письма о христианском Риме» (1912–1913).

А вот образ Григория Сковороды, который возникает под пером Эрн, и в его ранних статьях, и в его книге 1912 г., завершаемой в Италии, — это именно образ странника.

Согласно Сковороде (Эрн прав), жизнь есть странствие. «Что жизнь? То странствие. Прокладываю себе дорогу, *не зная, куда идти*,

---

<sup>7</sup> См.: Эрн В. Ф. Розмини и его теория знания. М., 1914 (эта книга есть в итальянском переводе: *Ern V.F. Rosmini e la sua teoria della conoscenza. Ricerca sulla storia della filosofia italiana del XIX secolo / A cura di R. Azzaro Pulvirenti. Milano, 2010*); Эрн В. Ф. Философия Джоберти. М., 1916.

<sup>8</sup> См.: Марченко О. Личность и учение Льва Толстого в размышлениях русских философов начала XX века // Сборник материалов симпозиума «Л. Н. Толстой (1828–1910) и Церковь его времени» (14–15 декабря 2009 года, Рим). Тула, 2011. С. 197–221, 222–246; Марченко О. В. *Fabulae selectae*. М., 2016. С. 71–107.

<sup>9</sup> См.: Марченко О. В. Владимир Эрн и его книга о Григории Сковороде // Волшебная Гора. Т. 7. М., 1998. С. 10–25; здесь же см. переиздание книги Эрн: с. 26–157.

*зачем идти*. И всегда блуждаю несчастными степями, колючими кустарниками, горными утесами, и буря над головой и негде укрыться от нея. Но бодрствуй!», — с удовольствием цитирует Эрн украинского мыслителя<sup>10</sup>. И накануне своей смерти Скворода говорит хозяйну усадьбы в Пан-Ивановке, где навсегда остановился: «Пора, друг, кончить странствие!»<sup>11</sup>

«Смысл странствия всегда остается для него высоким и “логическим”, — подчеркивает Эрн. — Странствие для него — добровольный подвиг отрешения от тех обычных условий жизни, которые мешают внутренней жизни духа»<sup>12</sup>. «Отныне он уже не будет ни “учителем поэзии”, ни профессором греческого языка, ни лектором по нравственной философии. Отрешаясь от всех преимуществ, связанных с его ученостью, навсегда отказываясь от желания как-нибудь *устроиться* в жизни, Скворода <...> окончательно переводит свою жизнь во *внутренние измерения*, становится странником <...>»<sup>13</sup>.

Такой образ странника был очень близок Белому, именно этот образ Григория Сквороды дойдет до заключительного абзаца «Петербург».

Тем не менее сам Эрн, повторю, в этой поездке в Италию скорее паломник, он очень рано нашел то, что искал, и рано сформулировал свою концепцию антично-христианского логизма (от Λόγος), которая переописывает традиционную оппозицию «Россия и Европа» в оппозицию иную: антично-христианский «логизм» (античность, православие, католичество), с одной стороны, — и новоевропейская культура с ее протестантизмом и философский его коррелят «рационализм», с другой. Его жизнь — не поиск Логоса, его он обрел еще в студенческие годы, она — борьба за Логос (название его программного произведения 1911 г.)<sup>14</sup>. Вот и в Италию он едет за тем, что знает

<sup>10</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Скворода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 142; эту очень правдоподобную псевдо-цитату Эрн заимствует из статьи: Хиждеу А. Григорий Варсава Скворода. Историко-критический очерк // Телескоп. 1835.

<sup>11</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Скворода. С. 204 (следуя воспоминаниям Измаила Ивановича Срезневского).

<sup>12</sup> Там же. С. 143.

<sup>13</sup> Там же. С. 135–136.

<sup>14</sup> См.: Марченко О. В. Очерки по истории философии. М., 2002. С. 158–230.

и предчувствует очень и очень давно. Он едет в Рим первых христиан, в Рим времен катакомб. Еще студентом Эрна пристально изучал историю раннего христианства, наследие первых христианских интеллектуалов, за дипломную работу о Юстине Философе получил специальную премию, в 1906 г. перевел и издал со своим предисловием «Сущность христианства» Адольфа фон Гарнака, вел принципиальную полемику с Эрнестом Ренаном, с представителями либеральной протестантской теологии (Вильямом Вреде, Адольфом Юлихером, и др.), в 1906 г. он написал предисловие к книге Гастона Буасье «Катакомбы» — «Катакомбы и современность» (в переводе его жены Евгении Давыдовны Векиловой — М., 1907), опубликовал статью о раннем христианстве даже в детском издании, с прекрасными цитатами из «Октавия» Минуция Феликса и т. д.<sup>15</sup>

Эрна знает, что ищет: «В Риме семь городов — Рим архаический, Рим республиканский, Рим императорский, Рим средневековый, Рим ренессансный, Рим барокко и Рим современный — *вросли друг в друга* и образовали целое необычайной, единственной в мире сложности»<sup>16</sup>. Стратегия Эрна — стратегия проникновения сквозь слои позднего и наносного к ядру подлинному, чрез Рим современный, барочный, к Риму глубинному, первохристианскому. Не случайно он упоминает в «Письмах о христианском Риме» об археологических стратегиях и о таком феномене, как палимпсест.

Конечно, это движение Эрна к давно известному не исключает яркой, чрезвычайно эмоциональной реакции при встрече. В катакомбах Святого Каллиста:

Тут, признаюсь, я забыл всякую археологию, всякую историю, всякое богословие. Едва мы вошли в тьму катакомбы, вдруг нахлынуло чувство радостное, умиленное, благоговенное, ноги сами собой опустились, и я, в несказанном восторге, стал целовать камни и землю и плакать обильными, облегченными, освобождающими слезами. Сбылось то, что я предчувствовал по далеким книжным вестям. Безмолвная, почти немая тайна первохристианства вдруг безмолвно и немо открылась *сердцу*, и самая «суть» катакомб стала такой

---

<sup>15</sup> Эрн В. Ф. Катакомбы и начало христианского искусства // Первоцвет. Хрестоматия для младших классов средней школы. М., 1909. С. 327–333.

<sup>16</sup> Эрн В. Ф. Письма о христианском Риме / Публ. В. И. Кейдана // Наше наследие. 1991. № II (20). С. 119.

близкой, такой понятной, такой родной. Я всем существом ощутил *мир*, мир, превосходящий всякое разумение, мир, который благодатными волнами бил в мою душу из этой массы безвестных, смиренных могил<sup>17</sup>.

И все же этот душевный подъем и неподдельная радость — радость узнавания.

Движение Белого, напротив, предполагает непредсказуемость встреч и реакций; мы должны помнить и о том, что впервые он путешествует с молодой женой («Тот миг мне запомнился; он был началом таинственных странствий моих; тридцать лет моей жизни досель протекало в квадрате, очерченном пыльным Арбатом, Смоленским бульваром, Пречистенкой; здесь я томился, сюда из далекого Запада Ася сошла, протянула мне руку; и вырвала»<sup>18</sup>).

Конечно, описание Белым своего путешествия является богатым результатом творения реальности символической. Это смысловое конструирование, отчасти намеченное почти синхронно самому путешествию в серии писем матери, Алексею Петровскому, Эмилию Метнеру, Эллису, в нескольких дорожных очерках для российской периодики, но большей же частью — осуществленное в процессе вторичной ретроспективной телеологической обработки в свете случившейся Встречи — со Штейнером («Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой»).

Эмпирическое перемещение, череда фактических событий (которые мы можем отчасти реконструировать по письмам и очеркам), под пером Белого виртуозно превращается, пресуществляется в многовекторный миф, «творимую легенду», в символическое пространство — подвижками, рывками, толчками прирастающего пульсирующего текста.

Вот пример: глава «От Венеции». Поезд идет от Венеции до Рима пятнадцать часов, через Флоренцию, где Белый и Ася не выходят, не останавливаются (т.е. Флоренция оказывается «не-местом», в том значении, которое имеет в виду профессор Уго Перси в статье «Места и не-места Котика» настоящего сборника). Но такого просто не может быть с Флоренцией! Пространство главы творится историко-культурными экскурсами, извлекаемым Белым отчасти

<sup>17</sup> Там же. С. 126.

<sup>18</sup> *Белый А.* Путешествие по Средиземноморью. М., 2015. С. 31.

из собственной памяти, отчасти из Бедекера, — фрагменты, кусочки, мозаика флорентийского Ренессанса, звездопад имен: Данте, Брунетто Латини, Петрарка, Боннатини, Салютати, Ландини, Поджо Браччолини, Гемистий Плетон, Фичино, Леонардо, Микеланджело, Савонарола и др.

Еще пример. Главка «Светопись» завершается сообщением: «<...> Мы серьезно мечтаем оставить Палермо: пожить в Монреале. Здесь дорого нам <...>»<sup>19</sup>. В следующей главке «Слезы и смех» впервые появляется в книге имя Гоголя. А в эмпирической реальности между двумя этими главками происходит то, что описывает Белый в письме Метнеру 1 января 1911 г. из Монреале:

<...> Великолепная природа, интереснейшая из всех мною виденных стран, но, Боже мой, до чего тупой, косялапый, глупый и граблящий народ; и до чего невыносимо без знания языка; по-французски здесь знают только в отелях, да и то Палермских; а вот мы в Монреале уже десять дней объясняемся знаками. Как попали мы в Монреаль, спросите Вы? Да выбора не было: целую неделю рыскали мы по окрестностям Палермо, не находя ровным счетом ничего подходящего. <...> Каждая поездка за поисками помещений — 15 франков. И глупо же здесь устроено: море — а на берегу моря нет ни вилл, ни домиков: есть — клоаки, но домиков — нет; может быть, где-нибудь и есть, но в «Hotel des Palmes» корыстно от нас все скрывали, а я языками — ни слова: я соскакивал с извозчика, и начинал с отчаянья кричать: «appartamento», «camera» — «*quando costa*»; собирались сицилийцы, бессвязно лопотали [т.е., надо полагать, звучали адреса, итальянские числительные, которых Белый не понимал. — *О.М.*], и я, не узнав ничего, опять садился на извозчика<sup>20</sup>.

На следующем перекрестке, по-видимому, сцена повторялась.

Превосходный знаток Гоголя, Белый не мог не вспомнить в вышеописанной ситуации (или чуть позже) соответствующее место из гоголевской «Женитьбы» (Действие первое, явление XVI):

*Анучкин.* А как, позвольте еще вам сделать вопрос, — на каком языке изъясняются на Сицилии?

---

<sup>19</sup> *Белый А.* Путешествие по Средиземноморью. С. 82.

<sup>20</sup> *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рици, А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 137.



*Жевакин.* А натурально, все на французском.

*Алущикин.* И все барышни решительно говорят по-французски?

*Жевакин.* Все-с решительно. Вы даже, может быть, не поверите тому, что я вам доложу: мы жили тридцать четыре дня, и во все это время ни одного слова я не слышал по-русски. <...> Я не говорю уже о дворянах и прочих синьорах, то есть разных ихних офицерах; но возьмите нарочно простого тамошнего мужика, который перетаскивает на шею всякую дрянь, попробуйте скажите ему: «Дай, братец, хлеба», — не поймет, ей-богу не поймет, а скажи по-французски: «Dateci del pane» или «portate vino» — поймет, и побежит, и точно принесет.

*Иван Павлович.* А любопытная, однако ж, как я вижу, должна быть земля эта Сицилия<sup>21</sup>.

При всем различии стратегий путешествия в Италию Белого и Эрнэ они, тем не менее, попадают в своем движении в одни и те же реально-символические точки, обусловленные известным единством культурного контекста мест их пребывания: Сицилия — «Святая Цецилия!» открывает для себя Белый. И Святая Розалия! «Соединение розы с крестом нами ясно подслушано»<sup>22</sup>.

Эрнэ, осматривая катакомбы Святого Каллиста, специально останавливается на теме гробницы Святой Цецилии, был он и на месте ее мученичества, теперь — базилика Santa Cecilia in Trastevere, куда были перенесены из катакомб мощи святой и где перед алтарем находится знаменитая статуя Стефано Мадерно «Мученичество Святой Цецилии» (1600).

Открытие Белого: католические соборы Сицилии, норманнские, — это Византия на Западе! И в открытке Эллису от 26 декабря 2010 г.: «Лева, удар твоему католичеству; древнейший в Италии Монреальский собор — собор византийский; смотри, какая мозаика!»<sup>23</sup>

А вот Эрнэ:

<sup>21</sup> Гоголь Н. В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1959. С. 113–114.

<sup>22</sup> Белый А. Путешествие по Средиземноморью. С. 113–114. Святая Цецилия (III в.) с XVI в. является покровительницей церковной музыки, ее атрибут — небольшой ручной органчик (как на полотне Рафаэля 1516 г. «Экстаз святой Цецилии»), другой атрибут ее — роза. Святая Розалия (XII в.) — покровительница Палермо и всей Сицилии.

<sup>23</sup> Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого. С. 136.

Для православного христианский Рим представляет богатейшее поле вдумчивого и глубокого изучения, неисчерпаемый источник религиозно-эстетического наслаждения. Огромный, более чем десятивековой период от катакомб до искусства Космати — протекает в религиозном общении Рима с восточным православием. И, когда началось ухождение Рима от единства вселенской Церкви, — еще долго, в продолжение трех веков в католической религиозности по-прежнему хранились традиции православия. <...> Дальнейший, катастрофический путь от мозаик и кампанилл дуэченто к барокко в своей первой половине еще полон христианских элементов, и потому христианский Рим охватывает почти 16 столетий. Для русского он становится умопостижимым целым, и его пристальное изучение делается и долгом православного, и самым высоким и привлекательным времяпрепровождением в Риме<sup>24</sup>.

Смешением Востока и Запада, Севера и Юга и, что очень важно, Света и Тьмы оказывается для Андрея Белого не только Сицилия с ее природой и этносом, но и музыка Вагнера, прежде всего Парсифаль, норманно-византийские соборы, видимый миру смех сквозь невидимые миру слезы Гоголя, и, главное, мозаика, — мозаика, которая ошеломила Белого; он дает ей совершенно потрясающее описание, виртуозность которого сопоставима с искусностью мозаичных дел мастеров. Витиеватая, узорчатая и при том затейливо-танцующая речь Белого, словесные сгустки, разогретые за счет ресурсов церковнославянской богословской, литургической лексики, предстают сознанию читателя чем-то вроде мозаичной смальты, застывающей причудливым визуально-смысловым орнаментом. «Не церковь, а рай Магометов»<sup>25</sup> S. Giovanni degli Eremiti, золотое пламя мозаик «града Солнца» Martoran'ы и Capella Palatina, где «восстал *златоуст* славословий живым Златоустом»<sup>26</sup>; «все меркнет пред мощным глаголом цветов монреальской мозаики»<sup>27</sup>; «Мы видели кущи Эдема, войдя в монреальский собор»<sup>28</sup>.

Потому мозаика — глобальная метафора всего окружающего. Сицилия, Палермо: Стихии (Эмпедокла), Смеси, глыбы восточных

---

<sup>24</sup> Эрна В. Ф. Письма о христианском Риме. С. 121.

<sup>25</sup> Белый А. Путешествие по Средиземноморью. С. 78.

<sup>26</sup> Там же. С. 80.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же. С. 82.

и западных народов перетерлись в камушки, — отсюда мозаический тип сицилийца. Восток и Запад перемалываются в светопись мозаики. Пестрота Палермо — это тоже мозаика, густо покрытая грязью цивилизации.

Подчеркивая то, что мозаика не цветопись, а светопись, Белый апеллирует к учению о цвете Гёте и философии Плотина<sup>29</sup>.

Учение о цвете Гёте, похоже, возникает в тексте воспоминаний Белого уже во время вторичной обработки, возможно, в то время, когда он работает над книгой «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том “Размышлений о Гёте”» (М., 1917): попытка защитить штейнеровскую интерпретацию Гёте<sup>30</sup>.

А вот отсылку на Плотина нужно объяснить отдельно, потому что у Белого здесь возникает настоящая метафизика света:

Бог — свет; свет не может не слать лучей во тьму; проникая ее, преломляется краскою; гамма цветов образует пространство пробега лучей, или вестников света, от Бога до нас; лучи ангелы: вестники света. А тьма есть граница: она доказует, что здесь прекращается странствие светов от света; граница — материя; формы в материи нет; она — вязкая неоформленность; формы суть краски: божественные формы; воистину: тьма иль материя — зеркало светлых духовных веществ; из платиновой постановки вопроса о свете фантазия красок встает; так что — синее, красное, желтое, — только этапы духовного странствия, центры вселенной, иль — грады<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Там же. С. 81. Возможно, с опорой на книгу П. П. Блонского «Философия Плотина» 1918 г.

<sup>30</sup> «По убеждению Гёте, все физические цвета <...> могут быть выведены из одного простого и значительного феномена, который имеет место всякий раз, когда свет или тьма действуют сквозь мутную среду либо на наш глаз, либо на помещенную с противоположной стороны поверхность. Сам по себе свет, особенно высокоэнергетический, ослепителен и бесцветен; однако если рассматривать его даже сквозь слабо мутную среду, он будет казаться желтым. Если помутнение среды увеличится, желтый цвет приобретет сначала красноватый оттенок, а затем и вовсе превратится в пурпур. <...> Если же наоборот, сквозь мутную среду, освещенную падающим светом, будет видна темнота, то нашему взору предстанут цвета так называемой “холодной” части спектра — от фиолетового до синего» (*Месяц С.В. Гёте и Ньютон. Спор о цвете // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 2. М., 2014. С. 313*).

<sup>31</sup> *Белый А. Путешествие по Средиземноморью. С. 81.*

Речь должна идти о так называемой *пирамиде света и тьмы*, которая для Белого принципиально совместима с учением о цвете Гёте и становится каркасом, моделью, несущей конструкцией, лежащей в основе его представления о смешении самых разнородных элементов в некое структурированное целое<sup>32</sup>.

Однако вот и взята высшая световая точка: собор Монреале, словно обрамленный постановкой «Парсифаля» Вагнера, мозаики и, наконец, Розетта! «Посредине, меж башнями, в них утаясь, поднимается крест из отчетливо видного круга: крест в круге»<sup>33</sup>. И потому логика повествования требует обнаружения оборотной стороны того же, некой изнанки, недостаточности, чреватой восполнением в дальнейшем пространственном движении, последующем разворачивании художественно-символической реальности. Мертвый, глухой Монреаль

каменеет в тумане, как горец, запахнутый в плащ; затвердел он в ненастье, склонив свои домики в визги ветров; утомительно капаяют дождики в камень. <...> В Монреале пространство отсутствует; плоскости есть; высота и длина; широты быть не может <...> Все это смешалось в какую-то серую краску; и вот засерел Монреаль: пеленую туманов<sup>34</sup>.

Лабиринты, мраморный морок, стена...

Выход — Тунис! Иная земля впереди, «мы услышали зовы Туниса»...<sup>35</sup>

Завершая эти заметки о паломничестве и странничестве, напомню, что Владимир Эрна концептуализировал это «странничество» применительно ко всей истории отечественной философии — от Григория Сковороды до Вячеслава Иванова — в ее итоговой

---

<sup>32</sup> См.: *Марченко О. В.* Очерки по истории философии. С. 147–157; *Марченко О.* Сияние небытия (к вопросу о метафизике света и тьмы в русской философии и литературе XX века) // *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy*. 9. Свет и тьма в литературоведческом и философском осмыслении / Red. tomu D. Szymonik, A. Borkowska. Siedlce; Banska Bystrzyca, 2015. С. 35–47.

<sup>33</sup> *Белый А.* Путешествие по Средиземноморью. С. 116.

<sup>34</sup> Там же. С. 103, 106, 129.

<sup>35</sup> Там же. С. 139.

характеристике. Странничество, утверждает Эрн, есть подлинный символ всей русской мысли. Идет ли речь о «внешнем» странничестве Владимира Печерина, «уходе» Александра Добролюбова и Льва Толстого, странничестве «старчика» Григория Сковороды, метафизическом, «внутреннем» странничестве Николая Гоголя, Владимира Соловьева, Федора Достоевского, — этим фундаментальным настроением проникнуты все значительные русские мыслители:

Тревожность мысли Гоголя, Соловьева и особенно Достоевского, — непревзойденной вершины нашего самосознания, — совершенно нова для современной Европы. Эта специфически-русская тревога в своих высших явлениях ощущает с силой исторический лет времен, эпох, сознает страннический, переходный и преходящий характер всей земли, всего мира и начинает чувствовать Апокалипсис, как живую книгу Истории, которая перелистывается на наших глазах<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода. С. 335.

**Й. Люцканов**

*Болгарская академия наук, София*

## **Дорожная проза Андрея Белого: экфрасис, ориентализм, европоцентризм, эпифания**

Задача этой статьи – проследить изменение идеи «гезамткунстверк»<sup>1</sup> в произведениях «Офейра», «Африканский дневник», «Ветер с Кавказа», «Армения». Беглое знакомство с ними приводит к нескольким гипотезам, которые подлежат проверке: 1) в экфрасисах Белого «неустойчивость» границ между «природой» и «культурой», «культурой» и «искусством» превращается из факта психической жизни повествователя Белого в факт видимо-собственной жизни изображаемого мира; 2) экфрасисы Белого освобождаются от ориенталистских (в смысле Саида<sup>2</sup>) клише; но 3) *не* освобождаются от европоцентристских; 4) переход человеческого «я» с «деятельно-страдательного» на «страдательно-деятельный» режим существования *не* сопровождается интенсификацией эпифанного опыта. Будет сделана попытка объяснения наблюдаемых изменений.

Я строю свои наблюдения над текстами Белого с учетом определенной перспективы понимания его культурной формации. Я вижу

---

<sup>1</sup> Рабочее определение гезамткунстверка на основе книги Ханса Зедльмайра: (1) сакральное сооружение, которое «формирует собственный образный мир» («иконологию»), (2) беря «к себе на службу, определяя их задачи, обе великие триады искусств: строительное искусство, искусство пластики, искусство живописи – и искусство танца, искусство звука, поэтическое искусство», и, (3) в ответ на общественный заказ, (4) являя собой ускользающие от чувственного опыта «образы» «Неба или Космоса» (см.: *Зедльмайр Х. Утрата середины // Зедльмайр Х. Утрата середины; Революция современно-го искусства; Смерть света. М., 2008. С. 39, 64, 38, 105).*

<sup>2</sup> *Said E. Orientalism. New York, 1978.*

единство культуры русского Серебряного века и одно из оснований воспроизводить ее аналитически в наши дни в опыте обретения «Византии» как «классики» или же, с оглядкой на слова Георгия Флоровского, в попытке стать «вторым Константинополем», хотя бы эстетически (что, конечно, означает отказ от задачи «Третьего Рима»)³. Это означает прежде всего три вещи: во-первых, переосмысление эстетики *присутствия, подчиненного подобию*, в эстетику *присутствия, подчиняющего себе подобие* (пользуюсь терминами «подобие» и «присутствие» в смысле Ханса Бельтинга⁴); во-вторых, обнаружение (либо конструирование) генеалогий культуры, отличных от благополучной эстафеты Греция–Рим–Италия–Франция–Германия⁵–Россия⁶; в-третьих, отказ от пафоса превосходства над Византией и над политически менее удачливыми, чем Россия, наследниками «византийского сообщества»⁷.

Тем самым значение исследовательских ракурсов и сюжетов, наиболее уместных с точки зрения «N-ведов», — в данном случае беловедов — может оказаться лишь прикладным.

Тексты Белого лишают устойчивости опорное для настоящей статьи понятие «экфрасис»⁸. Как назвать описание части города,

³ Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937.

⁴ См. *Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago; London, 1994. P. 9–14.

⁵ Вот ее шероховатый — а значит, чреватый возможностями преодоления — вариант у протагониста настоящей статьи, Андрея Белого: «В поздней Европе отчетливо видим: перекрещение культур. Одна линия — линия расудочной мысли: от Греции... к Франции; от классической драмы к непонятой “ложно классической” культуре искусств; от демократии <...> к новым попыткам создания демократической жизни <...>. И отчетливо видится линия: Александрия, Италия, (Рим, Ренессанс); эта линия далее намечается: истечением красок Италии к... Дюреру; <...>» (*Белый А.* На перевале. III. Кризис культуры. Пг., 1918. С. 32).

⁶ «Дионисизм чистой мысли не понят был Ницше; Александрия не понятя; и легкомысленно взят Ренессанс. Совлекая все это с сознания Ницше, вскрываем мы: <...> Наш отказ от Видения на пути нашем в Дамаск — углубляет Видение, вставшее в сердце. <...>» (Там же. С. 82).

⁷ Прекрасным введением в осмысление проблематики кажется: *Кантевев Н.* Характер отношения России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. 2-е изд. Сергиев Посад, 1914.

⁸ Экфрасис (в относительно широком и традиционном смысле слова) — это «словесная репрезентация репрезентации живописной» или, точнее,

наделяемой признаками художественной сделанности, но не наделяемой статусом произведения искусства (единицы ландшафтной архитектуры)? Описание предмета быта, как то: «...вы взгляните в оправу простейшего, сельского зеркала: форма его — пяти-томный трактат о истории вкуса»<sup>9</sup>, — является ли неразвернутым экфрасисом?<sup>10</sup> Близкие к авангардизму установки Белого рушат классическое представление о произведении искусства, расширяют охват «объектов», которые можно назвать «произведениями искусства», а их описания — «экфрасисами». Две границы становятся проницаемыми и условными: первая — между «произведением искусства» и «изделием» (т. е. между «изящными» и «прикладными» искусствами), вторая — между «природой» и «культурой» (сделанностью «силами природы» или же человеком; есть и такая возможность: природа или произведение сами себя (пере)сотворяют). Объекты же «экфрасисов» в тесном смысле суть: сицилийские мозаики в «Офейре»; хотя бы одна мечеть (в Тунисе или Египте), ковер (тунииский) и Сфинкс в «Африканском дневнике»; концерт

---

визуальной (живописной, графической, скульптурной), согласно одному из распространенных определений (Джеймса Хеффермана) (*Франк С.* Заражение страстями, или Текстовая “наглядность”: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Сост. Л. Геллер. М., 2002. С. 34–35; *Wagner P.* Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s) // *Icons — Texts — Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. P. Wagner. Berlin; New York, 1996. P. 10); т. е. жанровое воплощение установки на соревнование с другим видом искусства (ср.: *Франк С.* Заражение страстями, или Текстовая “наглядность”: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя. С. 34–35). В узком смысле — это «(анти) нарративный прием», чья функция — «дополнить нарратив чем-то, или противопоставить ему что-то, чего ему не хватает — может быть, его “Другим”» (Там же. С. 34).

<sup>9</sup> *Белый А.* Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М., 1922. С. 163.

<sup>10</sup> На первый взгляд, понятие «экфрасисности» (см.: *Цимборска-Лебода М.* Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе. С. 55 и сл.) более подходит к нашим примерам, чем «экфрасис»: пластическим артефактам, к которым отсылают соответствующие словесные тексты, не хватает воплощенности (в рамках фикционального мира, конечно); но, с другой стороны, им нельзя отказать в индивидуальности (констатируемой или приписываемой — все равно).



Эгона Петри в Тифлисе, виртуальный макет сцены для будущей постановки беловского романа «Москва» Мейерхольда<sup>11</sup> и памятник Ленину у Мцхеты в «Ветре с Кавказа»; (смещенно) Звартноц и (скупо) картины Сарьяна в «Армении». Рост удельного веса<sup>12</sup> в книгах «кавказских» полу-экфрасисов, где природа, помимо городского ландшафта, полу-наделяется характером произведения искусства, — это, возможно, недоосознанная компенсация за скудость, по сравнению с Италией и Северной Африкой, артефактов, заслуживающих должного внимания (с точки зрения то ли Белого, то ли загадываемого им советского читателя). Или свидетельство самопроизвольного сдвига языка описания к «натурфилософии», точнее, текстам типа «Шестоднева».

### Между «произведением» и «натурой»

В (полу-, квази-)экфрасисах Белого «неустойчивость» границ между «природой» и «культурой», «культурой» и «искусством» постепенно превращается из факта психической жизни повествователя Белого в факт с точки зрения этого повествователя «объективный». Неустойчивость статуса описываемого объекта сказывается на статусе самого описания. Она постигается испытаннейшим средством — олицетворением, а также кореллятивной с ним конвергенцией микро-, макро- и мезоскопического (в частности, конвергенцией потенциальных/словесных портрета, пейзажа и натюрморта). В «Офейре» Белый мотивирует постоянную обратимость природы в культуру (в изделия) фактом нахождения своего воспринимающего сознания в мифе, в том числе автобиографическом, творимом на глазах<sup>13</sup>;

<sup>11</sup> Рисунок макета, чье содержание передано Мейерхольдом Белому по памяти.

<sup>12</sup> Передаю безотчетное впечатление двукратного прочтения текстов; подсчетов не производил.

<sup>13</sup> Иногда обнаруживается механизм сотворения-мифа-и-самовлечения-в-него: «Никакая история столького нам не расскажет; монетою, мебелью, перламутровым веером веяли многие мысли; <...> так — я узнал, что Сицилия место, горящее взором Клингзора: узнал из летящих ляпис-лазуревых далей <...> / Слушая говор предметов, мучительно учимся: чуткости; медленно мы прорастаем во тьмы подсознаний своих <...>» (*Белый А. Офейра. С. 110–111*).

иногда — сном<sup>14</sup> или силой впечатления<sup>15</sup>. В «Африканском дневнике»<sup>16</sup> мотивировка отходит на задний план: неустойчивость мотивируется атмосферным явлением<sup>17</sup> или отсутствует<sup>18</sup>, отчего верификация достоверности указанной неустойчивости повисает в воздухе, верифицирующей инстанции нет. В «Ветре с Кавказа»<sup>19</sup> мотивировки нет<sup>20</sup> либо, в рамках глав (1 и 3) об Аджарии, неустойчивость мотивируется (имплицитно) детскостью воспринимающего сознания<sup>21</sup>, (эксплицитно) климатом/погодой или сном<sup>22</sup>. В «Армении»<sup>23</sup> мотивировка снова нависает: обученность взгляда (путешественник научился видеть<sup>24</sup>; хотя это объяснение, эксплицированное Белым, нельзя отнести ко всем случаям в рамках книги).

---

<sup>14</sup> Времяпространство сна, видимо, порождается фактом лицемерия сицилийских мозаик (см. *Белый А.* Офейра. С. 59, 75, 78, 79, 107).

<sup>15</sup> «Мы вошли, мы — ослепнем: мы — слепнем уже; <...> — что это?» (*Белый А.* Офейра. С. 58).

<sup>16</sup> *Белый А.* Африканский дневник / Публ. текста С. Воронина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Т. 1. М., 1994. С. 330–454.

<sup>17</sup> «Замучило нас пирамид выражение! Пустыня их кажет в фате из обманов; миражи струятся от ребер; <...> каменно-серой щекой глядит труп» (*Белый А.* Африканский дневник. С. 424).

<sup>18</sup> «Есть в пустыне другая мелодия; крики камней <...>» (*Белый А.* Африканский дневник. С. 336); «и воет окрестность, танцую» (Там же. С. 337).

<sup>19</sup> *Белый А.* Ветер с Кавказа: Впечатления. М., 1928.

<sup>20</sup> Например: «...только художник-работник — подземные силы» (*Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 11).

<sup>21</sup> Электротехник недочинил солнце (миф, созданный имплицитной симуляцией детоидного воображения, на материале батумского климата и ранне-советской бытовой неустроенности и некачественности жилья) (*Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 49).

<sup>22</sup> Эти слова могут служить эпитафией ко всей аджарской теме в книге: «...климат третичной эпохи шлет сны» (*Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 40); «Аджарский свет ложный, мгновенный» (Там же. С. 61).

<sup>23</sup> *Белый А.* Армения / Сост., прилож., примеч. Н. Гончар. Ереван, 1985.

<sup>24</sup> «<...> Я видел Армению — два уже дня: но увидел впервые в полотнах Сарьяна; их вынес позднее на улицу, в поле, чтобы там развивать мне преподаваемое мастерство: уметь видеть» (*Белый А.* Армения. С. 31).

## Примеры

«Офейра». «Вся Венеция — лепеты адриатических струй, красный парус в зеленой дали; кружевами узористых зданий сквозная, испешшая ткань, зачерневшая в беге столетий своими палаццо»<sup>25</sup>. «Сон [о земле — моряков. — *Й.Л.*] воплотился <...>»<sup>26</sup>. — Космогонический миф и динамический<sup>27</sup> экфрасис — одно. Дальше: «...не кубы, не зубы, а — домики Монреалья; как бивень, как желтокоричневый клык над отвесами пропасти, на которую снизу кидается табор деревьев, над плоскими крышами зданий угрюмо возвышен — собор Монреалья»<sup>28</sup>. По мере передвижения от Венеции через Неаполь к Палермо конкретность, многообразие и навязчивость *зоо-антропоидности ландшафта, не лишённого признаков культурности и художественности*, возрастают. А естественно-научная культура повествователя зазвучит сильнее в «советских» книгах.

В «Африканском дневнике» объектами полу-экфрасисов выступают: пустыня, город, страна (конкретно: антропоморфный образ «евро-африканской» Франции<sup>29</sup>), резная дверь тунисского дома. «Есть в пустыне другая мелодия; крики камней <...>; воет окрестность, танцует <...> пески упрясаи куда-то, крутятся горизонтами»<sup>30</sup>; но это и зарисовка «гезамткунстверка». Вот часть описания пляски дервиша: «<...> Такой глухой, глухой, глухой, такой немой; побледневший стоит, опадая овальным лицом, беспредметно надменным; медленно-нежным движением голых оливковых рук поднимает железный свой жезлик, поблескивая острием на цветных петухах и на птахах ковра, прикрепленного к стенке; вот кисти повисли как лилии; руки бросаются в звуки; лицо горбоносое, с прорезью маленьких усиков, — точно

<sup>25</sup> *Белый А.* Офейра. С. 13.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> В смысле Виктора Бычкова (*Бычков В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 132–138).

<sup>28</sup> *Белый А.* Офейра. С. 54.

<sup>29</sup> «<Е>вропейская Франция — малый кусочек, отросток гигантского тела, лежащего в Африке <...> теперь еще время отлива (от головы национального организма к желудку) всех соков страны: надо ей беспрепятственно переварить то огромное тело, которое поглотила она <...>» (*Белый А.* Африканский дневник. С. 366).

<sup>30</sup> Там же. С. 337, 338.

каменя из камня, которую тайно точили, чертя испещрением черточек долгие годы художники; каменной маской лицо пронеслось над мешком; иссяклось выражение <...> Таким он зажил в нашей памяти; муимией фараона Рамзеса Второго»<sup>31</sup>. Мимоходом вид Кайруана: «стояли мечи минаретов среди приподнявшихся чалм куполов»<sup>32</sup>.

«Ветер с Кавказа»: здесь основной персонаж — ландшафт: «... только художник-работник — подземные силы»<sup>33</sup>; «...начинаешь дивиться кокетливой выдумке: точно сады Черномора — висят там; и точно окрестность — огромный макет к постановке Дидло»<sup>34</sup>; «...в мае тут не природа — конструкция»<sup>35</sup>; «Над подтифлисским пейзажем работал резец <...> линии — будто сухие, простые <...>; в гравюре не значима краска, но — линия»<sup>36</sup>; «День тьмы: разнелепица снов (в Цихис-Дзири везет на нее); я скачу вниз по круче; <...> И тут — обнаружилось: палка осталась на горных отвесах, к которым карабкаюсь снова по... кухонным плитам»<sup>37</sup>; «классика линий, которою мы чаровались у Мцхета, — исчезла бесследно <...> отсюда до самого Владикавказца пошел стиль готический»<sup>38</sup>; «Теснины Дарьяла — сплошной корридор первозданных культур <...> это — странная гиероглифика; будто Ассирия, Индия, Персия, древний Египет проходят пред путником в пантомимических жестах до... готики; или — вернее: проходят древнейшие ритмы природы, в согласьи с которыми складывались первобытные навыки жизни исчезнувших эр первозданных животных; роилась забытая жизнь; и потом во мгновение ока — застыла; <...>»<sup>39</sup>.

Обратимость между природой и культурой/искусством становится внутренним эпиграфом к книге, в форме мысли Белого о том, что культурные люди уподобляют зримые ландшафты уже запечатленным на полотне и что сельчане узнают знакомые им в натуре ландшафты на полотнах. На протяжении своей книги Белый как бы

<sup>31</sup> Там же. С. 355, 358.

<sup>32</sup> Там же. С. 359.

<sup>33</sup> *Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 11.

<sup>34</sup> Там же. С. 36.

<sup>35</sup> Там же. С. 48.

<sup>36</sup> Там же. С. 60, 63.

<sup>37</sup> Там же. С. 142.

<sup>38</sup> Там же. С. 228.

<sup>39</sup> Там же. С. 251.

снимает антитезу (между двумя видами приемов): узнавая прототипы работ Врубеля, он признает их более богатыми, чем сами работы; и указывает на художественную сделанность «натуры». Смежная тема обратимости между культурой и искусством объективации не подвергается.

«Армения»: «Точно громадные курды, уселись горы и ищут предлога: низринуться»<sup>40</sup>; «Легендою жизни потухших вулканов меняются местности в лапы седых бронтозавров, придвинутых к поезду, в спины драконов, едва отливающих розовым персиком, в золотокарие шерсти, в гранаты хребта позвоночного, в головы, вставшие из аметистовой тени взирать на бурчанье молочно-опаловой пены, из зелени скачущей <...>»<sup>41</sup>; «<...> гребенка, едва лиловая, гонится издали, а исполинское темя таращится лобинной: нас оглядеть; ждем вперенного в нас стекловатого глаза: но — камни набухли пред носом; когда отвалились они, то — как есть ничего; сухо-синие воздуха»<sup>42</sup>. А вот Ереван: «<...> дворик с фонтанчиком, с <...>. В сумерках облака аспиднотрушным все стало: <...>. Все это, взятое вместе, как слепок с искусства, крепкого бытом столетий, частями армяноперсидских кварталов рвет глаз»<sup>43</sup>; «а Эривань встала звездным заливом — из очерка темных каньонов. Заходим к водителю, нас научившему *город читать, точно клинопись из колоритов* [выделено нами. — *Й. Л.*]»<sup>44</sup> (намек на гезамткунстверк).

К обычному приему Белого (конвергенция, или тройная экспозиция: портрета, натюрморта, пейзажа) в «Армении» прибавляется, в отчетливой форме, еще один: двойная экспозиция эпох: «Так променада с Сарьяном по старым кварталам была припаданием к векам, проносившимся над Эриванью <...> и книжник Месроп, составитель алфавита, носом являлся из окон соседнего домика, в образе... Сенекерима Мирзочича, иль Егише Рафаэлевича, обывателя и проживателя. Поп становился тираном Тиглатом-Палассаром сумероаккадийским размером своей бороды в завитках вавилонских»<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> *Белый А.* Армения. С. 5.

<sup>41</sup> Там же. С. 7.

<sup>42</sup> Там же. С. 8.

<sup>43</sup> Там же. С. 26-27.

<sup>44</sup> Там же. С. 38.

<sup>45</sup> Там же. С. 33-34.

В «Армении» обнажаются скелет и пружина возникающей еще с «Офейры» картины мира. Скелет: «*Впаины* [выделено нами. — *Й.Л.*] древности в почву; и камни природные — передрахлали скульптуру; и статуи, треснувши, в землю уйдя, поднимают кусты; не поймешь, что ты видишь: природу ль, культуру ль?»<sup>46</sup> Пружина: произведение архитектуры само себя строит: «...а шестнадцатигранник шестнадцатигранной своей пирамидкою купол *построил, сжимая* четыре несильные выступа (в ширь и в длину), к выси *вытянув* [выделено нами. — *Й.Л.*] их»<sup>47</sup>.

Но надо отметить, что взгляд Белого на Звартноц и Эчмиадзин, объекты экфрасиса *par excellence*, экфрасисов в строгом смысле *не* производит. Они не подошли бы социальному заказу, вызвавшему появление в свет «Армении»<sup>48</sup>.

### Отход от ориентализма?

Ориенталистский сюжет в русском случае — это собственно «ориентализм» по Саиду (сведение некоего множества инаковостей, обозначаемых как «Восток», к своему изнаночному и в конце концов неполноценному двойнику, шире, сведение *alia* к *alter ego*), но и дискурс русского первенства и исключительности в рамках восточного христианства и, уже, православия. Теперь, после внимательного прочтения четырех книг дорожной прозы Белого, я утверждаю, что он постепенно, хотя и не без ходов вспять, освобождается от «ориентализма»; и что он свободен от пафоса русского превосходства еще в первой книге, в «Офейре», но переживает его специфическим и острым образом в «Африканском дневнике», а в «Ветре с Кавказа» снова свободен. То есть так же, как и в случае первой гипотезы, приходится говорить не о поступательном, но о колебательном (но может, и спиралевидном) движении.

<sup>46</sup> Там же. С. 41.

<sup>47</sup> Там же. С. 43

<sup>48</sup> Описание модели храма, увиденной в Эчмиадзинском музее, замещает описание храма в ландшафте. Доверяя артефакту новой Армении, а не своему реконструирующему воображению, Белый вкладывает в образ страны-в-реконструкции-и-стройке (а не в образ страны-кладбища, проступающий и в очерке, и в соответствующих записках в приватном «Дневнике» Клавдии Бугаевой).

## Примеры

Аспект «ориентализма» — это ассоциирование роскоши, лишенной присутствия возвышенного или сакрального, с тем, что ставится в рубрику «В/восток». Описание Св. Марка в Венеции: «И лев его — есть ли евангельский лев? Абиссинский, суданский скорее он лев; расточает роскошества жизни: <...> Великолепие Марка блистательно давит: религиозное чувство молчит <...>»<sup>49</sup>. Еще о «Марке»: Белый, заметим, опускает определитель «Св.» в своем тексте: «весь храм есть холодный, роскошный и благороднейший блеск; но весь строй его — строй Византии <...>»<sup>50</sup>. И здесь Белый, возможно, бессознательно указывает на прототип своей собственной дорожной прозы: «Расцветание византийского стиля в Венеции — сон моряка о Востоке, откуда он плыл, распустив красный парус; тот сон отложился в блестящих камнях, где вложены впечатленья Востока; не чувство святости господствует здесь; пестрота путевых впечатлений Востока, удержанных памятью»<sup>51</sup>; «даже рыбные запахи — все это правда Венеции: вовсе не сон моряка, а — моряк, тихо грезящий, на корме рыболовной скрипучки о зареве царьградской мозаики; и — о прочих, восточных роскошествах; он, перепачканный рыбьими чешуями, слагает фантазию перламутров: фантазия — Марк»<sup>52</sup>. И следует сверхисторическое «оправдание» Венеции (1204 г.) умолчанием, обходом и в подтексте: «Марк», мол, это не сама она, а то, что пригрезилось, но как-то обойдено, ради него Венеция себя (душу свою и тело) не продала. Пастушка не продала себя Златогору (если пользоваться образами Белого). Ориенталистская аллегория.

«Ориентализм» в отношении Неаполя: «Под Неаполем мы; заплясали на станциях остроносые, длинноносые лица из красочной рвани: — совсем арлекины! — напоминая восток; уже слышное явно дыхание Африки опаляло *Сирокко* дичавшие лица; склоненья от средней Италии к югу — стремительны, круты; стремительно, круто здесь почва Европы срывается в пропасти... Африки; <...>»<sup>53</sup>. — «Дичавшие»

<sup>49</sup> Белый А. Офейра. С. 13.

<sup>50</sup> Там же. С. 15–16.

<sup>51</sup> Там же. С. 16.

<sup>52</sup> Там же. С. 23.

<sup>53</sup> Там же. С. 27.

лица; натурализация наличного на географической карте, т. е. удобное отождествление юга и «низа». Арлекин восточный разросся: «...явственней бросилась мне на Неаполе — *сыть*; эта *сыть* — яркость красок: неугомонная яркость <...> яркость болезни: в губительном жаре пылают румянами щеки больного; я видел: — пылание краснобоких домов в пыле солнца; и — знойный восточный ландшафт, золотыми клинками лучей разрезает глаза; да, Неаполь вошел в мою душу, как острый кинжал негодяя в лохмотьях»<sup>54</sup>.

Первые образцы этого ориентализма в литературе русского модернизма — в «Акрополе» и в «Юлиане Отступнике» Мережковского.

В «итальянских» главах «Офейры» — сильный инструмент косвенной девальдации «истин» ориентализма: культурный мир мыслится тройственным (католики, арабы, Византия), а не двойственным. Действует инструмент на уровне историзации зримого. Выразительнейший итог этой историзации: «...узнал: из узоров мозаики вылезли свежие фрески Джиотто»; иными словами, из арабо-норманно-византийско-католического синтеза (сознательно разводим норманнов и католическую Италию), а не из предчувствия обнаружения греко-римской античности. Такая история искусства расходится с той, которая запечатлелась в произведениях 1890-х — 1900-х гг. уже упомянутого Мережковского и которая является главнейшим оправданием так называемого Grand Tour<sup>55</sup>, в том числе в его русской версии. Зримое же в синхронном разрезе скорее всего двоично: европо-арабское (сицилиец — араб во фраке).

В «африканских» главах «Офейры» ориентализм в смысле приписывания роскошной пустоты в единстве с этикеткой «восточности» отсутствует. Вот ориенталистский взгляд на арабов в кратком пересказе: «Думаю я, что араб непонятен в Европе; и нет интереса к нему: жил, влиял, угрожал; и — бесследно пропал: где-то носится там на коне, или — спит над кальяном в прибрежиях Африки; если не спит, то... надел европейский сюртук; и — как все: среди нас

<sup>54</sup> Там же. С. 29.

<sup>55</sup> Вместо определения кажется удачным дать заглавие книги, вышедшей в 1937 г.: *Grand Tour: A Pilgrimage to Europe's Shrines of Culture; The Aristocratic Journey in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, and today* (Ed. by R. S. Lambert, 1937).



рассуждает о Дарвине, о прогрессе, о клеточке»<sup>56</sup>. И сразу — его развенчание с позиции сокровенного личного опыта: «Так бессознательно думаем мы: <...> в бесцветном бурнусе стоит перед нами араб, точно давний покойник <...> этому образу я перестал уже верить: <...>»<sup>57</sup>.

Минаретик тунисской мечети (точно на белых столбах четыре ковра): «Два стиля им связаны: церковь Сицилии с башней квадратной Кремля» — такие к случаю сопоставления и генеалогии рушат в корне дискурс ориентализма<sup>58</sup>.

Но порой текст оказывается двусмысленен помимо интенции автора: «...та простота, о которой мечтал еще Рёскин, <...> воплотилась — до нас: у араба; здесь не было, может быть, Рафаэлей искусства, но не было гнусных шаблонов; быть может, быт жизни дошел до Джиотто, и — стал. Но Джиотто вошел, воплотился; веками не стерт: вот он, вот. Посмотрите: верблюд протянул рыжеватую шею <...> эта сказочность, соединенная с трезвою пользой <...>, черта всей культуры арабов; она — прикладное искусство; искусство красиво прожить свою жизнь»<sup>59</sup>.

В «Африканском дневнике» ориентализм преодолевается так: «арабское» предстает не как альтер эго, а как единство, стяжающее своей диалектикой: «Комфорт и воинственность (чувственность, черствость), затейливость явно кругляющих линий арабства, нашедших свой стиль в “арабеске”, и — строгость, линейность, кубизм (кубы стен, минаретов, домов) создают антиномию в жизни араба»<sup>60</sup>. А вот ориенталистский Карфаген: фрагмент мертвого языка плюс пышность, — и его снятие: «“Carthago, Carthaginis, Carthaginiensis” бывало твердим гимназисты, не ясно себе представляя конкретно, что есть тот “Carthago”; потом прочитаем мы все у Флобера в “Саламбо”; ряд пышных картин возникает в сознании а la Семирадский; и мы — не вживаемся; после обзора музея, теперь мне отчетлив “Carthago”»<sup>61</sup>. Преодолевается и в желании рассказывать о Нурредине, Саладине, но и Самори: «И вот генерал Буланже прогремел на весь мир; этот

<sup>56</sup> Бельй А. Офейра. С. 166.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Там же. С. 123.

<sup>59</sup> Там же. С. 163.

<sup>60</sup> Бельй А. Африканский дневник. С. 345.

<sup>61</sup> Там же. С. 363.

жалкий “трескун” — знаменитое имя; а Самори (гениальный, отважный стратег), — ну признайтесь: о нем вы что слышали?»<sup>62</sup>

В «Ветре с Кавказа» — борьба с ориенталистскими штампами. Например:

У Тифлиса — восточный вид; стать же его или ритм, подаваемый звуком <...> западный; может быть самое определение «запад» беру я условно; в моем «осмыслении» «запад» — культура науки, искусства, общественности.

Вдруг повеяло духом «культуры» мне в нос; я же думал: «восток»; это значит на нашем, убогом, изношенном и неправдивом жаргоне понятий: вполне «некультурность», быт — узкий и стабилизированный; нечто в роде:

вино —  
На узорные шальвары  
Сонный льет грузин.

Каюсь: ассоциации нашего подсознания — крепки; привяжется эдакое: кахетинское, сон, шаровары, шашлык; и живет себе; тут — никаких шаровар, никакого сна, даже узорности в смысле обычном нет: <...><sup>63</sup>.

Серость в Тифлисе — «пожухлость многих годин, пролетевших осмысленно»; движение людей на улице — как брожение вина, а не как истеричная реакция на электрический ток<sup>64</sup>. А чуть выше — деликатный спор с мифологемой о роскошности (восточной) Грузии<sup>65</sup>. В этой книге гораздо сильнее, чем в прежних, присутствует олицетворенный ландшафт, малосопреженный с культурфилософией и историософией; а исторические экскурсы скудны.

В «Армении» ориентализирующей редукции объекта тоже нет, но среди средств осмысления мира, используемых Белым, возвращается очень важная концептуальная предпосылка «ориентализма» — деление мира на «Восток» и «Запад». Вот один из очень немногих

---

<sup>62</sup> Там же. С. 368. Все-таки дискурс Белого не лишен двусмысленностей, отмеченных, по ходу прочтения совсем других авторов, Сергеем Вельтманом в его книге: *Вельтман С. Восток в художественной литературе*. М., 1928.

<sup>63</sup> *Белый А. Ветер с Кавказа*. С. 67.

<sup>64</sup> Там же. С. 66.

<sup>65</sup> Там же. С. 60. Кратко об этой мифологеме см.: *Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge (UK) etc, 1995. P. 202–203.

на протяжении двух «советских» книг экфрасис в относительно строгом смысле: «Но все заслоняет — Сарьян; его зала — омега и альфа: здесь краски слагают из вспыхов суровые синтезы местных ландшафтов, приподнятых до схемы-образа, ставящего пред сознанием: *восток вообще*; они — прототипичны; и вместе: они — яркий быт; <...>»<sup>66</sup>. Востоко-Запад еще раз зашоривает взгляд: в библиотеке Эчмиадзина: «странно подумать, что — в Азии мы; обстановка — колледжа английского»<sup>67</sup>.

### Дискурс русской исключительности

«Офейра»: мозаики церкви Martogana в Палермо:

Шесть желторозовых круглых колонн (две с арабскими буквами) <...> и — святые, святые, святые, и — их византийские лики — без строгости: в преображении блеска с улыбкой взирают на нас.

<...> здесь Царь, призывая для радости мир, лишь для вида облекся в перловую ризу епископа.

*Подлинный стиль Византии: не тот, что у нас: не сухой, не поджарый, не грозный; лиующийся влажно, раскидистый, светлый: какие золотые уста рассказали все это векам? <...> жесты, контуры, нимбы, лучение — все византийское, наше; и — нет: нет, не наше* [выделено нами. — Й.Л.]

Все светлости, светы, цветы, цвета риз, розовение пола и веяние крылий, и лилии, — или я ошибаюсь? — не наше<sup>68</sup>.

Подспудная мысль процитированного: «И не лучше мы, и не лучшие мы наследники».

В «африканской» части «Офейры» дискурс русской особости осмеивается: «—“Пуп-то увидим мы: в Иерусалиме есть пуп, не в Москве”»<sup>69</sup>.

В «Африканском дневнике» дискурс русского превосходства над единоверцами исподволь пробивается наружу, рассказчик от него не отмежевывается. Дискурс сливается с тем вариантом ориентализма, или же его ментальным «соседом», который

<sup>66</sup> Бельй А. Армения. С. 31.

<sup>67</sup> Там же. С. 48.

<sup>68</sup> Бельй А. Офейра. С. 58–59.

<sup>69</sup> Там же. С. 189.

принято называть «балканизмом»<sup>70</sup>. Единоверцы — представители грязного пограничного мира смешений. Важнейшая черта обитателей этого мира: их инаковость трудно (или вовсе не) поддается экзотизации. Топография смешения — негатив топики синтеза (или Востоко-Запада) в характеристике промежуточных миров. Русскую провинцию «Серебряного голубя», Петербург «Петербурга», Неаполь и Сицилию «Офейры» и Каир «Африканского дневника» можно считать разными инсценировками того самого промежуточного мира, символической вотчины русского мессианского дискурса, наверняка наиболее четко прочерченного у Владимира Соловьева в статье «Три силы» (1877). В Каире «бьют из грязнейших лавченков каскады восточных пестрот; подозрительный грек, армянин, турок, старый сириец, еврей из-за роскоши кажет свой нос и лукавое око, как жадный паук <...> уже этажи провисают мрачнющим выступом; грязный армяно-араб, или греко-сириец кричит из дверей»<sup>71</sup>. Потом — нейтральное в интересующем меня отношении описание коптского «иконостасика»<sup>72</sup>. А тунисский ландшафт (неиспорченного араба!) походя сравнивается с русским («В этой равнине есть что-то от русской равнины; такие же овраги ползут; <...> остановка; чу — звоны бубенчиков (как и в России)»<sup>73</sup>); Кайруан — с Кремлем (московским)<sup>74</sup>; один из правителей Кайруана — с Иваном Грозным<sup>75</sup>; легенда о тайном переходе св. Людовика в ислам — с легендой о Федоре Кузьмиче<sup>76</sup>; — что можно счесть прямым (а не «от противного») свидетельством присутствия (пусть и слабой) струи мессианистического самоутверждения.

В «Ветре с Кавказа» утверждается, что грузинская культура древнее, чем «наша», русская: «...мы еще в шкурах ходили, а Грузия — выстрадала»<sup>77</sup>. Дело не в тривиальном с точки зрения историографии суждении, а в факте его оглашения, более того — на фоне оглашения

<sup>70</sup> *Todorova M. Imagining the Balkans. New York, 1997.*

<sup>71</sup> *Белый А. Африканский дневник. С. 401.*

<sup>72</sup> Там же. С. 412.

<sup>73</sup> Там же. С. 338.

<sup>74</sup> Там же. С. 339.

<sup>75</sup> Там же. С. 347.

<sup>76</sup> Там же. С. 365.

<sup>77</sup> *Белый А. Ветер с Кавказа. С. 62.*

других мыслей<sup>78</sup>. Впрочем, символическая политэкономия русско-грузинских отношений, несмотря на оглашаемое желание Белого, делает участников заведомо неравноценными: «...через Пушкина, Врубеля, Лермонтова, мы уже — в побратимстве; кто любит их, — Грузию любит; <...> кроме того: грузин знает, что “ЗССР” есть курорт “СССР”; и что в будущем преуспевание края <...> тесно связано с крепнущим братством народов»<sup>79</sup>; «они <...> учили: в застольных речах, поминая любезные символы: Лермонтов, Пушкин; а я? Мог ли я, в переводе Бальмонта прочтя Руставелли<sup>80</sup>, ответить им той же монетой? Нет: я — сидел, убивался; хотелось бы мне изучить двадцать пять языков “СССР-ских”, чтоб знать украинских, грузинских, персидских, армянских и узбекистанских поэтов»<sup>81</sup>. Неравноценными по крайней мере в рамках дискурса, подлежащего оглашению.

В «Армении» тема русской (не)исключительности в кругу христианских культур уходит в контекст: армянское зодчество — в основе всего христианского зодчества, в том числе русского (но об этом можно прочитать в письме к Иванову-Разумнику, а не собственно в очерке)<sup>82</sup>. Попутно и имплицитно ставится под вопрос автостеротип большей символической нагрузки, геософема русской/российской необъятности: «Земле нет предела»<sup>83</sup>.

## Отход от европоцентризма?

В «Офейре» Белый колеблется. Он оглашает свою приверженность к историческому и паломническому/туристическому нарративу, колеблющему привычный европоцентризм в истории искусства:

---

<sup>78</sup> «<...> многому нам у грузин поучиться бы: такту, сердечности, выдержке, соединенной с действительным <...> прямодушием; <...>» (*Белый А. Ветер с Кавказа. С. 51–52*). Доля дани советской «политкорректности» (да и любезности физическим хозяевам) в данном и подобных заявлениях взвесить мне трудно; они, конечно, нуждаются в сопоставлении с тематически коррелятивными высказываниями из переписки Белого (письма Иванову-Разумнику, Петру Зайцеву) и из «Дневников» Клавдии Бугаевой.

<sup>79</sup> *Белый А. Ветер с Кавказа. С. 52.*

<sup>80</sup> Это написание слова будет прокомментировано ниже.

<sup>81</sup> Там же. С. 191.

<sup>82</sup> См. далее сн. 89.

<sup>83</sup> *Белый А. Армения. С. 68.*

кватроченто есть продукт контакта средневековых италийцев с норманнами, арабами и византийцами, а не предвкушения обнаружения античности (свидетельства разбросаны по тексту).

И он произносит странный монолог, в котором как будто извиняется за недостаточную европоцентричность своего настоящего эстетического опыта и вкуса. Белый и его спутница планировали стандартное восхождение по генеалогии европейского искусства: «... мы хотели сперва изучить мир культуры Сицилии, там проследить столкновение норманнов, арабов с величественной византийской культурой; и после, поднявшись на севере, через Равенну, Ассизи, чрез фрески Джотто вплотную уже подойти к Ренессансу; но мы — устремились в Тунис; Тициан, Тинторетто лежали далеко от нас; их вбирать в себя было бы упреждением сроков; весь север Италии был в это время мне чужд»<sup>84</sup>. Оттенок интонации просьбы извинить звучит здесь. Чуть ниже — то же... Между строк присутствует утверждение, что такому человеку, как Белый, не подобает не принять Ренессанс. — В следующем абзаце интонация извинения-оправдания не утихает: «Главное: в эту эпоху не мог я спокойно отдаться культуре Италии <...>»<sup>85</sup>.

Немалая часть «Африканского дневника» — это подставивший спину Европе рассказ об арабских и других африканских политических деятелях. «Африка нас поглощает, Европа свернулась комочком»<sup>86</sup>. Это, кажется, одна из возможных форм преодоления европоцентризма. Другая — критика и отторжение тонкой корочки европейской цивилизации у тунисцев и у жителей Каира разного происхождения. Но под конец обнаруживается неизбежное: «африканский» опыт отходит на задний план, возвышается опыт египетский (от пирамид, Сфинкса), а пережитое в Каире оказывается средством лучшего понимания того мира, в котором Белый находится у себя дома: мира европейского, включающего в себя и Россию.

В «Ветре с Кавказа»: «Тифлис мил — в убожествах стиля; зигзагище криво раскосой, как будто прогромленной улочки, стая колонок, градация дворигов <...>»<sup>87</sup>; «иль век XII (стиль <!> Руставелли)

---

<sup>84</sup> *Белый А.* Офейра. С. 21.

<sup>85</sup> Там же. С. 22.

<sup>86</sup> *Белый А.* Африканский дневник. С. 365.

<sup>87</sup> *Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 80.

<...>»<sup>88</sup>. Так: РуставелЛи (с двойным «л»; еще два-три раза в тексте). Это двойное «л» — неосознанная или полусознательная «итальянизация» картвельского, кавказо-иберийского. С точки зрения картвельского словообразования оно нелепо. Белый не мог ошибиться — Бальмонт, переводчик всем известного руставелиевского рыцарского романа, этой стилизующей ошибки не сделал. Странно, что ошиблись, т.е. промолчали или не заметили, беловеды: немецкий филолог<sup>89</sup> и (не)российские авторы примечаний<sup>90</sup>. Наверное здесь сказывается безотчетный «белоцентризм» беловедов, русоцентризм русистов<sup>91</sup>.

В «Армении»: Челлини, Джотто. На озере «Гокча («Севан» по-армянски)»<sup>92</sup>: «<...> эти тяжкие лобины, высыпавшие пески золотые, трухляво изрытые ржаво-белясою морщью, — рукой Бенвенуто Челлини построены; остров, исхожий в пятнадцать минут, предстает

<sup>88</sup> Там же. С. 81.

<sup>89</sup> См.: *Sippl C. Reisetexte der russischen Moderne: Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus. München, 1997. S. 74.*

<sup>90</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 529, 694. «Итальянизации» подверглась и другая грузинская писательская фамилия: «Адрес: Грузия. Шаропанский уезд. Сачхери. Дом Акакия Церетелли (У Котэ Абдушели). Мне» (*Зайцев П. Воспоминания / Сост. М. Спивак, вступ. ст. Дж. Малмстад, М. Спивак. М., 2008. С. 413.*)

<sup>91</sup> У Белого весьма своеобразное написание фамилий (напр., Блаватская вместо Блаватская, Степпун вместо Степун и др.). Ученые не правят это написание (нигде), а сохраняют беловское. Очевидно, они не считают его ошибочным. Но и — в данном конкретном случае — обходят молчанием. Не считают нужным оговорить особенность написания. Мое право — считать это ошибкой: методологической. Заподозрить беловедов в незнании не смею.

<sup>92</sup> *Белый А. Армения. С. 70.* То, что можно назвать «коренизацией» топонимики, но без какой бы то ни было иронии к процессу, еще в ходу. Белый пользуется формами «Тифлис», «Эривань», приписывает местным топонимам отсутствующее в них множественное число («Коджори» превратилось в «Коджоры»), не отказывается от «псевдонима» «Мцыри». Процесс охватывает не только собственные имена: «...и — вечер окончен: в кафе; наслаждаемся вкусным “мацони”, пьем “Арзни” (“Нарзан” эриванский)» (*Белый А. Армения. С. 38.*) Сказывается утомление от того, что приходится все время отказываться от привычного. Остается при «мацони» (грузинская или тбилиско-армянская форма) вместо «мацун» (форма армянская) (но, может, «мацуна» в ушах Белого и не прозвучало); а «арзни» неохотно принимает вместо привычного «нарзан».

золотой подставкой к церковке староармянского стиля, как и Рипсиме, с ржавожаренным камнем стены и со шпиром, стоящим в лазоревом небе; вырезывала — все: рука итальянского мастера. / <...> / — Здесь бы жить!»<sup>93</sup>. «Церковенка; входим: алтарь расписной; фрески — чем не Джотто? <...>»<sup>94</sup>. — Если вспомнить о другом тексте Белого, «Офейре», второй отрывок можно прочесть и по-иному: что какой-то путь, который он считал проходящим через Сицилию (ее мозаики породили Джотто), он готов счесть пролегающим где-то рядом с Севаном или к Севану<sup>95</sup>.

В самом деле не все так благополучно с принятием плодов армянской исторической жизни в круг достойного памятования. В «Дневнике» спутницы Белого дает о себе знать жесткий европоцентризм — не только и не столько в смысле того, что европейские артефакты (или артефакты, которые некоторый европейский субъект сочтет предысторией европейских) безотчетно ставятся в ранг образца; а в смысле отказа тому, что вербально не рециклировано в европейском «Писании» и «Предании», права на существование: дают о себе знать своего рода радикализация и расширение *interpretatio graeca*<sup>96</sup>. Белый пытается отразить безотчетное отождествление «своего», «европейского», «западного», «культурного» и «общечеловеческого», но отложившийся в его околокавказских текстах и комментариях к ним круг его чтения не обнадеживает.

## Эпифанный опыт

Переход человеческого «я» с «деятельного» на «страдательно-деятельный» режим существования *не* сопровождается интенсификацией эпифанного опыта. Подсчет показывает: близкий к эпизодам Откровения момент в «Ветре с Кавказа» — один; в «Армении» даже вовсе нет. В «Офейре» и «Африканском» их по меньшей мере по два. А что означает «страдательно-деятельный»: участь видеть (а не приписывать), не устать узнавать.

<sup>93</sup> Белый А. Армения. С. 73–74.

<sup>94</sup> Там же. С. 74.

<sup>95</sup> В письмах Иванову-Разумнику (см. ниже), а также в «Дневнике» Бугаевой есть моменты, как будто поддерживающие такое истолкование.

<sup>96</sup> Об этом см. в продолжении настоящей статьи.



«Офейра»: «...пламень мозаики вспыхнул — нам в души. Мы видели кущи Эдема, войдя в монреальский собор»<sup>97</sup>; в «африканских» главах: «В сказках <арабских>, сидели и дни, и недели <...> забывши Европу <...> То был перелом — всех путей. И Сицилия отошла в невозвратность; Сицилия»<sup>98</sup>; ниже — цитата (из Гумилева): «И снова странствует Синдбад <...>»<sup>99</sup>.

«Африканский дневник»: о дервише в Кайруане, игрой на дудке заговаривающем кобр: «Казалось, что в образе невыразимого лика его говорили нам тайны: века и народы; известное что-то, что после забыть невозможно»<sup>100</sup>; о Египте (Сфинксе и пирамидах прежде всего): «И какая-то новая нота нам слышится»<sup>101</sup>, «Грусть!»<sup>102</sup>, «Мне в Египте впервые открылся Египет Второй: наша жизнь»<sup>103</sup>, «Касанье к египетской почве, плененье в Каире и бегство оттуда к гробу Господню — все то оживает во мне, точно некий египетский знак, посвящающий в трудности сорокалетнего странствия»<sup>104</sup>, «взглянув в лицо Сфинкса, мы чувствуем: сорвано дно человеческой личности; мы же на собственном дне, как на углу челне упываем в бездонность: наш путь начался “до” того, как мы стали людьми»<sup>105</sup>.

«Ветер с Кавказа»: постепенно складывающийся образ Казбека знаменует приближение Белого (или рассказчика) к эпифании: «От Коби к Казбеку — система долин <...> являет парадные залы огромного здания, купол которого — небо, а стены — хребты <...>»<sup>106</sup>, «... из розовых, голубых и белых отливов слагалось отчетливое Мировое Лицо с выражением грусти и строгости мудрой, глядящие наискось; нос <...>»<sup>107</sup>, «Дышет <...> не ландшафт, а гармония космических мыслей <...> уменье увидеть — картину в картине; <...>

<sup>97</sup> *Белый А.* Офейра. С. 61.

<sup>98</sup> Там же. С. 170.

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> *Белый А.* Африканский дневник. С. 357.

<sup>101</sup> Там же. С. 391.

<sup>102</sup> Там же. С. 395.

<sup>103</sup> Там же. С. 432.

<sup>104</sup> Там же. С. 433.

<sup>105</sup> Там же. С. 448.

<sup>106</sup> *Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 228.

<sup>107</sup> Там же. С. 231.

ландшафт; снизу — подпись: «Где Ибсен?» <...> вдруг видишь отчетливо: лик!»<sup>108</sup>, «В освещениях вечера <...> пред нами явилось лицо <...> ни «Моисей» Микель-Анджело, ни «Иоанн» Леонардо не смогут чертами лица передать этот взгляд — лицо, сложившееся из граней Казбека — «лишь на мгновенье <...> лишь в этих оттенках сгасания вычертилось перед нами прекрасное произведение зодчества, — не аллегория зрения»<sup>109</sup>.

В «Армении» я письменных закреплений эпифании не заметил.

Ориентализм — не без рецидивов — сходит на нет, но к концу тень его снова видна; конвергенция природы и культуры обретает «объективный» статус (человек-творец не изобретает ее, а ее наблюдает и в нее включается); европоцентризм оказывается неодолимым; и — Бог не оставил мира (но «Армения?»), обживаемого Белым все почтительней и почтительней, но и чаще Белому являться не стал.

## Гезамткунстверк

Как выглядит «гезамткунстверк» на протяжении книг дорожной прозы Белого? Храм, а потом — антропоморфная стройка: гео-атмосферная («Ветер с Кавказа») и архитектурная («Армения»)<sup>110</sup>. Вариант — скульптурный артефакт как средоточие естественно-искусственного ландшафта («Ветер с Кавказа»). Подробнее.

В «Офейре» — это Храм; при явном споре с Вячеславом Ивановым и идеей усмотреть «синтез искусств» в театре. Но уже прорастает иной вид «гезамткунстверка» — антропоморфный или антропоморфизируемый ландшафт. И та и другая идея одушевляемы жизненной ситуацией Белого, его авто-мифо-поэзисом в данный период жизни. «Я повис в эти годы над тайной Клингзора, которого силы меня пригибали к земле; я был — Амфортас: страшная рана ждала исцеления; Грааль меня влек; и вставала в сознании сказка путей; эта сказка возникла в Москве; не поверил я ей; но она-то меня

<sup>108</sup> Там же. С. 242.

<sup>109</sup> Там же. С. 251.

<sup>110</sup> Лишенный монументальности видимый аналог беловским антропоморфным стройкам в живописи — «Портрет» (около 1918-1919, гуашь на бумаге) Тео ван Дусбурга (Theo van Doesburg).

притянула впоследствии к гробу Господню <...><sup>111</sup>; «...из Калабрии грозно бросает Клингзор свое злое копьё через пролив в сицилианские земли; и от удара копья сотрясается почва Сицилии; красная рана, смертельная рана ее — это Этна; Сицилия есть Амфортас, получающий страшную рану за тайную мысль: воплотить на земле благодати, таимые в Граале; улыбка мозаики — дивный прообраз возможностей жизни земной <...><sup>112</sup>.

В «Африканском дневнике» «гезамткунстверк» двоякое: это ландшафт Африки (но в этой своей ипостаси оно только задано; дано лишь намеками и фрагментами) и это исполнение кайруанского дерева.

В книге «Ветер с Кавказа» идея «соборного» произведения искусства воплощается антропоморфным ландшафтом Казбека и его окрестностей. Намечаются и другие возможности: советская стройка, конкретно — ЗАГЭС (Земо-Авчальская гидроэлектростанция у города Мцхета): «Вступили в фантазмагорический мир <...><sup>113</sup>, «Новый мир: шелк колес <...><sup>114</sup>; и — советский артефакт: «...это Ленин, растающий в почву, без позы, — хозяйствует: распоряжается местностью; <...> Над ревом Куры, обрамленный отвесами, Мцхетом, плотиной, под Мцыри — уместен он: в фокусе прошлого, будущего, — настоящего; <...><sup>115</sup>. Словом — Белый создает по образцу гезамткунстверка и для «Культуры Один», и для «Культуры Два»<sup>116</sup>.

В книге «Армения» Белый с мягкой иронией и самоиронией расстается с идеей, воплощенной в описании Казбека. Цитата: «<...> Да, Арарат — патриарх! Мне понятно теперь, что Сарьян вел по классам, чтоб после — поставить лицом пред лицом его, — явственным, в небо закинутым: прочь от земли и глазами и носом; волна волос снежных, чуть розовых, прядями плеч укрывших, стекает по разведенным рукам; жест отдания пламени вулканическим выдохом в небо подбросил огромное тело, чтоб многие тысячи лет простояло оно мертвецом остывающим, с дланями брошенными, с головой закинутой, напоминая

<sup>111</sup> *Белый А.* Офейра. С. 22.

<sup>112</sup> Там же. С. 63.

<sup>113</sup> *Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 97.

<sup>114</sup> Там же. С. 102.

<sup>115</sup> Там же. С. 96.

<sup>116</sup> В смысле Владимира Паперного.

ужасную эру, когда все окрестные цепи клохтали кипящею лавой; <...> то труп старика, задавившего землю; он все еще силится: превознестись. <...> Сарьян возвращает меня к Эривани, когда убеждается, что космогония, перед которой поставил он, корни пустила»<sup>117</sup>. Воплощением «гезамткунстверка» уже становится вся страна, своего рода комбинация антропоморфного ландшафта и строительного объекта, Казбека и ЗАГЭС (с Сарьяном-Серапьяном, Вахо<sup>118</sup>, в роли Ленина). Замечательно, что свернутым динамическим экфрасисом этого нового гезамткунстверка и кончается «Армения», чем усиливается иллюкутивность и перлокутивность экфрасиса, уплотняется не подобие, а присутствие. Кончается книга двумя свернутыми экфрасисами, одним в позиции заключения, другим — эпилога (через паузу строки-многоточия): в первом «образ в душе» рассказчика становится описываемым произведением искусства, во втором — вся страна, которая *не* отделена от описывающего «рампой». Цитаты: 1) «С этим “строится”, “выстроим”, “уже отстроено” мы покидаем Армению, нежно простившись с Сарьяном и с т. Сарапьяном; коль первый твердейшим резцом в мою душу Армению врезал, второй нас провез по армянским дорогам с утонченной ловкостью, мне показав, что шофер может быть, как и Петри [пьянист], артистом»<sup>119</sup>; 2) «Глубокая ночь; засыпаю, качаясь под жесткой вагонной стеной; *стук колес отдается повторами дней, поднимающих тему* [выделено нами. — *Й.Л.*] Советской Армении. — Строимся! — Выстроили! — Будем строить!»<sup>120</sup> (конец цитаты и конец книги). Если пробежать назад по тексту книги с «высоты» первого экфрасиса, многозначительней прочтется эта

---

<sup>117</sup> *Белый А.* Армения. С. 35. Установка советской ментальности на будущее и утомленность спутника Белого, Клавдии Васильевой, адента антропософии, от нового, непривычного, необходимость менять обжитые представления об исторических путях культуры, сходятся: «Арагат <...> Это храм. Но... не Бога живого. Это — дух отлетевший» (*Бугаева (Васильева) К.* Дневник. 1927–1928 / Предисл., публ. и примеч. Н. Малинина // Лица. Биографический альманах. № 7. 1996. С. 191–316, 280). О текстуальном прологе к цитированному приговору — в продолжении настоящей статьи.

<sup>118</sup> Личное имя водителя (шофера) знаем от «конвоирующего» «Армению» текста (*Бугаева К.* Дневник. 1927–1928. С. 277). Уменьшительное от «Вахан» (по-армянски — «щит»).

<sup>119</sup> *Белый А.* Армения. С. 79.

<sup>120</sup> Там же.

строка: «Машина рисует орнамент сечений конических по позвоночникам почв»<sup>121</sup>. А экфрасис-эпилог обещает, что сам поезд — как бы иголка граммофона, или же сейсмографа, которой озвучивается становящееся творение искусства — Советская Армения.

В продолжении настоящей статьи я попытаюсь переосмыслить свои наблюдения над текстами «Ветра с Кавказа» и «Армении», выдвигая на передний план их тексты-спутники (прежде всего «Дневники» Клавдии Бугаевой, письма Белого Иванову-Разумнику и Петру Зайцеву) и согласуя их с известными мне наблюдениями беловедов над творчеством Белого советского периода.

---

<sup>121</sup> Там же. С. 68.

**Часть вторая.**  
**ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА**  
**АНДРЕЯ БЕЛОГО**



**О. М. Кук**

*Техасский университет А&М, Колледж-Стейшен*

## **Египет в «Петербурге» Андрея Белого**

Каир остается мне переломным моментом во всем путешествии нашем; до Каира как бы путь лежал наш вперед; с Каира же начиналось возвращение туда, откуда мы вырвались; мы возвращались, чтобы вынашивать, сидя на месте, теперь совсем новые критерии жизни...

Андрей Белый, «Между двух революций»

Николай Аполлонович провалился в Египте... Культура трухлявая голова: в ней — все умерло...; будет взрыв: все сметется... есть какие-то звуки; грохочут в Каире; особенный грохот: с металлическим, басовым, тяготящим оттенком; и Николай Аполлонович — тянется к мумиям.

Андрей Белый, «Петербург»

Мы — два грозой зажженные ствола,  
Два пламени полуночного бора,  
Мы — два в ночи летящих метеора,  
Одной судьбы двужалая стрела!  
<...>

Единых тайн двугласные уста,  
Себе самим мы — Сфинкс единый оба —  
Мы — две руки единого креста.

Вячеслав Иванов, «Кормчие Звезды»

**Е**гипетская тема в жизни и произведениях Андрея Белого не была простым увлечением. Образ Египта остается актуальным на протяжении всей творческой жизни Белого, начиная с его ранних статей, «Феникс» и «Сфинкс», и кончая последней частью его мемуаров «Между двух революций». Во фрагменте, добавленном в «Путевые записки» в 1919 г., Белый писал: «Сказка пути предстояла: вела она... в Дорнах; был должен раздаться откуда-то издали Голос Безмолвия; Тунисия, Африка были сигналами: отдыхом перед подъемом в горы: стоял впереди непосредственно Сфинкс, ожидал: — гроб господен;



и далее — издали высился купол иоаннова здания»<sup>1</sup>. Если признать, что все переживания Белого до встречи с Рудольфом Штейнером и после этой встречи вели к антропософии, то образ Египта в восприятии Белого соединился с мистическими ожиданиями встречи с каким-то значительным происшествием. Через двадцать лет после окончания романа «Петербург» Белый ответил на этот вопрос в третьем томе мемуаров: «В чем сила, превращающая тысячелетнюю пыль в наше время?»<sup>2</sup> Называя эту силу «пирамидной болезнью», Белый — применительно к своему опыту — объяснял:

эта вывернутость наизнанку связалась с поворотным моментом всей жизни; вследствие пирамидной болезни — перемена органов восприятия; жизнь окрасилась новой тональностью; как будто восходил на рябые ступени одним, сошел же другим; измененное отношение к жизни сказалось скоро начатым «Петербургом»; там передано ощущение стоянья перед сфинксом на протяжении всего романа<sup>3</sup>.

Как многие символисты и другие русские писатели начала XX в. (среди которых — Константин Бальмонт, Иван Бунин, Владимир Розанов, Велимир Хлебников и Макс Волошин), Белый углублялся в тайны древней египетской мифологии. В своей книге «Русский Египет» Лада Панова прослеживает египетский текст в русской литературе и утверждает, что, за исключением Михаила Кузмина, поэты Серебряного века «довольствовались легкой модификацией имеющихся традиций»<sup>4</sup>. В письмах, в очерках, в путевых заметках, в статьях и воспоминаниях и в конце концов в романе «Петербург» образ Египта для Белого — не простое заимствование из литературы, а пример «иерархической лестницы восхождений мирового духа-интеллекта-души» (опираемся в терминологии на исследование Лены Силард<sup>5</sup>). Часто этот образ трактуется Белым двояким образом. С одной стороны, Египет представляет собой живую культуру. Встреча поэта

<sup>1</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Т. 1: Сицилия и Тунис. М.; Берлин, 1922. С. 176.

<sup>2</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 393.

<sup>3</sup> Там же. С. 395.

<sup>4</sup> *Панова Л.* Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М., 2006. С. 5. (Панова не касается произведений Белого.)

<sup>5</sup> *Силард Л.* О символах восхождения у А. Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире / Ред. М. Спивак. М., 2008. С. 22.

с пирамидами и Сфинксом смешивается с мистическими переживаниями. С другой стороны, «громадная, трухлявая голова», о которой Белый пишет в эпилоге, становится символом мертвой мумификации, что особенно видно на примере образа сенатора Аполлона Аполлоновича.

Всем известная цитата из эпилога «Петербурга» является одним из ключей к пониманию романа, в котором Николай Аполлонович в Египте полностью перерождается. В эпилоге Николай Аполлонович очутился в Египте и живет в Каире два года:

В толстом пробковом шлеме в развитую по ветру вуалью Николай Аполлонович сел на кучу песку; перед ним громадная, трухлявая голова — вот-вот — развалится тысячелетним песчаником; — Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом часами. Николай Аполлонович здесь два года; занимается в булакском музее. *Книгу Мертвых* и записи Манефона толкуют превратно; для пытливого ока здесь широкий простор; Николай Аполлонович провалился в Египте; и в двадцатом столетии он провидит — Египет, вся культура, — как эта трухлявая голова: все умерло; ничего не осталось<sup>6</sup>.

В «берлинском» издании романа Белый добавляет, что Николай — «сам пирамида». Это важная деталь, которая отсутствует в «сиринской» редакции.

Данная цитата не только отражает особый интерес к Египту, но и связана с путешествием, которое в 1910–1911 гг. Белый совершил с Асей Тургеневой на Восток (Сицилия — Тунис — Египет — Палестина), надеясь обрести новые духовные ценности вместо «одряхлевших» европейских. В ряде писем из Египта, отправленных матери, например, Белый сообщает: «Пишу Тебе, потрясенный сфинксом. Такого живого, исполненного значеньем взгляда я еще не видал нигде, никогда»<sup>7</sup>. Маргарите Морозовой он писал: «И в пустыне поднимается зов... Я слышу — я помню — я узнаю... свое далекое прошлое: я *ведь* родом из Африки <...>; родина моя Египет; и душа просится в Египет, родину»<sup>8</sup>. Увлеченный романтикой африканского Востока,

<sup>6</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 472.

<sup>7</sup> «Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. 1899-1922 // Сост., предисл., вступ. ст., подгот. текста и комм. С. Д. Воронин. М., 2013. С. 132.

<sup>8</sup> *Белый А.* «Ваш рыцарь» Письма к М. К. Морозовой. 1901-1928 / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмастада. М., 2006. С. 163.

одеждой арабов, Белый пишет Эмилию Метнеру: «<...> тайна веков заглядывает в глаза, голос все тот же внушает: *будь в Египте*»<sup>9</sup>. Лозунг «будь в Египте» взят от Владимира Соловьева.

Соловьев видел Святую Софию в египетской пустыне в 1875 г. Разумеется, что Египет играл такую же важную роль для Белого, как для Соловьева Святая София. Соловьев трижды встречался с Софией в своих видениях, о чем он рассказал в поэме «Три свидания». Первое свидание произошло в детстве, когда ему было девять лет, когда он находился на богослужении в церкви. Второй раз он увидел ее в читальном зале Британского музея, где София повелела ему отправиться в Египет, что стало причиной его неожиданного для окружающих путешествия из Лондона в Египет. И третий раз его «свидание» с Софией произошло уже в Египте, недалеко от Каира, в пустыне, куда философ специально отправился пешком. До некоторой степени Белый повторяет паломничество Соловьева в своем искании и понимании Востока. В действительности образ Египта Белый воспринимал и как цветение культуры, и одновременно как ее упадок.

Два основных мотива пронизывают образ Египта у Белого. Первый — это чувство ожидания, чувство приближающегося конца человечества, в котором сказывается влияние Соловьева. Соловьевские идеи разлиты в самой атмосфере предчувствия конца всемирной истории и грядущей зари — конечно, эти идеи отражаются в романе в линиях, связанных с отцеубийством, апокалипсисом и терроризмом. Этот мотив сопрягается с ранними статьями Белого о Египте, «Сфинкс» и «Феникс», написанными в 1905 г., которые представляют собой, по словам Ольги Шальгиной, «жизнетворческую переработку популярных очерков по мифологии Египта»<sup>10</sup>. В своей статье «О символах восхождения у А. Белого» Лена Силард уточнила значение сфинкса и пирамид для Белого не только в рамках древнеегипетской символики, но сосредоточиваясь на так называемых идеях совместимости бесконечности и творчества. Для Белого, согласно

---

<sup>9</sup> Путешествие на Восток: Письма Андрея Белого / Публ., вступит. ст. и коммент. Н. В. Котрелева // Восток-Запад: Исследования; Переводы; Публикации. М., 1988. С. 157.

<sup>10</sup> Шальгина О. В. Египетский текст «Петербурга» Андрея Белого // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2007. № 4. С. 77.

Силард, сфинкс «представляет собой ближайший подступ к возможности выхода в другие измерения», а пирамида символизирует «творческий принцип природы, осваиваемый человеком и реализуемый в принципах геометрии, математики, астрологии и астрономии»<sup>11</sup>.

Второй мотив, который встречается в эпилоге и который соединяется с тем, что Белый назвал своим «поворотным моментом», связан с восточной мистикой и антропософией Штейнера. В то же самое время второй мотив обозначает возрождение и перевоплощение. Как уже говорилось, всю жизнь Белый пытается проявить сущность раздвоенной человеческой природы, связь между вечным и временным, между миром явлений и царством сущностей. Как раз когда Белый стремится к новым поискам «путей жизни», он (и, конечно, Николай Аполлонович, который олицетворяет Белого в романе) воспринимает Египет через призму антропософии. В эпилоге Николай Аполлонович погружен в чтение «Книги Мертвых». «Книга Мертвых» представляет собой путешествие в страну смерти, в загробный мир, посещение которого — необходимое условие грядущего возрождения. Как утверждают египтологи, основная идея текста состоит в том, чтобы помочь умершему миновать все опасности загробного мира, пройти посмертный суд и вместе с солнечной баркой бога Ра вновь вернуться на землю, т.е. ожить, воскреснуть. «Победить смерть, чтобы вести уже потом духовно-чувственное существование в омоложенном, прекрасном, нестареющем теле на вечно прекрасной плодородной земле в окружении своих родных и близких. Это книга о преодолении смерти, о победе над ней и одновременно о том, как это сделать»<sup>12</sup>. Другими словами, египтяне верили в переселение душ.

Когда Белый заканчивал «Петербург», он уже был знаком с книгами Штейнера. В период непосредственного общения со Штейнером Белый закончил «Петербург» и вложил основные антропософские идеи в свой роман, на что указывали уже многие исследователи. Конечно, системы оккультных наук были известны Белому до встречи со Штейнером. Как отмечает Георгий Нефедьев в статье «Итальянские письма Андрея Белого», не случайно «все поиски путей

---

<sup>11</sup> Силард Л. О символах восхождения у А. Белого. С. 25.

<sup>12</sup> Чегодаев М. Древнеегипетская «Книга мертвых» // Вопросы истории. 1994. № 8. С. 158.

посвящения вели его к Штейнеру»<sup>13</sup>. Штейнер, за которым Белый с Асей следовали по Европе, преобразил теософию Блаватской и Безант в своеобразное учение, в антропософию. Лекции Штейнера касались множества разных тем, например таких как сущность человеческой природы, эволюция в мировой истории, связь человека с космосом, знание древних культур, допотопная культура Атлантиды и жизнь после смерти и до рождения.

Цитата из эпилога становится более понятной, если обратить внимание на то, что Белый воспринимал Египет не только как языческое место, но как место, где человеческое сливается с божеством, даже как место, неразрывно связанное с христианскими святынями. Египетская пустыня произвела на Белого неизгладимое впечатление, которое он отразил в «Кризисе жизни», где сравнил первое впечатление от Сфинкса — «старая обезьяна, урод, эфиоп», с последним впечатлением — «ангел»<sup>14</sup>. Такой же образ появляется в «Африканском дневнике», где Белый описывает лицо Сфинкса таким образом:

И более получаса сидели под Сфинксом, одолевая круги выражений большого немого лица: идиотское выражение сменяло, летя, эфиопское; зверское, трупное, каменно-титаническое, царственное, люциферическое, духовное, ангельское, и — младенчески-чистое; так, как бежит за волною волна, так бежали, сменяя друг друга, круги выражений...<sup>15</sup>

Как писала Наталья Кожевникова в работе «Язык Андрея Белого», «мир в произведениях Белого оксюморонен»<sup>16</sup>: все живое изображено как мертвое, мертвое как живое. Противопоставленные идеи (Восток–Запад, хаос–порядок, свет–тьма, божественное–люциферическое, мертвое–живое) одновременно совмещаются. Так же как в статье Белого «Сфинкс» 1906 г. сфинкс есть одновременно символ смерти и возрождения, и в эпилоге из романа, и в «Кризисе жизни» и в травелоге «Африканский дневник» жизнь человека осмысливается

<sup>13</sup> *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого // Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 120.

<sup>14</sup> *Белый А.* На перевале. Кризис жизни. Пг., 1918. С. 10.

<sup>15</sup> *Белый А.* Африканский дневник // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 330–454.

<sup>16</sup> *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 11.

как переживание заново опыта всего человечества. Повсюду образы античной мифологии и оккультных знаний сливаются с христианскими идеями. Ольга Шалыгина показала мертвенность современной культуры и одновременно ее живучесть в трактовке Белого, опираясь на его слова из «Африканского дневника»: «Из музеев египетской древности мумии вышли; Египет проснулся: Египет не умер... я понял, что нужно искать новой жизни и новой земли; но для этого надо бежать в Палестину, оставив Египет»<sup>17</sup>. Другими словами, посвятельный путь Белого пролегал через Египет и закончился у Гроба Господня в Иерусалиме.

Глубокий интерес к разным явлениям древнеегипетской культуры, египетским мистериям не был простым увлечением для Белого. В последние годы жизни Андрей Белый брался за мемуары, вспоминая роль Египта в своих произведениях и переживаниях, вспоминая, как они с Асей путешествовали вместе по Африке и ездили вслед за Штейнером. Этот период был одним из самых счастливых в жизни Белого. Сидя на пирамидах, Белый с Асей строили планы на будущее, ожидая мистической встречи с антропософией, они остановились в Иерусалиме, где окончилось их паломничество. Может быть, написав свой роман, Белый соединил переживания, вынесенные из путешествия в Египет, с идеей «Невидимого града», которую он хотел воплотить в так и не написанном продолжении романа «Петербург», в последнем романе трилогии «Восток или Запад»<sup>18</sup>. Путь к Штейнеру, путь к встрече со Штейнером и антропософией можно назвать священным путем. Можно даже сказать, что именно в эпилоге романа «Петербург» находится зерно нового романа, романа «Невидимый град».

<sup>17</sup> Белый А. Африканский дневник. С. 249.

<sup>18</sup> См. Кук О. Эмбриональное сознание в Котике Летаеве: в поисках «Невидимого града» // Андрей Белый в изменяющемся мире. С. 698–705.

*О. А. Клинг*  
*МГУ, Москва*

## **«Петербург» Андрея Белого: трансформация изображения пространства в редакциях романа**

Сокращенная редакция романа Андрея Белого «Петербург» отличается от первого — сириновского издания — не только объемом, но и существенной правкой. Это касается также способов изображения пространства. Промежуточная рукопись, в которой сохранились следы этой правки, утеряна. В данной статье на основе многолетнего кропотливого исследования по восстановлению изменений, предпринятых Андреем Белым, характеризуются подходы писателя к переработке ранних редакций «Петербурга», в первую очередь в аспекте пространства. Можно говорить о попытке реконструкции утерянной промежуточной рукописи романа «Петербург». Эта реконструкция высвечивает связь правки, сокращений, порой существенной переработки текста с поэтикой «Петербурга». На основании этого делаются выводы, которые позволяют по-новому понять эволюцию замысла и воплощения романа Андрея Белого «Петербург», в том числе в приемах конструкции и деконструкции пространства. Важен сквозной мотив в романе Белого, связанный с оппозицией Москва/Петербург.

Уже в так называемой «некрасовской» редакции романа Андрея Белого «Петербург» (связь текстологии с поэтикой прослежена автором данной статьи)<sup>1</sup> значима роль автора — в ней много лирических отступлений (некоторые из них не вошли в последующие), они буквально «прошивают» второй по хронологии создания набросок романа.

---

<sup>1</sup> *Клинг О. А.* «Петербург»: один роман или два? (Трансформация поэтики «Петербурга» Андрея Белого в ходе работы над редакциями романа) // Вопросы литературы. 1993. № 4. С. 45–71.

В восьмой главке автор надевает на себя маску напыщенно-наивного и ернического шута-сказителя и обращается к читателям: «Милостивые государыни, ваши превосходительства, высокородия, высокоблагородия, товарищи, граждане и все прочие, прочие, прочие, коих титулы я опускаю для краткости! Что есть Российская империя наша?»<sup>2</sup> В этом фрагменте слышится отголосок автора «Шинели» с его имитацией спонтанной, разговорной интонации («В департаменте... Но лучше не называть, в каком департаменте»<sup>3</sup>, «Невского проспекта» с его восторгом, переходящим в скепсис и уныние («Нет ничего лучше Невского проспекта... Чем не блестит эта улица — красавица нашей столицы?»<sup>4</sup>; «О, не верьте этому Невскому проспекту!»<sup>5</sup>). В размышлениях автора из «Петербурга» прорывается и что-то глубоко страдательное, напоминающее рассказчика «Записок сумасшедшего». Этот гоголевский слой лирического отступления легко ощутим, тем более затем Белый включает в размышления автора откровенную цитату из «Невского проспекта». «<...> Невский проспект есть проспект Петербургский»<sup>6</sup>, — пишет Белый, переосмыслив гоголевское: «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга»<sup>7</sup>. Однако вслед за гоголевским слоем здесь проявляется и пушкинский, прежде всего в сопоставлении Петербурга и Москвы. Более того, в лирическом отступлении о Петербурге подтверждается генетическая связь поэтики романа — и, шире, угла зрения на мир — Белого через призму Гоголя с Пушкиным. Интересно это проследить на центральной для романа Белого теме — Петербурга.

Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя в разные годы становилась предметом исследований<sup>8</sup>. Этапной в изучении этой темы стала работа Нины Петруниной<sup>9</sup>. Демифологизация взаимоотношений Пушкина и Гоголя, отказ от их лакировки характерны для работ последнего

<sup>2</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 442.

<sup>3</sup> *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. М., 1966. С. 135.

<sup>4</sup> Там же. С. 7.

<sup>5</sup> Там же. С. 43.

<sup>6</sup> *Белый А.* Петербург. С. 442.

<sup>7</sup> *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 7.

<sup>8</sup> *Макогоненко Г.П.* «Медный всадник» и «Записки сумасшедшего». (Из истории творческих отношений Гоголя и Пушкина) // Вопросы литературы. 1979. № 6. С. 124–163.

<sup>9</sup> *Петрунина Н.Н.* Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 147–167.



времени. Решающую роль в этом сыграли труды Юрия Манна<sup>10</sup> и др.<sup>11</sup> В этом контексте приобретает особый интерес уже почти двухсотлетний спор о «великом меланхолике» из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833–1835):

Кстати, я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющем иногда свои светлые минуты веселости<sup>12</sup>.

Сопоставляя главку «Москва» из «Путешествия...» Пушкина с «Петербургскими записками 1836 года» Гоголя, одни исследователи высказывают предположение, что под «великим меланхоликом» скрывается Гоголь, другие — убежденно отрицают эту версию. Наконец Вадим Вацуро пришел к выводу, что «великим меланхоликом» Пушкин назвал самого себя<sup>13</sup>. Оставим в стороне повод для спора и обратимся к его сути. В точке зрения Вацуро для нас любопытны аргументы, позволяющие исследователю говорить со ссылкой на мемуары барона Егора Розена о Пушкине как о человеке, наклонном к «мрачной душевной грусти», и о том, что в сороковые годы «в собственных глазах Гоголь превратился в “великого меланхолика” с “редкими минутами веселости”»<sup>14</sup>. «Он воспроизводил схему характера Пушкина — ту самую, которую набросал когда-то Пушкин в неизвестных Гоголю черновиках главы “Москва” и которую повторял... Розен в своем психологическом этюде», — делает вывод Вацуро, подчеркивая затем закономерность ориентации Гоголя на Пушкина и то, что «Гоголь мог даже непроизвольно

---

<sup>10</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988; Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004.

<sup>11</sup> Гришин Г. А. Попытка знакомства Гоголя с Пушкиным в 1829 году: между анекдотом и историческим фактом // Филологические этюды. Сборник научных статей молодых ученых. Вып. 8. Ч. 1–11. Саратов, 2005. С. 132–136; Гришин Г. А. Образ Пушкина в эпистолярном наследии Н. В. Гоголя // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2005. Т. 5. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 4. С. 112–117; Гришин Г. А. Гоголь во взаимоотношениях с адресатом «Письма к одному литератору» // Филологические этюды. Сборник научных статей молодых ученых. Вып. 8. Ч. 1–11. С. 118–124.

<sup>12</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 1982. С. 186.

<sup>13</sup> Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Санкт-Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 62.

<sup>14</sup> Там же. С. 62–63.

построить свою личность по образцу личности Пушкина»<sup>15</sup>. Это положение позволяет скорректировать бытующее и поныне представление о гармоничности Пушкина и дисгармоничности Гоголя, которое приводит к однозначности сопоставления поэтик двух писателей.

Чрезвычайно важно суждение Вацуро, опирающегося на работы Василия Васильевича Гиппиуса о совпадении и судьбе главки «Москва» Пушкина и «Петербургских записок» Гоголя:

В обоих случаях мы находим один и тот же композиционный ход, с психологической характеристикой, перенесенной на воображаемого рассказчика... Пушкин, как допускал В. В. Гиппиус, «взял на себя» роль «меланхолика», предполагая под этой маской написать фрагмент, несколько отличающийся по своей тональности от других частей его статьи. По каким-то причинам работа задержалась или была отложена; тем временем такой же замысел возник у Гоголя. Было ли это результатом общения с Пушкиным или более или менее случайного совпадения, сказать сейчас трудно<sup>16</sup>.

Трудно предположить, был ли знаком со спором о «великом меланхолике» Белый, но, безусловно, Белый ощущает общность воззрения на тему «Петербург и Москва», общность видения мира, а потому сознательно повторяет одновременно и Пушкина и Гоголя:

Пушкин	Гоголь	Белый
Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом <sup>17</sup> .	А какая разница между ими [Москвой и Петербургом. — О. К.] двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась старая Москва! Какая она нечесанная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! <sup>18</sup>	Положение ее [Москвы. — О. К.] крайне двусмысленно; не глухая ли она деревня? И есть ли в ней полтора миллиона жителей, как гласит наша перепись. Может быть, в ней едва насчитаешь тысячку? Может быть, никакой Москвы нет, — и Москва — просто, так себе железнодорожная станция, мимо которой пролетает специальный петербургский чиновник для специальной ревизии провинциального ведомства. Невский же проспект, полагаю я, есть немаловажный проспект в сем не русском, как я уже выразился, столичном граде, ибо прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек: и разительно от них от всех отличается Петербург <sup>19</sup> .

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 50.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 185.

<sup>18</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1967. С. 188.

<sup>19</sup> Белый А. Петербург. С. 443.

В «сириновской» редакции Белый сократит лирическое отступление о Москве и Петербурге, снимет он еще одну явственную параллель Пушкин–Гоголь–Белый в связи с сопоставлением Петербурга и Москвы — это размышления о литераторах двух столиц. Поразительно совпадают страницы Пушкина и Гоголя, а Белый доводит иронию по поводу петербургских литераторов до гротеска:

Пушкин	Гоголь	Белый
<p>Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смысленные литературные откупщики. Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский. Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать рядом с лучшими статьями английских Reviews, между тем как петербургские журналы судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии, т. е. наобум и как-нибудь, иногда впаад и остроумно, но большей частью неосновательно и поверхностно. Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется начинает уступать духу практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии...<sup>20</sup></p>	<p>В Москве все журналы, как бы учены ни были, но всегда к концу книжки оканчиваются картинкою мод; петербургские редко прилагают картинки; если же приложат, то с непривычки взглянувший может перепутаться. Московские журналы говорят о Канте, Шеллинге и проч. и проч.; в петербургских журналах говорят о публике и благонамеренности... В Москве журналы идут наравне с веком, но опаздывают с книжками; в Петербурге журналы нейдут наравне с веком, но выходят аккуратно, в положенное время. В Москве литераторы проживаются, в Петербурге наживаются<sup>21</sup>.</p>	<p>В Петербурге обитает не одно начальство: в Петербурге живут все русские писатели, если только жребий не выбросил их за границу; в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев, — прочие, прочие, даже кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет<sup>22</sup>.</p>

В этих трех отрывках ощутима общность стилистики, определяемая сходством точки зрения на мир и закрепленная за вымышленным образом автора. Безусловно, тремя процитированными текстами не исчерпывается близость Пушкина, Гоголя и Белого: в них лишь предельно обнажается то, что выявляется на сравнительном анализе «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя с «Петербургом» Белого. В данном случае более принципиально то, что мироощущение трех писателей (отраженное в образах автора) можно охарактеризовать

<sup>20</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 185.

<sup>21</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 6. С. 189.

<sup>22</sup> Белый А. Петербург. С. 443.

с помощью самоопределения Пушкина — «великий меланхолик, имеющий иногда свои светлые минуты»<sup>23</sup>.

Правда, в лирическом отступлении Белого о Петербурге есть еще один слой — по словам Анны Ахматовой в «Поэме без героя», «Достоевский и бесноватый»<sup>24</sup>, который, в свою очередь, связан, как известно, с Пушкиным и Гоголем. «Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы?»<sup>25</sup> — задается вопросом автор «некрасовской» редакции «Петербурга». В нем очевидная для современников Белого связь с литературной полемикой модернистской Москвы и модернистского Петербурга конца 1900-х гг. и одновременно связь с Достоевским, в том числе с романом «Подросток». Миф об исчезновении Петербурга, восходящий к пророчеству царицы Авдотьи, который всплывает в сознании Долгорукова, будет центральным в «Петербурге» Белого, «Поэме без героя» Ахматовой, стихотворении «Петербург» Поликсены Соловьевой. Центральный он и в «некрасовском» отступлении о Петербурге. В осмыслении Петербурга Белый будет опираться на ключевые для Достоевского (вложенные в уста героя «Подростка» Долгорукова) размышления о «петербургском периоде», «тумане», «финском болоте», о «бронзовом всаднике на жарко дышащем, загнанном коне»<sup>26</sup>. Наконец, Белому близко определение, данное Долгоруким самому методу своих умопостроений и видений: «*Фантазия* [здесь и далее курсив мой. — О.К.], наконец, *поэзия*, а стало быть вздор»<sup>27</sup>. Мотив мозговой игры во многом вырастает из Достоевского. (Предшественниками Достоевского в этом «методе» были Пушкин и Гоголь.) У Достоевского Аркадий Долгорукий «задается одним уж совершенно бессмысленным вопросом: “Вот все они кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет”»<sup>28</sup>. У Белого «бессмысленный вопрос» Достоевского перерастает в мотив «праздной мозговой игры»<sup>29</sup>,

<sup>23</sup> Там же. С. 186.

<sup>24</sup> Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 367.

<sup>25</sup> Белый А. Петербург. С. 443.

<sup>26</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 9. М., 1982. С. 353.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Белый А. Петербург. С. 443.

а «тенивое сознание»<sup>30</sup> станет методом изображения действительности. В «некрасовской» редакции Белый так завершает лирическое отступление о Петербурге: «Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, одна только праздная мозговая игра»<sup>31</sup>. В «сириновской» редакции Белый убирает столь явно выраженную аналогию с Достоевским, сделав упор на легенде о призрачности Петербурга. Так логически завершается линия Пушкин–Гоголь–Достоевский–Белый. Это завершение проявляется в том, что Белый, как и его великие предшественники, видит не только призрачность, но и устрашающую реальность Петербурга: «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 точкой в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он о том, что он есть»<sup>32</sup>.

Впоследствии Белый охарактеризовал мироощущение и поэтику зрелого Гоголя. В «Мастерстве Гоголя» он несколько раз повторяет свою концепцию гоголевского развития — от гротеска жизнеутверждающего и веселого смеха «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до гротеска трагического и ужаса перед жизнью. Но наиболее емко Белый охарактеризовал путь писателя в связи с изображением Петербурга у Гоголя: «Но морок, гиперболы — самостны в изображении Петербурга, определяя показ быта <...>. Отсюда у Гоголя ненатуральность гротеска, в рассказах, изображающих Петербург»<sup>33</sup>. Затем точное ощущение того, что можно назвать гротесковой доминантой в произведениях Гоголя: «<...> не смех, не юмор и не ирония: оскал, бред, дичь — тенденция стиля»<sup>34</sup>.

Характеризуя гротеск Гоголя, Белый прибегает к образу кентавра, к которому наряду с орнаментом и арабесками возводится появление понятия гротеска:

<...> смех Гоголя — и не юмор Диккенса, и не ирония Свифта: в нем «черт» «Вечеров» стал «чертой», за которой — и сумасшедший Поприщин, и маниак, пошляк Ковалев; оба опасней черта, реально гнездясь в сознании Гоголя; точно на пути из Диканьки

<sup>30</sup> Там же. С. 25.

<sup>31</sup> *Белый А.* Петербург. С. 443.

<sup>32</sup> *Белый А.* Петербург. С. 10.

<sup>33</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 186.

<sup>34</sup> Там же.

в столицу переродился в чиновника «чорт»; в «НПР» у него еще задняя часть — чиновничья; в петербургских повестях он — он стал чиновником с головы до ног; богомаз Вакула — художником Чертковым (Чертков — в другой редакции); перерожденный в чиновника «чорт» побеждает и чорта и художника<sup>35</sup>.

И наконец, вывод Белого о видении мира Гоголем, который невольно ассоциируется с видением мира самим Белым:

Петербург разбил Гоголя; и он уцепился за иронию, как за средство самозащиты; доминирует уже не смех, страх... самый смех здесь — выражение ужаса, напоминающего ужас колдуна из «С<трашной> М<ести>М»; вскрылись впервые здесь корни гоголевского смеха, который и в «Веч<ерах>» неблагодушен весьма<sup>36</sup>.

Это «выражение ужаса» — в основе мироощущения Белого эпохи «Петербурга». Отсюда гротесковость, которая проявляется на всех уровнях и во всей текстовой системе «Петербурга». Подробно гротеск «Петербурга» исследован чешским ученым Мирославом Дроздой. Он справедливо писал, что «“Петербург” <...> не является просто изображением гротескных фигур и человеческих судеб. Гротеск пронизывает всю структуру произведения, его смех охватывает и мир автора»<sup>37</sup>. Хочется уточнить только, что гротеск в первую очередь и проявляется в мире автора — степень присутствия и способы проявления автора в тексте во многом обуславливают наличие гротеска в произведении.

Это отчетливо проявилось в творчестве Пушкина. В 1830 г. Пушкин пережил очередной кризис. «Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ожидает в будущем. <...> не прав был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня»<sup>38</sup>, — пишет он в августе Н. Н. Гончаровой. Повод для таких мыслей конкретный: ссора с родителями невесты и откладывание свадьбы, а может быть, и расторжение помолвки. В связи с этими событиями Пушкин восклицает в письме к Вере Федоровне Вяземской: «Ах, что за проклятая штука счастье!»<sup>39</sup> Нако-

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Дрозда М. Петербургский гротеск Андрея Белого // *Umjetnost i riječ*. 1981. № 25. С. 133.

<sup>38</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 9. М., 1982. С. 371.

<sup>39</sup> Там же.

нец, в письме к Петру Александровичу Плетневу от 31 августа 1830 г. Пушкин высказывается о своем душевном состоянии более пространно: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30 лет жизни игрока»<sup>40</sup>. Сравнение с игроком не случайно: жизнь игрока подвержена самым неожиданным превратностям судьбы, в ней — резкие переходы от одного состояния к другому; мир теряет законченность и прочность, наконец, рушится, чтобы завтра, может быть, заново восстать или окончательно разрушиться. «<...> словом, если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив»<sup>41</sup>, — делает вывод Пушкин. Затем он размышляет о творчестве и снова возвращается к раздумьям о своем зыбком мироощущении, которому не способствует даже осень:

Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое необыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданном да о свадьбе, которую сыграет Бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и *душевное спокойствие* [курсив мой. — О.К.], без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского<sup>42</sup>.

Размышления Пушкина выходят за предмет своего разочарования, но гоголевские — надрывные — нотки сменяются, хотя и по-прежнему печальным, но более уравновешенным мироощущением. В его основе осознание закономерности такого хода бытия: «Так-то, душа моя. От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой обязан я был богу и тебе. Грустно, душа моя <...>»<sup>43</sup>.

В скором времени конкретный повод для расстройства устраняется, вспышка грусти проходит, но остается след ее. Любопытно письмо Пушкина к Плетневу от 9 сентября: «Я писал тебе премеланхолическое письмо <...> да ведь меланхолией тебя не удивишь, ты сам на этом собаку съел. Теперь мрачные мысли мои порассеились <...>»<sup>44</sup>. Эти

<sup>40</sup> Там же. С. 311.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же. С. 312.

<sup>44</sup> Там же. С. 313.

слова можно прочесть по-разному: Плетнева не удивить меланхолией потому, что он сам склонен к ней; а может быть, потому, что Пушкин — «великий меланхолик, имеющий иногда свои минуты веселости»<sup>45</sup>, — не раз делился с Плетневым своими мрачными мыслями и что «меланхолия» — обычное состояние обоих друзей. По крайней мере Пушкин сообщает Плетневу о том, что его «мрачные <...> мысли порассеивались», употребляет глагол «рассеивать» и с приставкой «по», которая явно не обозначает законченности, истощенности действия.

Итак, после кризиса августа 1830 г. мироощущение Пушкина двойственно: с одной стороны, жалоба на несбыточность счастья, но явное стремление к нему, с другой — понимание невозможности счастья как закономерности человеческого существования («От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастье»). Оттого свою жизнь Пушкин считает хуже жизни игрока. Такое видение мира явственно отразилось в «Повестях Белкина». Герои повестей — от Марьи Гавриловны («Метель») до Андриана Прохорова («Гробовщик») — устремлены к поискам счастья, игра судьбы вмешивается в их жизнь. Подмена жениха, трагическая тайна бракосочетания и ее комедийное разрешение («Метель»), переодевания, узнавание («Барышня-крестьянка»), наконец, приход мертвецов к гробовщику, — все эти переходы из одного состояния в противоположное, фантастика определяют гротесковый мир пушкинских «Повестей Белкина». Однако, как заметил в связи с этим в 1924 г. Владимир Самойлович Узин, трагическое в повестях неожиданно переключается в план мелодрамы, идиллии: «<...> внешний ход событий в них незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событий»<sup>46</sup>. Потому Узин как бы «не доверяет» такому способу разрешения конфликтов:

Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам, при внимательном рассмотрении сложного узора повестей Белкина, что финальные аккорды в них не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 186.

<sup>46</sup> Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментария читателя. Пг., 1924. С. 15.

<sup>47</sup> Там же.



И действительно, Пушкин видит мир трагически разорванно и разорванным, но он еще не решается окончательно утвердиться в таком взгляде. Поэтому он и передает в финале разрешение конфликта повестей в сторону идиллии Белкину. Соотношение биографического автора и Белкина всесторонне прослежено С. Г. Бочаровым. Примечательно, что исследователь признается в том, что современное литературоведение не может уловить грань между «пушкинским» и «белкинским» в повестях<sup>48</sup>. Все же один из таких водоразделов — в способе развязки сюжетов. Пушкин себя сдерживает, он полупроявлен и оттого гротеск, доминирующий в стиле отдельных частей «Повестей Белкина», нисходит до «полу-гротеска» в целом. Кстати, в словаре Пушкина «полу-гротеск» дается в не противоречащем такому пониманию контексте: «полу-гротеск песен, иронических и любовных, поэм, сатирических и простодушных, мистериев, полудуховных»<sup>49</sup>. Пушкин вышел к осознанию, что закон бытия — недостижимость и иллюзорность счастья, но он не хочет подчиниться этому закону. В этом ему помогает Белкин. Так степень проявленности в тексте автора диктует степень проявленности гротеска. Но проблема гротеска — точнее, полу-гротеска — связана с еще одним обстоятельством. В пушкинской прозе автор занимает меньшее место, чем в «Евгении Онегине», поэмах, вообще в поэтических произведениях. В связи с этим, как отмечал Сергей Георгиевич Бочаров, Белкин не только «формально назван» автором «Повестей»,

но создан расплывчатый образ белкинского лица, объединяющего собою мир говорящих простых рассказчиков и композиционно завершающего это первое пушкинское законченное произведение в прозе. Значение этого лица <...> для пушкинской прозы в целом можно <...> сопоставить со значением всеохватывающего и всеобъединяющего первого авторского лица, «я» в романе в стихах. На фоне романа в стихах (законченного в те дни, когда писались повести Белкина) прозу Пушкина характеризует тот факт, что объединяющее лицо этой первой его законченной прозы — лицо не пушкинское, а белкинское, «чужое» или «получужое»: это словно сама олицетворенная проза<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 143.

<sup>49</sup> Новые материалы к словарю А. С. Пушкина / Под. ред. В. В. Виноградова. М., 1982. С. 170.

<sup>50</sup> Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 144.

Это «полу-чужое» лицо, организующее художественный мир повестей, предопределило их «полу-гротеск». В «Маленьких трагедиях» пушкинское «я» главенствует, оно обнажено, поэтому поэт так старательно скрывает свое лицо мистификацией перевода. Но в них трагическое видение Пушкина получило полное выражение: рушится мир и проваливается в бездну Дон Гуан, увлекаемый Командором. Характерна ремарка в конце «Пира во время чумы»: «Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость». Новое видение мира («глубокая задумчивость»<sup>51</sup>), приобретенное Пушкиным к 1830 г., в полной мере отразилось в драматических сценах: в них господствует гротесковая доминанта.

Это новое пушкинское видение по-особому вырисовывается в свете споров о «великом меланхолике». Не столь уж важен однозначный ответ на вопрос о том, кто скрывается за «великим меланхоликом». Продуктивнее обозначить общность мировидения у Пушкина и Гоголя и, в свою очередь, Пушкина и Гоголя с Белым. Как было показано выше, в связи с «Петербургом» нельзя забывать о влиянии Достоевского, который, как и Белый, с полным правом мог примерить на себя маску «великого меланхолика». «Петербург» Андрея Белого — уникальный гипертекст, энциклопедия петербургской жизни и ее моделирования в литературе. В этом гипертексте отразилось многое.

Возвращаясь к спорам о «великом меланхолике» и упоминая Вацуро, современный литературовед Игорь Николаевич Сухих пишет:

<...> чаще определение «веселый меланхолик» применяли к Гоголю. Уезжая за границу, где он проведет в общей сложности двенадцать лет из оставшихся ему шестнадцати, Гоголь еще не знал, насколько точна пушкинская формулировка: жизнь превратит его из веселого меланхолика в великого меланхолика<sup>52</sup>.

Но нельзя ли и в связи с Пушкиным накануне гибели и в связи с Белым незадолго до смерти говорить об их превращении из «веселого меланхолика» в «великого меланхолика»?

<sup>51</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1982. С. 337.

<sup>52</sup> Сухих И. Н. Классное чтение: от горюхщи до Гоголя. Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // Нева. 2012. № 12. С. 134.

*Е. Наседкина*

*Мемориальная квартира Андрея Белого, Москва*

## **«Петербург» Андрея Белого в иллюстрациях<sup>1</sup>**

Роман «Петербург» — одно из самых издаваемых и чаще всего иллюстрируемых произведений Андрея Белого. Однако, как первое отдельное издание 1916 г., так и все последующие прижизненные издания романа (берлинское 1922 и московское 1928 гг.) вышли без иллюстраций. Тем не менее уже в 1920-е гг. были предприняты первые попытки проиллюстрировать книгу. В 1935 г. вышло первое художественно оформленное издание романа, а в глухие годы забвения писателя некоторые художники работали над иллюстрациями к «Петербургу» «в стол», «для себя».

Первым иллюстратором романа, как известно, был его автор — Андрей Белый. К настоящему времени многие из его рисунков к «Петербургу» хорошо известны: они часто репродуцируются и экспонируются на выставках. Приходится сожалеть, что они никогда еще не были показаны полной серией. В 2005 г. сотрудниками Мемориальной квартиры Андрея Белого в альбоме «Андрей Белый. Александр Блок. Москва» были опубликованы восемь рисунков, в том

---

<sup>1</sup> Благодарю за предоставленные материалы Государственный Литературный музей (Москва) и Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург), художников В.С. Вильнера, А. Дворникову, Н. Карпова и К. Раевскую. Выражаю глубокую благодарность за помощь и консультации коллегам Н. Т. Ашимбаевой, Д. П. Баку, А. Бровину, А. Я. Невскому, О. Полетаевой, владельцам частных собраний А. Г. Лазареву, В. Э. Молодякову (Япония), а также Ф. А. Романовской. Моя сердечная признательность литературоведу Аврил Пайман (Великобритания) — за поддержку и подробные ответы на многочисленные вопросы.

числе известные «Красное домино» и «Отец и сын Аблеуховы после взрыва бомбы» и другие. В октябре–ноябре 2010 г. на выставке «Андрей Белый. Объединенный архив», экспонировавшейся в выставочных залах Государственного музея А. С. Пушкина, были представлены девять рисунков, в том числе и менее известные сцены романа — такие как «Шишнарфне и Липпанченко», «Аблеухов с бомбой», «Липпанченко» и др.

Два рисунка выполнены акварелью, остальные (наброски на полях рукописей) — тушью и пером. Все они хранятся в Государственном Литературном музее (ГЛМ). Некоторые из них расположены на оборотах других изображений, иногда на одном листе находятся два-три наброска. Рисунки не датированы, но, по всей видимости, основная часть выполнена во время работы над романом в 1911–1913 гг. Не случайно эти рисунки поступили в 1958–1959 гг. от Анны Алексеевны Тургеневой<sup>2</sup>, у которой они могли оказаться не позднее 1922 г. (последняя встреча Белого и Тургеневой — март–апрель 1922 г.), но, скорее всего, во время совместной жизни с Белым, когда он писал роман в 1911–1913 гг. Один лист с тремя набросками сенатора Аблеухова (илл. 1), вероятнее всего, относится к 1924 г., когда Белый работал над инсценировкой романа для МХАТ-2. Подтверждением служит то, что — в отличие от остальных рисунков к «Петербургу» — этот лист был приобретен музеем в 1932 г. в составе писательского архива у самого Андрея Белого. Очевидно, и сценический образ сенатора Аблеухова в исполнении Михаила Чехова не случайно обладает определенными чертами портретного сходства с изображенным на этом рисунке персонажем (илл. 2). Не исключено, что эти наброски были сделаны Белым в качестве эскиза, подсказки для создания актерского грима Чехова. Любопытно отметить, что и Чехов составил свой эскиз грима Аблеухова-старшего (илл. 3), весьма приближенный, почти скопированный с рисунка Белого.

Анализ авторских рисунков к «Петербургу» — тема отдельного исследования. В настоящей статье мы обратимся к иллюстрациям, выполненным художниками Александром Николаевичем Аршиновым (1925–1927), Михаилом Ивановичем Поляковым (1935), Антониной Федоровной Софроновой (1944), Кириллом

---

<sup>2</sup> По-видимому, через ее сестру Т. А. Тургеневу, многолетнего сотрудника Государственного Литературного музея.

Константиновичем Соколовым (1954) и др. Попробуем выявить, что представлялось наиболее важным каждому из художников, какими средствами и в какой степени выразили они поэтику романа. При знакомстве с этими работами невозможно не заметить, что некоторым из них были знакомы авторские «подстрочники» — автоиллюстрации Андрея Белого. И потому немаловажным представляется понять, насколько воздействовало на художников впечатление от авторских рисунков или насколько независимо от автора романа создавались их работы. Также небезынтересно проследить, как отразилась в иллюстрациях этих художников петербургская традиция изображения самого города и его символических координат: Медного всадника и «иглы» Адмиралтейства.

При жизни Белого были предприняты две попытки иллюстрированного издания романа. По свидетельству Александра Бахраха<sup>3</sup>, во время пребывания Белого в Берлине некое издательство предложило выпустить роман «Петербург» с иллюстрациями и «несколько штриховых эскизов было ему тут же показано. От этих иллюстраций, сделанных в том модернистском стиле, в котором тогда так преуспевал Юрий Анненков, он [Белый. — Е. Н.] пришел в восторг»<sup>4</sup>. Однако, вскоре от восторженного согласия Белый перешел к категорическому отказу как от иллюстраций, так и издания в целом. Белый утверждал, что иллюстрации в книге — «не в его духе» и «вообще, к чему они?»<sup>5</sup>. В итоге в 1922 г. книга вышла в издательстве «Эпоха» в лаконичном оформлении без иллюстраций. Эскизы неведомого художника канули в неизвестность.

Другая история связана с художником Александром Аршиновым<sup>6</sup>. Он работал над иллюстрациями к «Петербургу» в 1925–1927 гг.

---

<sup>3</sup> Александр Васильевич Бахрах (1902–1985), писатель, мемуарист, знакомый Андрея Белого; в 1922 г. сотрудничал с берлинской газетой «Дни» (редакторы А. Ф. Керенский, А. В. Милашевский и др.).

<sup>4</sup> Бахрах А. Из книги «По памяти, по записям» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. ст. В. М. Пискунова. М., 1995. С. 311.

<sup>5</sup> Там же. С. 312.

<sup>6</sup> Александр Николаевич Аршинов (1900–1942), архитектор, художник-график, живописец; родился в Курске, учился на факультете изобразительных искусств Пречистенского практического института в Москве (1921–1922), позднее во ВХУТЕМАСе; создал циклы иллюстраций к поэме Блока

В каком издательстве он намеревался опубликовать свои работы, неизвестно. Можно предположить, что это могли быть «Никитинские субботники», но на данный момент никаких подтверждающих документов не обнаружено, книга с иллюстрациями Аршинова в печати не появилась. По всей видимости, он сделал рисунки «для себя», без расчета на публикацию.

В 1926 г. рисунки экспонировались на «Выставке курских художников» в родном городе Аршинова, в 1936 г. поступили в собрание Государственного Литературного музея и в 1937 г. были предоставлены для персональной выставки Аршинова, состоявшейся в Москве в Центральном клубе строителей им. Дзержинского. Из выставочных буклетов явствует, что в обоих случаях экспонировались пять иллюстраций к роману «Петербург» — какие именно, неизвестно, так как в буклетах нет изображений, приведены только списки работ, не всегда позволяющие их идентифицировать. Возможно, состав иллюстраций менялся на протяжении времени. Кроме пяти совпадающих по названию работ, в буклете к выставке 1926 г. указана еще одна — обложка к роману, не отмеченная в буклете 1937 г., к настоящему времени не выявленная и, по-видимому, утраченная. Впервые все известные иллюстрации Аршинова к «Петербургу» были опубликованы в монографии Елены Васильевны Холодовой<sup>7</sup>, а в 2010 г. в издании драмы «Петербург», вышедшем в издательстве «Прогресс-Плеяда», наряду с авторскими рисунками были включены семь иллюстраций Аршинова — после того, как главный редактор издательства Станислав Стефанович Лесневский познакомился с работами художника на выставке «Неизвестные иллюстрации А. Н. Аршинова (1900–1942) к “Петербургу” Андрея Белого и “Двенадцати” Ал. Блока»,

---

«Двенадцать» (1924) и др.; в конце 1936 г. эти работы были переданы в Литературный музей. При жизни Белого, помимо Аршинова и неведомого берлинского художника, над оформлением «Петербурга» (но не романа, а драмы) работал театральный художник М. В. Либаков (1889–1953), создавший в 1925 г. эскизы декораций к постановке «Петербурга» во МХАТ-2 (режиссеры С. Г. Бирман, В. Н. Татиринов, А. И. Чебан); в оформлении спектакля также принимал участие Б. А. Матрунин, премьера состоялась 14 декабря 1925 г. Эскизы Либакова к спектаклю хранятся в Театральном музее им. А. А. Бахрушина.

<sup>7</sup> *Холодова Е. В.* Архитектор-художник Александр Аршинов. 1900–1942. Курск, 2007.

проходившей с 26 октября 2008 по 20 февраля 2009 г. в гостиной Мемориальной квартиры Андрея Белого (экспонировались фотокопии работ из архива семьи художника, предоставленные его дочерью Флорентиной Александровной Романовской). На выставке экспонировались пять композиций, две из них — с вариантами.

К первой главе романа Аршинов выполнил две иллюстрации. Первая — встреча сенатора Аблеухова с незнакомцем с узелком в руке (илл. 4):

<...> стиснутая потоком пролеток, карета остановилась у перекрестка; поток разночинцев прижался к карете сенатора, <...> обеспокоенный Аполлон Аполлонович придвинулся к стеклам; тут он увидел разночинца <...>.<sup>8</sup>

Вторая — разговор Дудкина с провокатором Липпанченко в трактире:

<...> толстяк наклонившись зашептал что-то на ухо <...>. Незнакомец с черными усиками прислушивался к шептанию толстого господина, стараясь расслышать внимательно содержание шепота, заглушаемого ресторанными голосами <...>.<sup>9</sup>

Также две сцены проиллюстрированы и в третьей главе. Первая — встреча Николая Аполлоновича с сенатором в парадном мундире:

<...> Аполлон Аполлонович, лучезарность и трепет, невольно остановился, отражаясь блеском в паркетах и зеркалах <...>. Николай Аполлонович, вдруг очнувшись, вскочил, обернулся и невольно зажмурился: и его ослепил бело-золотой старичок <...>.<sup>10</sup>

Вторая — сцена на мостике у Зимней канавки (Софья Петровна Лихутина и «Красное домино») (илл. 5):

---

<sup>8</sup> *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Подг. текста и ст. Л. К. Долгополова; примеч. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова, Л. К. Долгополова. М., 1981. С. 25 (главка «И увидев, расширились, засветились, блеснули... »).

<sup>9</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>10</sup> Там же. С. 108.

<...> Софья Петровна <...> услышала звук бежавших шагов, поглядела — и даже не вскрикнула: вдруг просунулось как-то растерянно из-за края дворцового бока красное домино, пометалось туда и сюда, будто в поисках и, увидев на выгибе мостика женскую тень, бросилось ей навстречу; и в порывистом беге оно спотыкалось о камни, протянувши вперед свою маску с узкою прорезью глаз <...><sup>11</sup>.

Вторая и четвертая главы имеют по одной иллюстрации, но каждая из них выполнена в двух вариантах. Главка «Особа» второй главы — встреча сенатора с сыном и Дудкиным:

<...> Александр Иванович распахнул быстро дверь; из отверстия двери на незнакомца просунулся, будто кинулся, голый череп с увеличенных размеров ушами; череп и голова Александра Ивановича едва не стукнулись лбами; Александр Иванович недоумевающе отлетел и взглянул на Николая Аполлоновича, <...> а в распахнутой двери стоял Аполлон Аполлонович с... преогромным арбузом под мышкою... Мгновение помолчали все трое <...> Аполлон Аполлонович увидал пред собой только робкого человека, очевидно пришибленного нуждой. Александр Иванович <...> пред собой увидал только жалкого старика. <...> робеющий молодой человек подал руку усталому остову<sup>12</sup>.

В одном из вариантов более проработаны все три фигуры и пространственные плоскости, в другом варианте две фигуры только намечены и как бы размыты в пространстве, тоже едва угадываемом, а фигура Дудкина прорисована более отчетливо.

В главке «Скандал» четвертой главы (Николай Аполлонович на маскараде читает записку) варианты также различаются проработанностью деталей и в одном из них Аблеухов читает записку стоя, опершись на столик, в другом — сидя на табурете:

Красное домино, сиюсь лучше увидеть мелкий бисерный почерк записки, произвольно на лоб откинуло масочку; <...> все оно ушло теперь в чтение; <...> Николай Аполлонович весь откинулся; ужасом на нее уставился его взор <...><sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Там же. С. 127.

<sup>12</sup> Там же. С. 93–94.

<sup>13</sup> Там же. С. 166.



В пятой главе проиллюстрирована одна сцена — встреча Николая Аполлоновича с загадочным Павлом Яковлевичем в главке «Господинчик»:

Николай Аполлонович знал: обстоятельства встречи с загадочным Павлом Яковлевичем ему не позволили оборвать эту встречу <...> с настоящим достоинством для себя: надо было с величайшей осторожностью выпытать, что такое подлинно этот Павел Яковлевич о нем знает; оттого-то он медлил прощаться<sup>14</sup>.

Похоже, что Аршинов не испытал влияния авторских рисунков Белого: никаких следов «цитирования» не просматривается, что неудивительно, поскольку художник не был знаком с писателем. Его рисунки к «Петербургу» кардинально отличаются от его иллюстраций к поэме Блока «Двенадцать», исполненных в экспрессивной манере акварелью крупным планом и контрастными цветовыми сочетаниями. Иллюстрации к «Петербургу» выполнены штриховкой пером и тушью, графика создает впечатление призрачности происходящего, «введенный в основу построения короткий энергичный штрих впечатляет эффектом постоянного “движения” персонажей и всего пространства»<sup>15</sup> и оставляет место для воображения зрителя.

В 1928 г. московским издательством «Никитинские субботники» роман был издан в двух книгах без иллюстраций, но с художественно оформленной суперобложкой, выполненной художником Николаем Вышеславцевым (илл. 6). По верхнему и нижнему полю желтой обложки проходят орнаментальные «фризы», украшенные имперскими символами: доспехами, оружием, знаменами и двуглавыми орлами. Такие же орлы большими белыми силуэтами заполняют центральную часть передней и задней сторон суперобложки. Черные диагональные линии-штыки пересекают желтые плоскости фона и белых орлов и взламывают оба фриза. Этот графический слом — прямая отсылка к роману «Москва», точнее, к одному из его ранних названий — «Слом». Напомним, что первоначально роман «Москва» был издан в 1927 г. издательством «Никитинские субботники» в оформлении Соломона Бенедиктовича Телингатера, а затем «часть тиража была

<sup>14</sup> Там же. С. 203.

<sup>15</sup> Холодова Е. В. Архитектор-художник Александр Аршинов. С. 12.

перелицована и в переплете с суперобложкой художника Вышеславцева вышла с датой 1928 г. <...>»<sup>16</sup>.

Первое иллюстрированное издание «Петербурга» появилось в государственном издательстве «Художественная литература» в 1935 г., вскоре после смерти Андрея Белого (илл. 7). Книгу оформил ученик Владимира Андреевича Фаворского Михаил Поляков<sup>17</sup>. О художественном решении книги одобрительно отзывалась Клавдия Бугаева в письме Ирине Николаевне и Борису Викторовичу Томашевским: «В ГИХЛе перепечатывается “Петербург” <...>. Будет несколько иллюстраций художника М. И. Полякова <...>. К сожалению, его потоприли в издательстве, и он не успел сделать всего задуманного...»<sup>18</sup> Поляков выполнил обложку, суперобложку, титульный лист, фронтисписы и два шмуц-титула к обеим частям книги — в виде иллюстраций к отдельным сценам романа.

В нижней части обложки изображен подробно описанный автором герб рода Аблеуховых: единорог, пронзающий рыцаря; сверху — узнаваемый силуэт Петропавловской крепости со знаменитым шпилем — одна из главных смысловых доминант романа. Адмиралтейская игла, Петропавловский шпиль, Александрийский столп — все главные петербургские вертикали «тайным сродством» связаны со «смысловым комплексом» как пушкинского, так и беловского «Медного всадника»<sup>19</sup>. «Адмиралтейская игла» — так первоначально собирался назвать свой роман Андрей Белый. И не случайно уже в глубоко советском 1932 г. известный карикатурист Борис Ефимов изобразил Белого в компании летучих мышей на фоне Адмиралтейства (илл. 8). Отметим, что в современных изданиях романа чаще всего во всевозможных интерпретациях эксплуатируются именно эти изображения — Адмиралтейство и Петропавловская крепость с их пронзающими небо шпилями.

<sup>16</sup> Бугаева К., Петровский А. Литературное наследство Андрея Белого: Обзор // Литературное наследство. Т. 27–28. М., 1937. С. 607.

<sup>17</sup> Михаил Иванович Поляков (1903–1978), художник-гравер, ученик В. А. Фаворского, иллюстратор отечественной и мировой литературы.

<sup>18</sup> Бугаева К. Н. Письмо И. Н. и Б. В. Томашевским от 8 февраля 1935 г. // ГМП. Собрание Мемориальной квартиры Андрея Белого.

<sup>19</sup> См. об этом: Тименчик Р. Д. Адмиралтейская игла // Русская речь. 1986. № 3. С. 23–28.

Задняя крышка обложки и титульный лист издания 1935 г. украшены изображением карнавальной полумаски (илл. 9). Каждая из двух частей книги открывается разворотом, где слева на фронтисписе — изображение в полный лист, а справа на шмуцтитуле — небольшая сценка-заставка. Изображения героев показаны «в моменты напряженных споров, драматических столкновений»<sup>20</sup>. На первом шмуцтитуле (илл. 10) «Красное домино» (Николай Аблеухов) пугает Софью Петровну Лихутину возле Зимней канавки, во втором (илл. 11) — Липпанченко и Морковин беседуют у входа в кабак. Обе сцены даны в обобщенном виде, без прорисовки деталей. Как отмечает Дмитрий Владимирович Фомин, «портретные характеристики персонажей <...> достаточно прямолинейны и почти карикатурны, но этот недостаток искупается точно найденным композиционным решением, позволяющим воссоздать тревожную, фантасмагорическую атмосферу романа»<sup>21</sup>.

На фронтисписах представлены иллюстрации к ключевым сценам «Петербурга». В первой части — встреча сенатора Аблеухова и Незнакомца с узелком в руке (илл. 12). Поляков дает сцену глазами наблюдателя извне, со стороны улицы: из короба кареты на отпрянувшего незнакомца с узелком в руке страшно выглядывает мрачный череп в котелке, черная кисть руки, подобно ночному мороку, когтистыми пальцами впиалась в оконное стекло. Незнакомец от неожиданности отшатнулся.

На втором фронтисписе — встреча вернувшегося с костюмированного бала Аполлона Аполлоновича с сыном, обряженным в «подлое домино» (илл. 13), — в тот момент, когда Аблеухов-старший узнал о готовящемся на него покушении:

<...> зеркало, глядевшее в зал из гостиной, теперь отразило петрушку; <...> зеркало перекинуло зеркалу отражение; в зеркалах отразился петрушка, с разбегу влетевший в гостиную, вставший, как вкопанный, убегающий взорами в зеркала, потому что он видел: первое зеркало отразило: остов в застегнутом сюртуке, от которого вправо и влево загнулось: по голому уху, по маленькой бачке.

---

<sup>20</sup> Фомин Д. В. Оформление прижизненных изданий 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. 563.

<sup>21</sup> Там же.

Аполлон Аполлонович, вместо сына, увидевши в зеркалах марионетку, стал ждать ее<sup>22</sup>.

Поляков выстраивает сложное дробное пространство, сталкивает взаимопроникающие плоскости, для чего

прибегает к приему концентрической кадрировки, то есть внутрь основного кадра... он вводит ячейку иного пространства, принадлежащего одному из действующих лиц (окно кареты или зеркало). И зритель ощущает как бы агрессивность взаимоотношений этих пространств, стремящихся внедриться друг в друга<sup>23</sup>.

В сцене случайной встречи сенатора с сыном, одетым в маскарадный костюм, тонущая в полумраке зеркальная рама с зависшим в ее глубине отражением превращает плоскость листа в сложную пространственную структуру,

придает образам персонажей ощущение призрачности, выморочности, мнимости; <...> становится непреодолимым барьером между героями-антиподами. Их противостояние обыгрывается и композиционно, и фактурно, подчеркивается разными способами гравирования и резкими тональными перепадами<sup>24</sup>.

В изобразительном решении иллюстраций угадывается знакомство Полякова с рисунками Андрея Белого, в частности с тем, где сенатор изображен в трех ракурсах (см. илл. 1). Гипертрофированно увеличенный череп, «будто его голова в шесть раз больше, чем следует, и в двенадцать раз тяжелее, чем следует»<sup>25</sup>, и вся фигура Аبلеухова-старшего в сцене с зеркалом почти повторяет линию сделанного Белым наброска. Влияние того же рисунка можно обнаружить и в работах других художников — например у Антонины Софроновой (в той же сцене с зеркалом), что неудивительно, так как Софронова была знакома с Клавдией Бугаевой и рассказывала о том, как вдова познакомила ее с рисунками Белого, которые Софронова характеризовала

<sup>22</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1935. С. 213–214.

<sup>23</sup> *Розанова Н.Н.* Московская книжная ксилография 1920/30-х годов. М., 1982. С. 191. См. также: *Горленко Н.А.* Михаил Иванович Поляков. Л., 1975. С. 43–48.

<sup>24</sup> *Фомин Д.В.* Оформление прижизненных изданий Белого. С. 563.

<sup>25</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 36.

как «очень острые выразительные»<sup>26</sup> и, конечно, ориентировалась на них в своей работе. Безусловно, были показаны они и Полякову во время подготовки издания 1935 г.

Антонина Федоровна Софронова<sup>27</sup> обратилась к роману «Петербург» в 1945–1946 гг., когда имя давно не издающегося к тому времени писателя-символиста было почти забыто. Художница создала иллюстрации по мотивам «Московской симфонии» (2-й, драматической)<sup>28</sup> и «Петербурга» — причем выполнила их в разных техниках, но с равной убежденностью, что спроса на них не будет, т. е. делала их «для себя». Софронова показывала их близким знакомым, в том числе вдове Белого, с которой сблизилась в это время, искусствоведу Николаю Михайловичу Тарабукину и др. Тогда же, в 1946 г., Тарабукин поделился своими впечатлениями о рисунках Софроновой с литературоведом Николаем Павловичем Анциферовым, возглавлявшим в то время Государственный Литературный музей:

<...> я был настолько ими зачарован и потрясен, что стал настаивать, чтобы Ант<онина> Фед<оровна> обязательно несла их к Вам в Литературный музей. Для музея эти прекрасные и живописные акварели, раскрывающие стиль Белого, должны составить ценное приобретение... Я убежден, что и без моего напоминания Вы сами оцените рисунки Софроновой по их достоинству, но я, увлеченный их мастерством и свежестью, не мог удержаться, чтобы не написать Вам это письмо, а с Софроновой взял слово, что она отнесет свои рисунки к Вам<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Софронова А. Ф. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания. М., 2001. С. 323. (Архив русского авангарда).

<sup>27</sup> Антонина Федоровна Софронова (1892–1966), художник-живописец, график, знакомая К. Н. Бугаевой.

<sup>28</sup> Белый А. Симфония (2-я, драматическая). М., 1902. Иллюстрации А. Ф. Софроновой к этому произведению Белого хранятся в основном в Государственном Русском музее, но также одна акварель и живописный портрет Владимира Соловьева (героя «2-й симфонии») имеются в фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого.

<sup>29</sup> Тарабукин Н. М. Письмо Н. П. Анциферову. [1946] // ОР РНБ. Ф. 27. Ед. хр. 354.

Однако, несмотря на рекомендацию известного искусствоведа, попытка устроить работы Софроновой в ГЛМ не удалась: они не были допущены даже к просмотру закупочной комиссией.

В 1974 г., во время подготовки издания романа в академической серии «Литературные памятники», с просьбой включить иллюстрации Софроновой в книгу к Леониду Константиновичу Долгополову и Дмитрию Сергеевичу Лихачеву обращалась Татьяна Григорьевна Цявловская. Дочь художницы Ирина Андреевна Евстафьева тогда же писала Долгополову:

Мы знаем не так уж много примеров, когда в иллюстрациях раскрытие образов литературного произведения дается художником с такой же силой, как у писателя. В данном случае это редкое сочетание творчества писателя и творчества художника. Антонина Федоровна иллюстрировала этот роман не для заказа, а повинувшись своему творческому вдохновению<sup>30</sup>.

В издание «Литературных памятников» 1981 г. никакие иллюстрации не были включены. И, насколько нам известно, рисунки Софроновой ни тогда, ни позже не были опубликованы ни в одном издании «Петербурга».

Долгое время рисунки оставались в семье Софроновой. В настоящее время большая часть ее иллюстраций к «Петербургу» хранится в музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Два листа в 2002 г. были подарены московскому музею Андрея Белого родственником художницы С. И. Евстафьевым. Это два портрета Аполлона Аполлоновича: один — в рост, с неизменными перчатками в руках (илл. 14), другой — в карете (илл. 15). Очевидно, эти наброски являются подготовительными эскизами по отношению к аналогичным, более подробно композиционно и колористически разработанным рисункам из собрания петербургского музея Достоевского (илл. 16).

В рисунках Софроновой нашли отражение следующие ключевые сцены романа: бал у Цукатовых, случай у Зимней канавки (Николай

---

<sup>30</sup> Письма И. А. Евстафьевой (24 января 1974 г.) и Т. Г. Цявловской (3 декабря 1973 г.) к Л. К. Долгополову хранятся в собрании В. Э. Молодякова (Япония), предоставившего копии писем и другие материалы архива в фонд Мемориальной квартиры Андрея Белого.

Аполлонович и Софья Петровна), встреча сенатора с Неуловимым, сцена у зеркала, Дудкин и Медный всадник и др.

Нужно отметить, что три художника (Аршинов, Поляков, Софронова), обратившихся к сцене встречи Аблеухова с Неуловимым, воспроизводят ее «близко к тексту», но под разным углом зрения:

<...> стиснутая потоком пролеток, карета остановилась у перекрестка; <...> обеспокоенный, Аполлон Аполлонович придвинулся к стеклам кареты <...>; тут увидел разночинца он <...>. Незнакомец поднял глаза и — за зеркальным каретным стеклом <...> увидел не лицо он, а... череп в цилиндре да огромное бледно-зеленое ухо. <...> глаза незнакомца расширились, засветились, блеснули <...><sup>31</sup>.

Белый дает сцену глазами обоих героев: «придвинулся к стеклам кареты <...> увидел разночинца» — Аблеухов; «поднял глаза и <...> увидел не лицо он, а... череп» — Незнакомец. У иллюстраторов есть выбор: чьими глазами изобразить увиденное. Каждый из художников строит сцену по-своему. Динамика движения фигур у Полякова и Софроновой сходна: левая фигура отклоняется влево как бы под давлением правой фигуры, но композиции зеркальны по отношению друг к другу. У Софроновой Аполлон Аполлонович находится внутри кареты, он в ужасе отшатнулся от вперившего в него взгляд Незнакомца, прижался к стене, отвернулся (илл. 16). Напротив, у Полякова зафиксирована реакция «разночинца» на увиденного в карете сенатора: Аблеухов не только «придвинулся к стеклам»<sup>32</sup> («череп, ухо, цилиндр!»), но выглядывает в окно, прижав к нему свою «лягушечью» лапку, а Незнакомец в «совершенном смятенье»<sup>33</sup> отпрянул (см. илл. 12). Аршинов выбрал третий путь — внешнего наблюдателя. Он запечатлел безмолвный диалог со стороны: сенатор внутри кареты — Незнакомец снаружи, их разделяет каретное окно, но между ними ощущается незримая связь: они смотрят друг на друга без ужаса, с удивлением (см. илл. 4).

Пространство кареты иллюстраторы также решают по-разному. У Аршинова — «государственный человек» увидел разночинца «из черного куба кареты»<sup>34</sup>, его голова выглядывает из оконного прямо-

<sup>31</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 25–26.

<sup>32</sup> Там же. С. 27.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 21.

угольника накренившегося каретного куба. У Полякова — сенатор заключен внутри «лакированного куба»<sup>35</sup>, как в лакированный саркофаг с окном. У Софроновой — Аполлон Аполлонович пребывает в замкнутом пространстве «в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба»<sup>36</sup>, границы которого размыты до бесконечности, а в центре композиции прямоугольник окна, в которое заглядывает Незнакомец.

Куб лакированной кареты не случайно привлекает внимание всех художников. Это не только одна из ключевых сцен «Петербурга», но и его структурная направляющая, одна из идейных доминант. Наряду с «Адмиралтейской иглой», одно из ранних названий романа — «Лакированная карета». В главке «Квадраты, параллелепипеды, кубы» поэтика геометрических фигур в сознании Аблеухова-старшего разрастается до космических масштабов, успокаивая и вдохновляя:

Всякий раз вдохновение овладевало душою сенатора, как стрелю линию Невского разрезал его лакированный куб <...>. Государственный человек из черного куба кареты вдруг <...> над ней воспарил: <...> чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя <...>.

После линии всех симметричностей успокаивала его фигура — квадрат.

Он, бывало, подолгу предавался бездумному созерцанию: пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций<sup>37</sup>.

Тема кареты-куба найдет продолжение и в работах других художников, обращающихся к «Петербургу» Белого.

В 1954 г. создал свои акварели к «Петербургу» начинающий тогда художник, студент факультета книжной графики художественного института имени Сурикова, дальний родственник Блока — Кирилл Соколов<sup>38</sup>. По свидетельству его жены Аврил Пайман, круп-

<sup>35</sup> Там же. С. 20.

<sup>36</sup> Там же. С. 21.

<sup>37</sup> Там же. С. 20–21.

<sup>38</sup> Кирилл Константинович Соколов (1930–2004), художник, скульптор, один из организаторов международного журнала искусств «Леонардо»; с 1974 г. жил в Великобритании. В 2004 г., незадолго до смерти, он передал в дар Мемориальной квартире Андрея Белого пять своих



нейшего европейского специалиста по литературе Серебряного века, «студентом он страстно увлекался современным западным искусством, русским авангардом и литературой начала XX в. Иллюстрировал “в стол” “Петербург” Андрея Белого и “Балаганчик” Александра Блока»<sup>39</sup>. Издание романа в то время еще представлялось невозможным, и Соколов работал над иллюстрациями без какой-либо надежды на их публикацию или экспонирование.

Рисунки Соколова — не буквальное иллюстрирование, скорее это фантазии-размышления на тему. По словам Аврил Пайман, «грань между иллюстрацией и вариациями на темы в его творчестве порой трудно различима»<sup>40</sup>.

Кирилл Соколов выполнил пять акварелей, в которых узнаются центральные сцены романа, они почти не повторяют выбора предыдущих иллюстраторов, включая Андрея Белого<sup>41</sup>. Выбор техники определило восприятие художником текста романа: «Именно акварель выражала для него “тускло желтоватую кровавую муть” городского пейзажа» [А. Пайман].

Общий тон «Петербурга» отразился в иллюстрациях в целом и в цветовой гамме и мрачноватом серо-коричневом фоне акварелей. Все реалии на них «перепутаны» намеренно, но сделано это художником не своей волей, а — вслед за Белым, в стилистике Белого.

---

акварелей — иллюстраций к «Петербургу» Андрея Белого, в 2007–2010 гг. его жена А. Пайман и дочь И. Снигирь передали в собрание музея еще пятьдесят работ Кирилла Соколова, в том числе на темы Блока, Ахматовой, Мандельштама и др.

<sup>39</sup> Здесь и далее приводятся цитаты из писем А. Пайман автору статьи (июль–август 2016 г.); указание на А. Пайман дается в тексте в квадратных скобках.

<sup>40</sup> Из аннотации к выставке «Кирилл Соколов. Образы, навеянные книгой (Серебряный век и мировая классика)», состоявшейся в мае 2007 г. в выставочных залах ГМП в Денежном переулке; экспонировалась графика из собрания семьи художника (Дарэм, Великобритания), коллекции писателя Фазиля Искандера и фондов ГМП («Мемориальной» квартиры Андрея Белого).

<sup>41</sup> Визуальный эффект, достигаемый акварелями Соколова, и пластическая трактовка образов невольно сближают их с театральными эскизами Либаква, но это сходство определяется общностью воздействия текста Андрея Белого, а не заимствованием (невозможным по определению, так как Соколов не мог видеть спектакля МХАТ-2).

Это у Белого такое взломанное, «взорванное» пространство, которое кривыми вздыбленными громадами зданий нависает, наваливается на смутные тени с трудом определяемых персонажей — вспомним тут еще одно первоначальное название романа — «Злые тени»: «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей»<sup>42</sup>.

В иллюстрациях Соколова не везде можно (а может быть, и не всегда нужно) найти буквальные отсылки к одному конкретному фрагменту. Смещение пространства, лиц, голосов дает возможность шире и неоднозначно трактовать изображение на рисунках. Попробуем тем не менее «расшифровать» пять его акварелей.

Наиболее ясная по содержанию акварель «Самоубийство» (илл. 17) — здесь, конечно, изображена неудачная попытка Лихутина повеситься, страшная и карикатурная: в смещенных линиях желто-зеленой комнаты (еще один ломаный куб) зависла в падении нелепая фигура Сергея Сергеевича Лихутина — он «недоповесился — чуть-чуть»<sup>43</sup>.

В работе «Ночь» (илл. 18) показано возвращение Анны Петровны домой, «где описывается ее одинокая, в темном одеянии, жалкая фигура на фоне пылающе красного города» [А. Пайман].

Не вызывает разночтений и рисунок «Утро» (илл. 19), где вдоль набережной бредут две фигуры — женская и мужская. Это иллюстрация к главке «Обыватель», в которой Аполлон Аполлонович возвращается пешком домой с бала и провожает девушку-подростка, защищая ее от пристающего к ней «с гнуснейшими намерениями» господина. В тот момент, когда девушка скрывается в своем доме,

<...> вдруг все просветилось <...>. Отяжелела и очертилась вереница линий и стен; проступили сбоку какие-то тяжести — и уступы, и выступы; проступили подъезды, кариатиды и карнизы кирпичных балконов <...><sup>44</sup>.

Как отметила Аврил Пайман, «топография пути возвращения Аполлона Аполлоновича совершенно и нарочито перепутана Белым

---

<sup>42</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 36.

<sup>43</sup> Там же. С. 195.

<sup>44</sup> Там же. С. 201.

и даже невозможно, несмотря на то что он называет конкретные памятники, мосты и набережные, его распутать». Эта «путаница» отчетливо выражена в акварелях Соколова. Именно поэтому композиция «Бред о Петербурге» оказалась самой загадочной: в ней сплелись многие мотивы и детали из разных сцен романа (илл. 20).

В «Бреде» представлена Дворцовая площадь с надломленным и опрокидывающимся Александрийским столпом. На колонне (или рядом с ней, но высоко над землей — изображение позволяет по-разному увидеть и истолковать композицию) — мужская фигура в котелке. Как кажется, тут присутствует двойная пародия: в тексте романа сошедший с ума Дудкин подобием Медного Петра восседает верхом на убитом им Липпанченко, а на рисунке — персонаж в котелке с ногами водрузился на поверженную колонну в центре Дворцовой площади — главной площади города.

Справа от этой химерической фигуры стоит другой персонаж — в цилиндре. Аврил Пайман высказала предположение, что на акварели «со сломанной колонной» фигура в цилиндре — это Николай Аполлонович, а в котелке — Липпанченко, или «кто-то еще из провокаторов, или даже сам Неуловимый». Рисунок не дает возможности точно идентифицировать это лицо и всю сцену.

Кажется, здесь в «бредовом» наваждении смешались разные мотивы: дождь, страх, бред, перепутанные улицы и дома, предыдущая встреча Николая Аполлоновича с Дудкиным, перевернутое время и многое другое. В тексте романа нам не удалось обнаружить изогнутой, переломанной надвое колонны, но есть «узоры из перепутанных — кариатид, шпичев, стен...»<sup>45</sup> Ключ к разгадке этой сцены видится нам в следующих строках романа: «<...> громоздились тут массивы из бредов и чудовищных мороков <...>»<sup>46</sup>.

Пятая акварель — «Медный всадник» (илл. 21). По мнению Аврил Пайман, «Всадник» у него из главы «Бегство», где впервые соскакивает он с утеса. Там же и «лошаденка». Однако при внимательном чтении выясняется, что никакой «лошаденки» в этой главке нет, а есть почти пушкинское:

Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних.

<sup>45</sup> Там же. С. 315.

<sup>46</sup> Там же. С. 312.

<...> Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня <...> и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? <...> Да не будет!.. <...> медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет <...><sup>47</sup>.

Медному Всаднику — аллегории России — на акварели Соколова сопутствует унылая «лошаденка», запряженная в повозку. Откуда взялась в этой сцене чахлая «лошаденка» с возчиком, не вполне ясно. Возможно, в возчика трансформировался засыпающий старик-гренадер из той же сцены: «...над заснувшим под своей косматою шапкою гренадером недоуменно выкинул конь два передних копыта; а внизу, под копытами медленно прокачалась косматая, гренадерская шапка засыпающего старика»<sup>48</sup>.

Или, может быть, автомобиль с японцами («мимо понесся, пыхтя керосином, автомобиль <...>») в продолжение этой сцены — превратился в упряжку с лошадьёю? Или, скорее, вполне в духе «перепутанного» пространства романа, из главки «Безмерности» перекочевал сюда «захудалый извозчик», везущий Николая Аполлоновича на Васильевский остров...<sup>49</sup>

Нельзя не отметить, что образ Медного всадника нашел отражение не только в работе Кирилла Соколова, но и других художников, обращавшихся в своем творчестве к роману «Петербург». Закономерно, что и Соколов, и Софронова — при всем различии стиливых подходов и художественных приемов — оба в той или иной степени испытали влияние иллюстраций Александра Бенуа к поэме Пушкина «Медный всадник» (илл. 22). Подобно тому, как ««Петербург» Белого противостоит “Медному всаднику” Пушкина и одновременно как бы продолжает и развивает его идеи»<sup>50</sup>, акварели Соколова и Софроновой находятся в диалоге со Всадником Бенуа. У Софроновой, согласно тексту романа, Дудкин потрясенно предстоит у подножия недвижного Всадника (илл. 23):

Дальше, за мостом, на фоне ночного Исакия из зеленой мути пред ним та же встала скала: простирая тяжелую и покрытую

<sup>47</sup> Там же. С. 99.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Там же. С. 134.

<sup>50</sup> Лихачев Д. С. От редактора // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 5.

зеленю руку тот же загадочный Всадник над Невой возносил меднолавровый венок свой <...><sup>51</sup>.

И здесь эта сцена, конечно, соотносится со сценой бедного Евгения перед монументом Петру I в пушкинской поэме и тем, как она изображена Бенуа. «Всадник» Соколова (илл. 21) живет своей жизнью, смешав все конкретные текстовые координаты: он уже соскочил со скалы, вырос до невероятных размеров и, вздыбившись, завис над площадью гигантским призраком. Композиция напоминает картину преследования бедного Евгения Медным всадником в исполнении Бенуа, но в иной стилистике, где более условное изображение достигает обобщения, почти символа, сохраняя ощущение фантастической химеры.

Легко заметить, что у художников наиболее популярны несколько сюжетов. Внимание Аршинова и Полякова привлекла трагикомическая встреча Софьи Петровны с Красным домино на Зимней канавке (см. илл. 5, 10). Софронова и Поляков обратили взор на две другие ключевые сцены с участием Аблеухова-старшего: первая — встреча сенатора с Незнакомцем, таинственным «Неуловимым» (см. илл. 12, 15, 16), вторая — сцена у зеркала, в которой Софронова дает почти реалистическую зарисовку встречи отца и сына, при этом в зеркале отражается только Аблеухов-старший (илл. 24), а Поляков превращает лист в пространственную многомерность (илл. 13) — вполне в духе автора романа. Очевидно, что знакомство Софроновой и Полякова с рисунками Белого нашло отражение в этих изображениях.

Все названные художники своими средствами, в той или иной степени передали и острые ключевые сцены романа, и сложное «перепутанное» пространство книги, и фантазмагорию сюжетных перипетий, и зыбкие призрачные тени «Петербурга».

Совершенно иного рода графика петербургского художника Виктора Вильнера<sup>52</sup>, выполненная в конце 1990-х — начале 2000-х гг. по мотивам романа «Петербург». Вильнер, будучи книжным

<sup>51</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 99.

<sup>52</sup> Виктор Семенович Вильнер (1925–2017), художник-график, живописец, разработал авторскую технику цветного эстампа. В 2017 г. передал в дар Мемориальной квартире Белого 22 автолитографии (на темы Блока, Маяковского и др.).

графиком, не занимается буквальным иллюстрированием в чистом виде. Его работы — «фантастическое смешение персонажей современных и давно ушедших времен, ожившей архитектуры»<sup>53</sup>.

В невероятных напластованиях его композиций главный герой — Город, в пространстве которого живут собственной жизнью литературные персонажи Гоголя, Достоевского, Пушкина, Белого. Казалось бы, художником выполнены отдельные «серии» «по мотивам» определенных литературных произведений, но персонажи этих произведений — согласно творческой воле художника — перемешиваются, связываются в единый сюжет и действуют сообща на узнаваемых и одновременно нереальных улицах Петербурга: «Все это не иллюстрации <...>, они обращены не к сюжетам, но к “духовному пространству” классических книг, в которое нас приглашают войти, но в котором позволяют жить и двигаться не обязательно по тем самым маршрутам, которые выбирал писатель»<sup>54</sup>.

Серия автолитографий Вильнера по мотивам «Петербурга» называется «Островитяне». К ней относятся следующие работы: «Островитяне» (2001), «Лестница-2» (2001) (илл. 25), «Карета» (2002), «Квадрига» (2003), «Митинг» (2005), «Керосиновая лампа» (2008) и др. У Белого островитяне — это жители окраинного района Васильевского острова, откуда для сенатора звучит тревожный угрожающий звук (название одной из главок романа — «Жители островов поражают вас»). «Лестница-2» Вильнера, по которой скачет вверх (или, может быть, скользит вниз?) без лошадей и возницы кубообразная карета, — ассоциируется с лестницей Иакова, ведущей из бушующих невских вод в беспросветное, затянутое тучами небо, и одновременно вызывает ощущение, что в эту невероятную конструкцию трансформировался знаменитый конный монумент: скала обратилась в лестницу, всадник — в незадачливого пассажира, который вот-вот слетит с крыши кареты прямо в расвирепевшие волны. В этом случае ответ на оба классических вопроса — «Куда ты скачешь?..» и «Куда ж нам плыть?..» — равно безнадежно повисает над бездной.

---

<sup>53</sup> *Лазарев А.Г.* Заметки к сериям эстампов Виктора Вильнера // Лазарев А.Г. Виктор Вильнер. Полвека творчества. Каталог произведений. СПб.: ЭЛКО технологии СПб., 2019. С. 114.

<sup>54</sup> *Герцук Ю.Я.* Художник и его город // Советская литература (Прага). 1975. № 12. С. 181–184.

Роман «Петербург» регулярно издается. В одной статье невозможно охватить все многообразие книжного оформления романа. Хотя приходится признать, что и в настоящее время роман чаще выходит без иллюстраций или только с художественно оформленной обложкой. Порой в качестве иллюстраций приводятся фотографии городских улиц или стандартные изображения определяющих петербургских координат — шпили Адмиралтейства и Петропавловской крепости, вертикаль Александрийского столпа, горизонталь водной и воздушной поверхности, нагромождение домов и пр. Иногда используются работы петербургских графиков Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой, Мстислава Валериановича Добужинского, Александра Николаевича Бенуа и др., или авторские рисунки (например, в киевском издательстве «Дніпро», 1990 г.).

Краткий обзор иллюстраций к роману Андрея Белого «Петербург», выполненных в разное время — как прижизненных (Белый, Аршинов), так и последующих (Поляков, Софронова, Соколов) и современных (Вильнер и др.) — позволяют сделать вывод: роман «Петербург» был и остается чрезвычайно привлекательным для художников, каждый из которых выражает свое осмысление романа посредством индивидуального художественного языка, который, в свою очередь, неизбежно несет в себе черты времени, преломляющиеся в их творчестве через конструктивные построения композиции и живописную или графическую пластику изображения. И для всех авторов одними из главных тем становятся ключевые сцены и образы: сенатор в лакированной карете, оживший Медный всадник, встреча Николая Аполлоновича и Лихутиной на Лебяжьей канавке, встреча отца и сына Аблеуховых у зеркала и т. д.

В заключение назовем еще несколько примеров иллюстрирования «Петербурга». За последние двадцать лет нам трижды встретились попытки изобразительного осмысления романа Андрея Белого современными художниками. В одном случае это живописная работа московского художника Николая Карпова (2010-е гг.), в которой все персонажи закручены в карусельную спираль (илл. 26). В круговой композиции люди, дома, предметы перемешаны и подчинены центростремительному движению раскручивающейся спирали, в котором, чтобы рассмотреть изображение, зрителю приходится выворачивать голову, тем самым включаясь в общий круговорот.

В двух других случаях речь идет о графике очень разных молодых художниц, выпускниц Московской академии печати (бывший Полиграфический институт) Кати Раевской и факультета изобразительного искусства РГПУ им. Герцена в Санкт-Петербурге Анны Дворниковой.

Иллюстрации Кати Раевской к роману Белого (карандашные рисунки с добавлением белил) стали ее дипломной работой (1998–1999 гг.); в те же годы они экспонировались в гостиной Мемориальной квартиры Андрея Белого и на других выставочных московских площадках. По словам художницы, роман «Петербург» очень близок ее пониманию процесса творчества в целом:

Когда чувствуешь *что-то* [курсив мой. — Е.Н.], выхваченное очень точно, но при этом получено это не захватывающим описанием сюжета, а какими-то точными попаданиями в реальность, порой даже звуковыми (в тот период я даже ездила в электричке на дачу и думала, как бы Белый изобразил звук поезда, отрывки речи) <...><sup>55</sup>.

В ее рисунках все — недоговоренность, оборванность, полутень, полу-звук — но все эти полутона и неопределенности поданы экспрессивным живым штрихом и все оборваны в размахе движения. У Раевской, по традиции, присутствуют и Медный всадник, и черная карета. Статуя Петра над клубящейся неопределенной массой — как будто мощная носовая фигура тонущего корабля, взметнулась ввысь, удерживаемая твердой рукой едва угадываемого всадника (илл. 27). Черный куб кареты с черным шаром головы внутри кубового пространства возникает в композиции завершающей заставки последней главы романа, напоминая одновременно и лакированную карету сенатора, и камеру одиночного заключения (илл. 28).

Акварели Анны Дворниковой на темы романа «Петербург» выросли из ее увлечения поэзией Серебряного века — после того как она выполнила иллюстрации к стихам Зинаиды Гиппиус, «Огненному ангелу» Брюсова, «Балаганчику» Блока. «Петербург» Белого поразила художницу «особой образностью». В 2009–2014 гг. эти работы экспонировались в различных выставочных залах Санкт-Петербурга. По ее словам,

---

<sup>55</sup> Из письма К. Раевской автору статьи от 26 мая 2017 г.



для Белого Петербург стал символом, раздвигающим границы времени и пространства. <...> роман полон рефлексии, подсознания, призрачности и иллюзорности <...>. Эта многослойность повествования позволяет высвечивать в иллюстрации разные грани сюжета и из этой мозаики создавать целостную картину<sup>56</sup>.

Иллюстрации Дворниковой к «Петербургу» довольно условны, выполнены как бы играючи легкими линиями, яркими красками. Но за этой легкостью, как сквозь тонкую вуаль, проявляется искаженный лик Красного домино — символ раздвоения сознания Николая Аблеухова, знак неоднозначности сюжета, неодноплановости изображения (илл. 29). Сцена на Лебяжьей канавке изящна по исполнению, но недосказанность рисунка создает, вопреки светлому колориту, напряжение и ожидание развязки — как, впрочем, и все другие сюжеты: будь то разговор отца с сыном или перспектива городской улицы с узнаваемым шпилем в конце (илл. 30).

В продолжение сложившейся закономерности, ни акварели Дворниковой, ни карандашные рисунки Раевской опубликованы не были. На наш взгляд, они заслуживают внимания — и самим фактом обращения современных художников к творчеству Андрея Белого; и тем пластическим языком, которым эти художники пытаются «прочитать» сложный, до сих пор до конца не разгаданный и актуальный мир «Петербурга» Андрея Белого.

---

<sup>56</sup> Из письма А. Дворниковой автору статьи от 16 августа 2017 г.

*К. Кривеллер*  
*Университет Падуи*

## **Пространство в киносценарии по роману «Петербург». Некоторые предварительные замечания**

**И**нтерес Андрея Белого к кинематографическому искусству, как известно, ранний. Писатель его проявил уже в 1910-е гг., в статьях «Синематограф» (1907), «Город» (1907) и «Театр и современная драма» (1908), в которых автор объявляет, как и подсказывают такие «фильмообразные» произведения, как романы «Петербург» и «Москва», что посещает и хорошо знает кинематограф. По словам Белого, кинематограф является «демократическим театром будущего»<sup>1</sup> и, как напоминает Михаил Одесский, цитирующий слова Белого, продолжением низовой «народной» линии развития театра, происходящей от балагана, и уступкой «упрощению» общества до окончательного преобразования человека из народа в новейшего зрителя нового аутентичного зрелища, мистерии<sup>2</sup>.

Новое искусство Белый не только трактовал в теоретических работах, но и конкретно экспериментировал с ним и воплощал в художественной форме. Для кинематографического экрана он написал сценарий по роману «Петербург»<sup>3</sup>, до сих пор не опубликованный

---

<sup>1</sup> *Белый А.* Синематограф // Белый А. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко. М., 2012. С. 265–268; *Белый А.* Город // Там же. С. 268–271.

<sup>2</sup> *Одесский М.* Поэтика театра Андрея Белого. Послесловие к «Докладной записке» в ТЕО Наркомпроса // Russian Literature. 2005. Т. LVIII. С. 205–223.

<sup>3</sup> Договор на киносценарий был заключен 16 июня 1918 г. См. *Лавров А. В. (сост.)*. Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 792.

и хранящийся в РГБ, в фонде редактора издательства «Круг» Д. К. Богомильского (РГБ. Ф. 516. Картон 3. Ед. хр. 37). Об этом проекте, как напоминает Татьяна Николеску, реконструировавшая историю создания произведения и относящая его к 1920-м гг.<sup>4</sup> (сам текст не датирован), упоминается только в описи литературного наследства Белого, составленной Клавдией Бугаевой и Алексеем Петровским для тома «Литературного наследства», посвященного Белому<sup>5</sup>. Писатель нигде, ни в мемуарах, ни в дневниках, не упоминал об этом своем сценарии, несмотря на то что по нему в Ленинграде весной 1926 г., во время гастролей МХАТ-2 планировали снять фильм с Михаилом Чеховым в роли сенатора Аблеухова. Об этом сообщалось в 1925 г. в «Ленинградской правде» (18 ноября) и в харьковской газете «Коммунист» (18 декабря).

Сохранившийся текст киносценария не закончен<sup>6</sup> — на первой странице указано: «Киносценарий по роману гл. 1–5», состоит из 105

<sup>4</sup> *Николеску Т.* Андрей Белый и театр. М., 1995 С. 124–127; *Николеску Т.* Андрей Белый: «Петербург» — от романа к фильму // Андрей Белый. Публикации. Исследования / Сост. А. Г. Бойчук. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 253–263; *Николеску Т.* Андрей Белый после Петербурга. М., 2018. С. 592. К той же самой датировке склоняется и Елена Толстая, по мнению которой, киносценарий был написан после заключения договора, «поскольку в нем усматривают влияние немецкого экспрессионизма». См.: *Толстая Е.* Андрей Белый и Алексей Толстой // *Russian Literature*. 2005. Т. LVIII. С. 315. См. также: *Flaker A.* Belyj's Filmstreifen, Georg Mayer: zum 60. Geburtstag. München, 1991. По мнению А. Лаврова и Дж. Малмстада, сценарий был написан в конце 1910-х гг., до работы над театральной версией романа, которая «могла быть дополнительно стимулирована уже имевшимся у Белого опытом претворения повествовательной структуры романа в другую жанровую форму — в киносценарий «Петербург»» (*Лавров А., Малмстад Дж.* Театральная версия романа Андрея Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. Историческая драма. М., 2010. С. 8).

<sup>5</sup> *Бугаева К., Петровский А., <Пинес Д.>*. Литературное наследство Белого // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27/28. С. 604.

<sup>6</sup> Следует напомнить, что, как отмечает Николеску, в архиве Алексея Толстого в РГБ (Ф. 25. Картон 30. Ед. хр. 18) хранится недатированное письмо, адресованное ему Белым, в котором тот пишет, что сценарий закончен и состоит из 140 картин. Белый убедительно просит Толстого встретиться и объясняет, что принял его предложение написать сценарий только

страниц и пяти частей. В первой части, «Неудачная любовь», зритель знакомится с действующими лицами, их взаимоотношениями и с пространством, где происходит действие; во второй части, «Домино», рассказывается об участии Николая Аполлоновича в революционных кружках и описываются тревожные встречи и разговоры между персонажами; в третьей части, «Бомба», описывается маскарад у Цукатовых, похожий на пляску смерти, и рисуются фантастические ужасные картины, которые в четвертой части, «Медный всадник», расширяются до туманных космических пространств, на чьем фоне которых появляются Шишнарфиэ, Липпанченко и Медный всадник; в пятой части, «Взрыв», Белый погружает читателя, с одной стороны, семейную атмосферу, связанную с возвращением Анны Аблеуховой, и, с другой стороны, в ужасные сны и кошмары, передающие тревогу дьявольских персонажей.

Переделывая свой роман для экрана, Белый попался на удочку условностей нового для него жанра. Он показывает, что хорошо разбирается в кинематографических приемах, но в то же время проявляет некоторую наивность в их трактовке, которая иногда ближе к театральным постановкам, чем к кинематографическим. Интересно напомнить, как Виктор Шкловский писал в 1923 г., что все попытки переводить литературу в кино, делавшиеся до настоящего времени, провалились. Он доказывал, что разные художественные жанры (литература, театр, кино) отменяют друг друга, что невозможно установить их влияние друг на друга и что на экран можно перенести лишь сюжет произведения. Характерные для кино приемы (быстрота действия, специальные эффекты и пр.) он, напротив, считал негативно влияющими на литературу<sup>7</sup>.

Кардинальное изменение жанра повлекло за собой в киносценарии «Петербурга» общую переработку сюжета, внедрение новых по сравнению с романной и театральной версиями персонажей (например, царя Николая, министров Плеве и Витте) и новые

---

по экономическим причинам. Хранящийся в фонде Богомильского сценарий, здесь анализируемый, содержит 101 картину (в первой части содержатся две картины с названием «17-я», в четвертой части отсутствует картина 13). Об отсутствующей части нет сведений.

<sup>7</sup> Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. В данной работе мы ссылаемся на итальянский перевод: *I formalisti russi nel cinema* / A cura di G. Kraiski. Milano, 1987. P. 115.

стилистические нюансы, введенные Белым с помощью широкой гаммы приемов, среди которых пространственные связи занимают центральное место.

В данной работе постараемся проанализировать те аспекты, вокруг которых строится пространственная база работы Белого на фоне классифицированных Шкловским в его процитированной статье приемов.

Мотивация, требующаяся, чтобы показать зрителю временные и пространственные связи, как считает Шкловский, в фильме не нужна, так как в фильме ничего не рассказано, а все показано. По мнению Бориса Эйхенбаума, наоборот, нужно всегда показывать зрителю время и пространство, в котором движется действующее лицо и делать эксплицитными связи логики действия<sup>8</sup>. По этой последней линии в киносценарии Белого развивается сюжет. Автор всегда старается проводить логическую нить связи между событиями, и там, где она не эксплицитно выражена, он стремится ее объяснять словами в титрах или рисунках.

В репрезентации главного героя романа, города Петербурга, Белый столкнулся со сложностью репрезентации городского пространства и подверг его кардинальной переделке, являющейся ярким новаторским (по сравнению с романом) элементом киносценария. Невский проспект, Дворцовый мост, Мойка, Зимний дворец, Летний сад, Зимний сад, Эрмитаж, улицы, проспекты, набережные упоминаются всего нескольких раз в тексте, главным образом в первых трех частях, описывающих более конкретные события. В четвертой и пятой частях, воплощающих авторский «потусторонний мир» (л. 76)<sup>9</sup>, конкретные места теряют контуры и становятся «неизвестными далями» (л. 53 об.).

Городское пространство является в киносценарии зачастую лишь фоном действия и играет более пассивную, чем в романе, роль. Петербург уже не город, превращающий в тени прохожих<sup>10</sup>. Он являет-

<sup>8</sup> *Эйхенбаум Б.* Проблемы кино-стилистики // *Поэтика кино.* М.–Л., 1927. С. 28–30, 35. Воспроизведено в: *Berkeley Slavic Specialties*, 1984.

<sup>9</sup> Киносценарий по роману «Петербург». Далее ссылки на рукопись даются в тексте с указанием листов в скобках.

<sup>10</sup> *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом // *Белый А. Собрание сочинений / Под общ. ред. В.М. Пискунова; послесл. В.М. Пискунова.* М., 1994. С. 32.

ся призрачной сценой, на которой люди мелькают, двигаются, проходят, скрываются, ходят беспокойно взад и вперед, подкрадываются, пробегают, вскакивают, влетают, пролетают, останавливаются, выбегают и т. д.

Городское пространство является свидетелем событий, происходящих почти всегда ночью, при фосфорическом свете луны, озаряющей персонажей в роковые моменты их жизни. В качестве примеров можно привести описания Сергея Лихутина, сидящего одиноко в пролетке, и Николая Аполлоновича вместе с Софьей Лихутиной в другой пролетке; или — показанную на фоне города попытку Николая Аполлоновича покончить с собой; или — его решение предложить свои услуги партии и совершить террористический акт (л. 9); или — собрание вокруг дома Аблеуховых ряда персонажей, следящих за происходящими в их доме событиями.

Как и в романе, Белый в киносценарии представляет персонажей метонимически, указывая, например, на уши, носы, усы, бородавки, трости, пальто, пиджаки. В этом, в отличие от романа, никакой роли не играет город Петербург сам по себе; скорее всего, на такой ракурс видения влияет ночная атмосфера, которая все делает призрачным и непонятным. Даже романский туман впервые появляется только в четвертой и пятой частях, где события становятся совершенно фантастическими. Только тогда действующие лица убегают в туманное пространство или, вероятнее всего, в никуда и становятся подобны чертям с дьявольскими рогами, крыльями и искаженными, ужасными выражениями лиц.

Происходящие днем в открытом воздухе события очень редки. Из них стоит отметить, например, встречу между Софьей Петровной и революционеркой Варварой Евграфовной у Майского канала, во время которой революционерка передает Софье Петровне письмо для Николая от комитета (л. 33). В этом случае психологический элемент — ужас и страх — представляется в новом ключе: отношение дрожащей и испуганной Софьи Петровны к событию переносится на пространство, которое, кажется, отражает ее чувства. Перспектива «начинает двигаться» (л. 32 об.) и картина заставляет зрителя уловить фатальное содержание письма.

Революционная атмосфера в киносценарии усиливается по сравнению с романом: появляются рабочие, которые произносят речи

и держат красные флаги, показываются манифестации, толпа, отряды солдат, сражения между революционерами и солдатами, корпуса заводов, фабричные трубы. Почти всегда действия революционеров происходят на пересечениях улиц Петербурга, который дважды (л. 88 об.) Белый именует «Петроградом». Символическое значение мест, связанное с будущим России, прозрачно. Впервые по сравнению с романной и театральной версиями произведения появляется здесь описание дачки революционеров (л. 10 об.), расположенной под Петербургом, недалеко от моря, среди деревьев и аллей. Здесь собираются все агитаторы, революционеры, иностранцы, готовятся террористические акты, пишутся тревожные записки, адресованные Николаю Аполлоновичу.

Городское пространство в киносценарии сокращается; действие же (особенно первых трех частей) происходит главным образом в интерьерах: в пространстве комнат желтого трехэтажного особняка Аблеуховых, в одноэтажном доме Лихутиных и в доме Цукатовых. Их описание синтетическое, но очень детальное, включающее точные указания для режиссера (например, описание части дома Лихутиных: «Справа дверь, ведущая в комнатку Сергея Сергеевича»; «Впереди дверь, справа дверь, ведущая в комнатку Сергея Сергеевича», л. 6). Точное представление пространственных измерений дает частотность слов, изображающих в тексте места: «комната» повторяется 76 раз, «гостиная» — 57 раз, «столовая» и «спальня» — по 30 раз каждое, «кабинет» — 22 раза. Эти данные несравнимы с частотностью слов, касающихся городского пространства.

Чтобы описать кабинет, гостиную, столовую, спальню Аблеуховых и Лихутиных, Белый использует цитаты из романа, дает отсылки к конкретным главам и отрывкам, пишет указания для актеров и режиссера, рисует графические схемы.

Автор, например, так описывает дом Аблеуховых:

Картина изображает сразу три комнаты, среднее пространство экрана занято столовой, столовая узкая, длинная, она оканчивается окном, справа профиль настенных часов, слева буфета, посередине стол, часть экрана налево изображает стену, отделяющую часть гостиной от столовой, в стене проделана дверь, правая часть экрана изображает стену и разрез коридора, из коридора проделана дверь (л. 15 об.).

Во всех описаниях интерьеров важное место занимают вещи, которые играют не пассивную, а зачастую активную роль, как, по замечанию Эйхенбаума<sup>11</sup>, обычно и бывает в фильмах, в которых вещи принимают участие в действии, придавая ему новый смысл. В киносценарии Белого, например, ироническое отношение автора выражается с помощью ковра, о который «спотыкаются», и арбуза, который «катится по полу» (л. 31). Интересным пространственным измерением является «промежуточное» пространство, например коридор, порог, окно, дверь, лестница, терраса, подъезд. Физически промежуточное пространство разделяет экран на части, в каждой из которых происходят разные действия. Технически эта стратегия позволяет автору представить одновременно действия и движения разных персонажей, отделенных, например, стеной, коридором, лестницей и т. д. Нередко таким образом показываются противоположные стороны и «противоположные чувства души» (л. 18 об.); чаще всего — отношения между Аполлоном Аполлоновичем и его сыном (с их противоположными эмоциями зритель может познакомиться благодаря таким комплексным с технической точки зрения картинам; в романе они даны с помощью словесных параллелизмов).

Вторым интересным элементом, касающимся промежуточных пространств и играющим важную символическую функцию, является порог. Происходящие на пороге действия и проходящие через порог действующие лица всегда загадочны и фатальны. События происходят зачастую тайно, когда никто на героев не смотрит. Ярким примером является коридор в доме Абреуховых, темное пространство, «как черная дыра» (л. 69), освещенное электричеством, если по нему движется Николай Аполлонович, или свечой, если по нему идут Аполлон Аполлонович или лакей, или лунным фосфорическим светом. Коридор разделяет помещения, из которых персонажи выходят и в которые входят. Коридор они пересекают, в нем они исчезают, из него появляются, через него проходят. В этом загадочном месте Аполлон Аполлонович теряет контуры и становится «фигурой» или «фигуркой» (л. 68–70).

Коридор оказывается также привилегированной точкой зрения, единым местом в доме Абреуховых (который Белый называет «маскированным домом, где житейские грозы протекали бесшумно, где

---

<sup>11</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики. С. 29–30.



житейские грозы протекали... гибельно», л. 24 об.), где маски падают, в отличие от зала Цукатовых, где маски носят в фантазмагорической пляске смерти все здесь собирающиеся «персонажи “Петербурга”» (л. 49), в их числе есть маска, имитирующая Аполлона Аполлоновича в грудном припадке. В коридоре Аблеуховых падает маска авторитетного сенатора Российской империи, когда через него идет Аполлон Аполлонович в «ни с чем несравнимое место» (л. 16 об.). Маски там падают также, когда образы зеркала приобретают конкретность и становятся реальными персонажами.

В коридоре, как и во всех других промежуточных пространствах, происходят роковые и ужасные действия, как, например, видение Медного Всадника за плечами Аполлона, который становится образом/зеркалом ожившего памятника, или встреча Дудкина с Николаем Аполлоновичем, который получает прямо из рук террориста узелок с бомбой (л. 18 об.). На пороге двери в убогом обиталище Дудкина встречаются Дудкин и Липпанченко, грозящий ему. Дудкин также появляется чаще всего в приемной у Аблеуховых: в промежуточной комнате между гостиной и столовой у Цукатовых Павел Морковин говорит Аполлону Аполлоновичу, что Красное Домино есть его собственный сын; в передней особняка Аблеуховых отец рассказывает Николаю Аполлоновичу, что мать его вернулась, и в тот же момент в передней появляется провокатор Морковин, в обиталище которого Липпанченко идет по лестнице с «дьявольским выражением» (л. 78 об.), как бы предметно воплощая кошмар Дудкина, в котором Липпанченко и Шишнарфнэ нападают на него. Многочисленные примеры показывают в этой перспективе ясное символическое значение промежуточных пространств.

Их явная техническая функция вводит другой аспект в анализ пространственного измерения киносценария, внутренние связи в пространственную архитектуру текста. В процитированной статье Эйхенбаум подчеркивает фундаментальную роль семантической связи временных и пространственных связей в кинематографическом искусстве<sup>12</sup>. В отличие от театра, где пространство, — пишет он в двадцатые годы, — не принимает участие в действии, а должно просто быть наполнено, в фильме нужно всегда показывать, откуда и куда движется действующее лицо. В киносценарии Белый дает

<sup>12</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики. С. 34–35.

яркие примеры этой перспективы. Посредством некоторых приемов в тексте обеспечивается непрерывный континуум времени и пространства. Самым элементарным приемом является использование титров и надписей. Не уходя от литературного жанра, центром тяжести в сценарии Белого еще является слово, которое содержится в объяснениях и указаниях в титрах и надписях. Они указывают на отрывки и главы романа, в которых описываются персонажи и места, мотивация к действиям, объяснения ситуаций и эмоций, и по смыслу приближаются к повествовательным отступлениям, в которых автор обнаруживает свою точку зрения.

Чтобы изобразить свое «вихревое движение»<sup>13</sup> и выяснить, как персонаж движется в пространстве, Белый очень часто употребляет второй прием, образ двери, самый распространенный образ в тексте, который функционирует как настоящий сценический механизм.

Слово «дверь» повторяется в тексте 133 раза. Почти в каждой картине Белый изображает движения из одной двери в другую дверь, уточняя всегда, куда она ведет. Двери открываются, захлопываются, отворяются, запираются, размахиваются, захлопываются. В них люди появляются, скрываются, колотятся, за ними обороняются, прячутся, к ним прислушиваются, бросаются, их распахивают, в них входят, подсказывают, привскакивают, просовывают нос, на них смотрят, уходят, у них останавливаются, стоят. Из полуоткрытых или полузакрытых дверей видны части комнат. Таким образом автор восстанавливает пространственные измерения романа, его диагонали, круги, спирали, перспективы сбоку, глубины и углы и характеризует точку зрения произведения.

Персонажи двигаются на сцене постоянно — из одной стороны экрана в другую, из одной двери в другую, создавая непрерывное движение на экране. Для кинематографической техники того времени стратегию, предложенную Белым, можно, наверное, считать немного наивной. Белый пытается гарантировать движение, типичное для романа, в каждой картине сценария, но, как замечает Юрий Тынянов, движение гарантирует сам по себе монтаж, являющийся

---

<sup>13</sup> Бердяев Н. Астральный роман. Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 414.

динамическим элементом сюжета<sup>14</sup>. В этой ранней фазе кинематографического искусства стратегия Белого оказывается ближе к театральному искусству, в котором динамизм действия происходит от движений актера на сцене, нежели к киноискусству.

Стратегия репрезентации континуума пространственных измерений организует и связывает весь текст. Даже в четвертой и пятой частях, в которых полицейский, фантастический, близкий в форме к абсурду и экспрессионизму, сюжет становится сильнее, автор всегда объясняет режиссеру и актерам все неясные ситуации, мотивируя поступки и движения, посредством титров, образов, отчасти символических, и параллелизмов. Ужасные фантастические картины кошмаров и бред приобретают конкретные контуры, когда автор привлекает внимание читателя к частям тела персонажей и к местам неосуществимого действия. Иногда он их представляет в рисунках. Ярким примером является бред Дудкина, который Белый сначала объясняет и впоследствии описывает графически.

Этот вопрос связывается с репрезентацией в киносценарии «мозговых игр» Николая Аполлоновича, характеризующих роман. Представить их в киносценарии — для Белого значит нарушать границы, воплощать призрачность и эфемерность романа. Он добивается этого в отдельных картинах, где изображает сны и воспоминания, «космические пространства» (л. 13 об., лл. 14, 75), фантазии, открыто объявляя свои намерения. Например, во второй картине первой части он эксплицитно «изображает символический образ мыслительной деятельности Николая Аполлоновича» (л. 3 об.), огромную блестящую паутину, представляющую его мысли. В другом месте, после встречи Аполлона Аполлоновича с царем, показывает мысли сенатора, изображая его «теневую огромную голову в космических пространствах», сквозь которую проступает карта Российской империи, покрытая его теневыми крыльями (л. 13). Другим примером является репрезентация планов террористического акта революционеров, собирающихся на дачке Липпанченко. Белый изображает летящую в туманное космическое пространство карету (л. 14). Из нее выпрыгивает теневой «силуэт» Аполлона Аполлоновича и вдруг показывается такой же «силуэт» Дудкина с узелком в руке. Он бросается к теневому «силуэту» Аполлона Аполлоновича и бросает в него узелок.

<sup>14</sup> Тьянянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. С. 65.

«Виден страшный взрыв» (там же) и «слышен глухой, тяготеющий звук взрыва» (там же). В картинах, изображающих космические пространства, падают все пространственные границы, улицы становятся далями, фон становится глубиной, перспектива движется. Идущие люди становятся контурами. Бесконечность, которая, по мнению Бердяева, характеризует роман, предстает в рамке кинематографического экрана.

Если в романе «твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится»<sup>15</sup>, то в сценарии контуры, на первый взгляд, восстанавливаются, образы снова приобретают твердые границы, отделяющие одного человека от другого и от предметов, их окружающих. Чтобы показать на экране главного героя романа, город Петербург, его миф и мозговую сущность других персонажей, Белый переделывает словесную ткань и перестраивает синтаксические связи. Он пытается показать, как, по словам Бердяева, один человек переходит в другого человека, как один предмет переходит в другой предмет, физический план — в астральный, мозговой процесс — в бытийственный.

---

<sup>15</sup> Бердяев Н. Астральный роман. С. 413.

*M. Ljunggren*  
*Gothenburg University*

## **The bombshell novel that bursts all the boundaries**

Andrej Belyj's masterpiece «Peterburg» was created in twenty places in five countries. This constant moving around doubtless contributed to the novel's strange mosaic-like structure. It is an edifice that does not hang together yet still manages to draw the reader into its phantom world.

It almost seems as if the bomb in the bundle – the parricidal weapon that the «unknown one» delivers to young Nikolaj Ableuchov in Chapter 2 – has emerged out of Nikolaj's murky inner world, which is materialized in the islands that are home to the terrorist. It is as though Nikolaj's psyche lies spread out across the whole city. When he is approached by the «unknown one», he is not fully conscious of his promise to murder his father. He has repressed it, and it is shrouded in the fog of the islands.

The core of the plot reflects Belyj's personal problem, specifically the serious split in his relationship with his father, Nikolaj Bugaev, the extremely conservative, positivist leader of the Moscow school of mathematics. What is remarkable is that Belyj is able to elevate his own trauma to the national level and interweave it with the overwrought dreams and complete collapse that an entire generation experienced in 1905.

As I see it, everything Belyj wrote is related to his father, much as Marcel Proust's oeuvre is essentially connected with his mother. Belyj was fundamentally dependent on his father. Their personalities were linked together, conjoined, as he himself put it, in a «peculiar relationship»<sup>1</sup>. He wrote to gain insight into and move beyond the duality in this bond.

---

<sup>1</sup> *Belyj A.* Na rubeže dvuch stoletij. M., 1989. P. 51.

Belyj's mother came from the other urban pole of Russia: Petersburg. In Belyj's early childhood she spoke often about the splendid capital to which she always yearned to return. Thus Belyj inherited a conception of Petersburg as a window to the European world beyond and perhaps in a wider sense to an imagined higher order. Early in the century he became acquainted with his Petersburg generational peer Aleksandr Blok's cult poetry addressed to the Divine Sophia. On the threshold of the 1905 Revolution, when Blok wavered in his ideals, Belyj — as we know — attempted to take his place, a move that ended in failure in the midst of the abortive Revolution.

Petersburg is transformed in the novel into its opposite, as the celestial city becomes a disgusting swarm of bacteria. Belyj had prepared for the change several years earlier in his furious polemics with the Petersburg writers' — read Blok's — ideological betrayal. Here there was indeed a tradition to fall back on, for in nineteenth-century Russian literature Petersburg had, of course, been repeatedly portrayed as a treacherous fraud, a Janus-faced city.

Young Ableuchov gradually comes to sense the convulsive movements of the bomb in his own belly. Here the distorted proportions and sudden lapses into anality show that Belyj has obviously learned a great deal from Gogol's technique. The bomb in the bundle «is not exactly large, but not particularly small, either» — everything is as diabolically indefinite as Čičikov in «Dead Souls», who is described on the first page as neither handsome nor ugly, old nor young. At times the bomb seems to be a part of Nikolaj Ableuchov's body, while at others it appears to point toward the catastrophic end of the world and Nirvana as it ticks away relentlessly in his belly, in the city, in the world.

Even the Devil — Mr. Šišnarfné — complains about the Petersburg climate, and in his nocturnal conversations with the «unknown one», who is now identified as Aleksandr Dudkin, he says that he flees the mists of the sick capital to its anti-world on the other side. Perhaps his name is merely a wheeze in Dudkin's throat. What is certain is that its cluster of consonants, which is uncommon in Russian, is suggestive of the evil Professor Cenč in Belyj's «Vozvrat. 3-ja simfonija».

Perhaps no work of modern Russian literature has been written about more than «Peterburg». It is a constantly changing chameleon that perpetually slips from the reader's grasp, which makes it such a rewarding subject for scholarly research. In this aspect, as Aleksandr Lavrov

demonstrates, it sometimes resembles Gilbert Keith Chesterton's «The Man Who Was Thursday», which was written at almost the same time and interestingly enough translated into Russian just as «Peterburg» was being published in 1913–1914<sup>2</sup>. In both works we meet policemen and revolutionaries who merge into each other. Which is which?

Belyj uses allusions and quotations to create a sonorous echo chamber. He seems to know that he has been called upon to write the final word in a body of literature with a seemingly all-pervading apocalyptic tendency. As Leonid Dolgopopov remarked in a conversation with me 40 years ago, he is a shaman who stands there and stirs the Russian literary cauldron.

This, then, is Belyj's *magnum opus*. The originality of his other works notwithstanding, everything else he wrote is very much a before and an after. Not the least striking phenomenon is that the powerful symbolic language of the novel colors his later production. There is lively movement among various genres in his writings. For example, shortly before his death he writes his perceptive literary study in which Nikolaj Gogol' assumes increasingly obvious features of Nikolaj Ableuchov. Before that work, his memoir trilogy also shows the impact of the Ableuchov drama. Belyj was under the influence of no less a person than himself.

In his own psychology Belyj increasingly came to rely on Rudolf Steiner's Anthroposophy. He explained to his friends that he had a very personal need of this «spiritual science». That is probably true, for in Steiner he had found a father. Yet it is also obvious that he became interested in Anthroposophical cosmogony for purely aesthetic reasons. After he became acquainted with Steiner, some of his characters stretch themselves out into peculiar astral spaces in their dreams and hallucinations, and their personalities open toward infinity in the middle of the ridiculous pettiness that surrounds them. At the same time, the plot of the novel makes a significant shift out into the islands. Belyj scores some wonderful satirical points with all this – in «Peterburg» he is in fact gleefully poking fun at things he privately holds sacred, which, to be sure, was nothing new for him. Probably on no other great work of literature have occult doctrines had such a powerful artistic impact.

---

<sup>2</sup> *Lavrov A. V. Andrey Bely between Conrad and Chesterton // Andrey Bely's Petersburg. A Centennial Celebration / Ed. by O. Cooke. Boston, 2016. P. 116–133.*

Belyj experienced strange psychophysical sensations in connection with Anthroposophical meditation exercises prescribed by Steiner. Such feelings strongly color the young heroes' nightmares and trances, especially Nikolaj Ableuchov's awareness of stretching and pulsing within him. Again, it is remarkable how deeply these inner processes of his permeated the psychology of his young heroes in the midst of Russia's revolutionary turbulence.

Eventually Dudkin works his way toward realizing the huge ideological treason taking place around him. It is of course he, with his link to the islands, who succeeds in making Ableuchov aware of the terror ringleader's duplicity. What should Dudkin do? He is almost hypnotically dependent on the Oriental master sorcerer Lippančenko. His only recourse is to make common cause with the city's *genius loci*, Peter's statue on Senate Square. In a state of overwrought exaltation, he calls upon the Horseman, who responds, thundering out into the city and with a deafening clatter bounds up the stairs to the terrorist's cramped garret. Dudkin allows his veins to be filled with boiling bronze – here, only here, does he find the strength he needs to take his revenge on Lippančenko. The morning after brutally murdering him, the wild-eyed young revolutionary sits astride the corpse, striking the pose of the Bronze Horseman. He has sought power from a ruthlessly vengeful national-historical Destiny, but it has cost him his own sanity. The conclusion to be drawn here is that anyone who cannot escape from this spectral city is bound to go mad in it.

Dudkin's murder of his oppressor verbally echoes young Ableuchov's earlier fantasies about assassinating his father. It is as though the patricide comes to pass after all. If we want to take the parallel even further we can note that in Belyj's memoirs written almost two decades later, the terms in which he reports his own paradoxically overwrought sensations upon viewing his father's dead body in 1903 bear a remarkable resemblance to Dudkin's morbid ecstasy<sup>3</sup>.

Dudkin fails – but Nikolaj Ableuchov is rescued. Let's take a closer look at the latter's recovery. After the senator escapes the bomb explosion in the final scene but is devastated mentally, Nikolaj manages to get out of the evil city. In the epilogue he travels to Egypt and reflects upon its ossified and extinct culture. He returns home and begins leading a life close to nature in a little village with a church far from Petersburg. He is seen

---

<sup>3</sup> Belyj A. Načalo veka. M., 1990. P. 276.



strolling over the fields. He wears dark glasses, like a blinded Oedipus. At the same time, at the end of the novel he assumes more and more distinctive Christlike attributes and physically begins to resemble the child Jesus. Here in the fields of Russia the Christian dimension is intensified, suggesting that a personal and national resurrection might still be possible.

The peculiar sensations Belyj felt in his trances included birth pangs that are reflected in the novel in Nikolaj's consciousness of the bomb within him. The description of the explosion draws on the feeling Belyj had in Norway in the fall of 1913 that he was giving birth to a child, which is perhaps the novel, his offspring conceived together with Steiner and Anthroposophy. Thus the bomb and the child and the book merge in the most unusual way in his extraordinary experiences<sup>4</sup>.

The first really sensitive reviews of «Peterburg» did not appear until the book was first published in 1916. By then it was apparent that Russian and European reality were catching up with and confirming the catastrophic vision in the novel. On November 1, less than a week before the October disaster, Nikolaj Berdjaev delivered a lecture in Moscow on the relevance of the work<sup>5</sup>.

Today «Peterburg» has been translated a total of 38 times into 26 languages, five into English alone. There exist more than 900 separate articles, books, or detailed commentaries devoted to this novel<sup>6</sup>. The scholarly literature just continues to grow. We will never be done with it.

Translated by Charles Rougle

---

<sup>4</sup> *Ljunggren M.* The Bomb, the Baby, the Book // Andrey Bely's Petersburg. A Centennial Celebration. P. 134–146.

<sup>5</sup> See *Berdjaev N.A.* *Krizis iskusstva*. M., 1918.

<sup>6</sup> *Ljunggren M., Åkerström H.* *Andrej Belyj's Peterburg. A Bibliography*. Göteborg, 2016.

**О. Матич**

Университет Беркли

## **Живописное пространство прозы в «Петербурге» и «Мастерстве Гоголя»**

Марсель Пруст, большой поклонник художественного критика Джона Рескина, использовал его образ готического собора как архитектурную метафору — книга, строящаяся как собор — и применил ее к структуре «В поисках утраченного времени»<sup>1</sup>. Иными словами, он превратил время в пространственную метафору. В романе «В сторону Свана» Пруст пишет, что церковь в Комбре была «зданием, помещавшимся, если можно так сказать, в пространстве четырех измерений — четвертым измерением являлось для него Время, — зданием, <которое> преодолевал[о] не просто несколько метров площади, но ряд последовательных эпох»<sup>2</sup>.

Под псевдонимом Абрам Терц Андрей Синявский отсылает к Прусту в автобиографическом романе «Спокойной ночи», превращая готический собор в собор-тюрьму: «Я был мальчишкой со своей страстью к писательству по сравнению с этим стосильным, тысячеглавым эхом, которое разносилось по гулким сводам собора, пускай не столь прославленного как Лефортово, Лубянка, как взбудораженная залпами ночных этапов Матросская Тишина»<sup>3</sup>. Вот что Синявский пишет как критик в «Пространстве прозы»: «Сама словесная

---

<sup>1</sup> В письме к своему другу Жану де Гэньерону Пруст пишет о своем замысле «строить» «В поисках утраченного времени» как собор (*Leonard R. D. R. Ruskin and the Cathedral of Lost Souls // The Cambridge Companion to Proust / Ed. by R. Bates. Cambridge, 2001. P. 52–53*). В итоге Пруст убрал эту метафору из романа. Как и Пруст, Андрей Белый читал Джона Рескина.

<sup>2</sup> *Пруст М. В сторону Свана. М., 1992. URL: [http://royallib.com/read/prust\\_marsel/v\\_storonu\\_svana.html#245760](http://royallib.com/read/prust_marsel/v_storonu_svana.html#245760)*.

<sup>3</sup> *Терц А. Спокойной ночи. Париж, 1984. С. 40.*

масса обладает пространственными параметрами, которые свойственны архитектуре и изобразительному искусству. <...> пространство прозы создается за счет сдвига и пересечения времен»<sup>4</sup>.

Речь у меня пойдет о пространстве прозы в «Петербурге»: о пространстве и времени, и о том, как повествовательная темпоральность принимает пространственные формы с помощью сдвигов, метафор и метаморфоз, зачастую барочных, и какое отношение «Мастерство Гоголя» имеет к поэтике «Петербурга». В качестве примера можно процитировать описание Белым гоголевской фразы, напоминающей ему «асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов, вызывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений с вlepенными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту»<sup>5</sup>. «Асимметрическое барокко» Гоголя, которое вполне применимо к «Петербургу», Белый выводит из архитектуры. Стоит добавить, что Абрам Терц в книге «В тени Гоголя» тоже выводит его из «барокко»<sup>6</sup>, но Белый был первым, кто предложил это сопоставление<sup>7</sup>.

Характерными качествами барочной живописи являются асимметричность, изменчивость и транзиторность; гротеск, контрастность и светопись (*chiaroscuro*); движение, лабиринты, изогнутые линии, зеркала и деформация; склонность к экспрессивности и излишествам. Вплоть до конца XIX в. термин «барокко» обычно использовался как отрицательная характеристика объектов искусства, в которых наблюдалась избыточность экспрессивности и гротеска. Как пишет Генрих

<sup>4</sup> Сняевский А. Пространство прозы // Синтаксис. 1988. № 21. С. 27.

<sup>5</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 18.

<sup>6</sup> Вот что пишет Терц: «Сколь бы ни были фантастичны архитектурные гиперболы Гоголя, сквозь них отлично просматривается преобладающий в его эстетических умозрениях и в творческой практике стиль — *барокко*. <...> Барочные вкусы Гоголя буквально кричат о себе в его строительных рекомендациях и сетованиях <...> [Гоголь. — О. М.] укладывается [в барокко. — О. М.] полнее, нежели в несравненно более жесткую и менее внятную схему “реализма” или “романтизма”». Терц А. В тени Гоголя. Париж, 1975. С. 347–348. Далее Терц пишет, что «приверженность Гоголя к барокко» нигде «так плодотворно не проявилась, как в тенденции использовать прозу в качестве *пространственной формы*» [Курсив везде мой. — О. М.] (Там же. С. 351).

<sup>7</sup> В последние десятилетия барочный характер прозы Гоголя стал важной темой исследований в российском литературоведении, например в работах Ю. Барабаша, С. А. Гончарова, Н. Е. Крутиковой, Е. А. Смирновой, Г. Шапиро.

Вёльфлин в книге «Ренессанс и барокко» (1888), «словом “барокко” принято обозначать стиль, в котором растворился Ренессанс или, как нередко говорят, в который Ренессанс выродился»<sup>8</sup>. Начиная с 1880-х гг. барокко, поруганное в течение двух столетий, стало обсуждаться как самобытный стиль в искусстве; Вёльфлин сыграл основную роль в его реабилитации, утверждая, что барокко было новым «методом видения», а не разложением или декадансом ренессансного стиля. Недоброжелатели модернизма, особенно в его раннюю пору, тоже определяли его как разложение и декаданс в искусстве. Впрочем, в XX в. модернистское видение стало иногда называться барочным или нео-барочным, в основном с положительными коннотациями. Большей частью такое определение применялось к немецкому экспрессионизму.

Белый пишет в «Африканском дневнике», что в Вавилоне «монотеизм заслонило барокко из многих богов» и что «культура Египта — барокко»<sup>9</sup>, т. е. он использует термин не в его историческом, а в широком значении. В «Путевых заметках» Белый называет Палермо барочным городом (каким он и является), а мозаики сицилийских соборов «глаголом цветов», используя метафору, превращающую византийскую мозаику в словесную форму<sup>10</sup>. Вот описание самого Палермо из дальней перспективы: «Палермские краски: легчайшие контуры в небо протянутых гор; желтокрылые ребра их в матовой зелени кактусов, темные впадины, полные сини меж ребер»<sup>11</sup>. Монреале из дальней перспективы видится Белому как «синие апельсиновые кудри над нежною бухтой» — или как «гигантские челюсти», которые висят над городом и скалятся «в мутень туманом над дальним Палермо: не кубы, не зубы, а домики Монреале»<sup>12</sup>.

Вспоминая свои путешествия в «Записках чудака» (1922), Андрей Белый пишет: «готический стиль кружевел нам из Страсбурга <...>. Нам готика дышит годами; и — вот уже встают: кружевной

<sup>8</sup> Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 52.

<sup>9</sup> Белый А. Африканский дневник. URL: <http://feb-web.ru/feb/rosarc/ga1/ga1-330-.htm?cmd=2>. Там же он пишет о кубизме, элементы которого он подмечает в арабском ландшафте вместе с противоположными кубизму арабесками. Вернувшись в Россию, в Москве он всюду видит стремление к геометрии и кубизму.

<sup>10</sup> Белый А. Офейра. Путевые заметки. М., 1921. С. 59.

<sup>11</sup> Там же. С. 61.

<sup>12</sup> Там же. С. 54–59.

собор Страсбурга, Кельнский Собор, Сан Стефан»; обращаясь к Сицилии, он отмечает, что в ней «космический мир вырос из блистающих камушков пестроцветной мозаики»<sup>13</sup>. Насыщенный палимпсест Сицилии пленил Белого его наслоениями разных культур: древнегреческой, римской, византийской, арабской и барочной. В «Петербурге» — барочные, символистские, кубистические, экспрессионистические, прото-сюрреалистические формы изобразительности наслаиваются одна на другую и тем самым создают своего рода художественный палимпсест.

Белый часто размышлял в своих теоретических статьях о живописании в словесном тексте, например в «Магии слов»: «<...> процесс живописания предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле»<sup>14</sup>. Подвергаясь метаморфозе, метафорический образ приобретает сменяющееся живописное измерение. Вот как об этом пишет Пол Рикёр, автор книги о метафоре: Аристотель в «Риторике» утверждал, что «удачная метафора ставит картину перед нашими глазами», предлагая именно зрение как основу метафоры (она позволяет читателю увидеть объект)<sup>15</sup>. А вот как Белый в этюде «Город» ставит Петербург и его метаморфозы перед глазами читателя: «Город превратил горожанина в тень. Но тень не подозревала, что она призрачна <...>. Город превращает человека в облачко дыма»<sup>16</sup>. Это описание 1907 г. затем перекочевало в «Петербург»<sup>17</sup>.

Именно такими встают столь причудливые метафоры и метаморфозы в «Петербурге». «Метафоры — итоги взгляда», а также

---

<sup>13</sup> *Белый А.* Записки чудака. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_1922\\_zapiski\\_chudaka\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1922_zapiski_chudaka_oldorfo.shtml). В «Записках чудака» он также вспоминает, как «суровый Грюневальд, Лука Кранах, блистающий красками Дюрер и младший Гольбейн — упоительно ширили невыразимую мысль своей палитры».

<sup>14</sup> *Белый А.* Магия слов // Белый А. Символизм. Критика, эстетика, теория символизма. Т. 1. М., 1994. С. 241.

<sup>15</sup> *Ricoeur P.* Between Rhetoric and Poetics // Essays on Aristotle's Rhetoric / Ed. by A. Rorty. Berkeley, 1998. P. 346.

<sup>16</sup> *Белый А.* Город // Белый А. Арабески. Критика, эстетика, теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 324.

<sup>17</sup> «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей» (*Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 39).

«позднейшая обработка глазных впечатлений»<sup>18</sup>, — напишет Белый в своих воспоминаниях. «Образы моих “Симфоний” — натура полей: в глазе всадника»<sup>19</sup>. Он превращает увиденное, зачастую в движении, в пространственную форму. В начале XX века Белый изучал метаморфозы образов, то, что он в своих воспоминаниях назвал «верч предметов и пляской рельефа», с целью их перевода на язык поэзии и прозы как «конструкции опыта видеть»<sup>20</sup>. Ощущение пространства, — отмечает Белый в «Мастерстве Гоголя», — является «итог<ом> гимнастики глазных мускулов»<sup>21</sup>. Эти высказывания вполне соответствуют определению метафоры как соединения зрения и речи у Аристотеля. Я предлагаю сопоставить визуальные метафоры в «Петербурге», изобилующем метаморфозами, с авангардной живописью (например, с живописью Пикассо), которая отличается различными сдвигами перспективы, а иногда и изображениями объекта с разных сторон, подлежащими нашему разглядыванию.

В этом отношении особенно выделяется пассаж о «пресловутом слове вдруг», которое, можно сказать, становится символом метаморфозы у Белого, во-первых, в лингвистическом отношении — наречие приобретает номинативную форму, что можно сопоставить с тем, как время претворяется в пространство:

«Вдруг» знакомы тебе. <...> Твое «вдруг» крадется за твоею спиной, иногда же оно предшествует твоему появлению; <...> иногда чуждое «вдруг» поглядит на тебя из-за плеч собеседника, пожелая снюхаться с «вдруг» твоим собственным. Меж тобою и собеседником что-то такое пройдет, отчего ты вдруг запорхаешь глазами. <...> Гнусности твоих мыслей, как пес, <твое вдруг> пожирает охотно; <...> «вдруг», обожравшись всеми видами гнусностей, как откормленный, но невидимый пес, всюду тебе начинает предшествовать, вызывая у постороннего наблюдателя впечатление, будто ты занавешен от взора черным, взору невидимым облаком<sup>22</sup>.

«Вдруг», местоположение которого сменяется в пространстве, принимает разные формы и предстает перед глазами читателя. Можно

---

<sup>18</sup> Белый А. Начало века. М., 1990. С. 147.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 146–147.

<sup>21</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 131.

<sup>22</sup> Белый А. Петербург. С. 39.

сказать, что видоизменяющееся «вдруг» фигурирует в качестве мета-описания метаморфоз в романе. Время становится пространством, к тому же зачастую барочным (гротеск, излишества, движение и видоизменения). По наблюдению Лены Силард, «непрерывность цепи превращений <...> представляет собой непрерывное поле взаимопереходов и взаимопревращений»<sup>23</sup>. Парадоксом, однако, предстает то, что в результате очередного сдвига читателю предлагается увидеть метаморфозу «своего вдруг» («твое вдруг»), при том что он (в роли субъекта) занавешен от чужого «взгляда» (gaze) черным облаком.

Метафора толпы на Невском проспекте в виде «текущей гущи», того, что Белый назовет «текучим пространством» в «Мастерстве Гоголя», предлагает метаморфозу другого, более простого порядка: толпа превращается в текущую гущу икринок, в бутербродное поле икринок, затем в ползучую многоножку (сколопендру), а бессмысленные голоса толпы уподобляются черной копоты, повисшей над Невским (происходит переход звука в образ). Именно в таком виде, как нам сообщает повествователь, толпа ползет по проспекту столетиями. Белый поставил эту картину, на которую мы смотрим сверху, перед глазами читателя. Она напоминает барочное изображение, наделенное различными формами гротескных видоизменений. Образ перетекает в другой, затем в третий и т. д.

Владимир Пискунов, возможно, был первым исследователем, который отметил барочность «Петербурга»:

Если, однако, и можно говорить о гармоническом начале применительно к «Петербургу», то это, конечно, не гармония ренессансного типа <...>. Это — гармония другого рода, которая построена на барочном сопряжении противоположных начал, на гротескном превращении их друг в друга, конфликтно-драматическом, напряженном соотношении содержания и формы. <...> они лапидарно определены автором «Петербурга»: «Самое мое мировоззрение — проблема контрапункта». <...> проза Белого действительно во многом прокладывает путь необарокко в культуре XX века<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века («Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса) // Hungaro-Slavica. 1983. С. 311.

<sup>24</sup> Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Проблемы творчества. М., 1988. С. 197. Пискунов утверждает трансформацию времени в пространство, называя ее «как бы аналогом

Проявлениями необарокко в XX в. отчасти являются экспрессионизм и сюрреализм. Некоторые современные специалисты по экспрессионизму и сюрреализму упоминают барокко как одну из составляющих и одного, и другого художественных стилей<sup>25</sup>. Метаморфозы толпы на Невском обнаруживают именно барочно-протосюрреалистические свойства, например в случае «гущи икринок, намазанных на поданном бутерброде»<sup>26</sup>.

В целом метаморфозы в «Петербурге» напоминают модернистский коллаж или монтаж. Как пишет Илья Кукулин, «монтаж у Белого, если можно так сказать, многократно форсирует барочную разорванность при обращении к гоголевской стилистике»<sup>27</sup>.

Неоклассицизм, как мы знаем, сменил барокко в истории искусства. Он Белого не прельщал. В «Петербурге» мы видим его отношение к неоклассицизму в ничем не примечательном экфрасисе «Раздачи знамен императором Наполеоном» Жака-Луи Давида (копия картины висит в гостиной сенатора Аблеухова). Прием экфрасиса представляет словесную репрезентацию объекта изобразительного искусства — того, что писатель предлагает читателю лицезреть. Привлекая внимание к факту описания, экфрасис напоминает нам, что изображение визуального образа осуществляется с помощью языка и тем самым производит синтез искусств. Любопытно здесь то, что Белый применяет этот прием к тому, что его мало интересует, и то, что в романе это единственный случай экфрасиса. Однако роман обилует живописными изображениями самых разных визуальных образов, которые можно приравнять к экфрастическому описанию.

Несмотря на его домашнее пространство, Сенатор неоднократно изображается в контексте модернистских художественных метаморфоз, например в картине его парения над кубами Невского проспекта, или же в фантазмагорическом «втором» пространстве Аполлона Аполлоновича. Вот как Белый ставит это пространство, которое

---

пространственной модели мира по Белому» (Там же. С. 200), которое он связывает со стихией пустого пространства в романе.

<sup>25</sup> См.: *Sawes M. A. The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Cambridge, 1999. Например, р. 14.

<sup>26</sup> *Белый А.* Петербург. С. 256.

<sup>27</sup> *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2016. С. 70.



видит Сенатор, перед его (и нашими) глазами: «Лоски, лаки, блески и какие-то красные искорки заматались в глазах (Аполлон Аполлонович всегда пред глазами своими видел, так сказать, два разнообразных пространства: наше пространство и еще пространство какой-то крутящейся сети из линий)»<sup>28</sup>.

Подвергается метаморфозе в «Петербурге» и отдельное тело, изъясляющее волю к барочно-сюрреалистическому видоизменению. Ярким примером является галлюцинация Дудкина, в которой житель из потустороннего мира Шишнарфнэ / Энфраншиш («персидский подданный Шишнарфнэ символизировал анаграммы»<sup>29</sup>, — говорит повествователь, имея в виду палиндром, характерную словесную форму в барокко<sup>30</sup>) подвергается целой цепочке пространственных видоизменений:

<...> в комнату вошел плотный молодой человек, имеющий три измерения; прислонившись к окну, он стал просто контуром (и вдобавок — двухмерным); далее: стал он тонкою слойкою черной копти, на подобие той, которая выбивает из лампы, если лампа плохо обрезана; а теперь эта черная оконная копоть, образующая человеческий контур, <...>, истлевала в блестящую луною золу; и уже зола отлетала: <...> словом: контура не было. Явное дело — здесь имело место разложение самой материи; материя эта превратилась <...> в звуковую субстанцию <...> Александру Ивановичу казалось, что трещала она — в нем самом<sup>31</sup>.

Как писал Николай Бердяев, в «Петербурге»

А. Белый погружает человека в космическую безмерность. <...> Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы<sup>32</sup>. Раскрывается астральный мир. Твердые границы физического мира охраняли <...> границы [человека. — О.М.], его кристалльные

<sup>28</sup> *Белый А.* Петербург. С. 119.

<sup>29</sup> Там же. С. 303.

<sup>30</sup> Пол Харрис пишет, что палиндромы выделяют визуальные, материальные и телесные характеристики глагола; они означают обратимость времени, «представляя идею трансформации и метаморфозы». Ср. *Harris P.* Nothing: A User's Manual // *SubStance*. 2006. № 35/2. P. 11–12.

<sup>31</sup> *Белый А.* Петербург. С. 297.

<sup>32</sup> Стоит отметить, что образ лампы в описании превращения Шишнарфнэ имеется в интерпретации «Петербурга» у Бердяева.

очертания. [Астральный мир. — О.М.] стирает границы, декристаллизует человека<sup>33</sup>.

Но на этом видоизменения в изображении Шишнарфнэ не кончаются, в последнем из них пространственная форма превращается в звук, который существует во временном режиме. Прием метаморфозы затем применяется к описанию астрального пространства, текущего в обратном порядке, т.е. оно принимает временную форму. Время и пространство превращаются друг в друга. Шишнарфнэ называет такую метаморфозу «выворачиванием наизнанку»: как он говорит, «Ива́нов» там превращается в японца «Вона́ви», визуальный образ принимает форму палиндрома.

Сцена заканчивается словами «Я гублю без возврата», которые мы слышим из горла Дудкина, предвещающими его последнюю метаморфозу — перетекание чужого тела в Александра Ивановича: «Медный Всадник металлами пролился в его жилы»<sup>34</sup>. Возможно, это и есть самая неожиданная трансформация тела (двух тел) в «Петербурге», указывающая на футуристическую и одновременно протосюрреалистическую образность. Бердяев напишет: «Теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого. <...> Один человек переходит в другого человека»<sup>35</sup>. А вот как образ перетекания чего-то одного во что-то другое возникает в «Мастерстве Гоголя»: «Гоголем в нас пролился... до-классический стиль»<sup>36</sup>. Имеется в виду барокко и влияние Гоголя на Белого и его современников. Такое перетекание и есть пример того барочного модернизма, в котором обнаруживаются элементы «сюра». Метаморфоза свойственна сюрреализму, например, Рене Магритту и Сальвадору Дали, а также экспрессионисту Василию Кандинскому, одному из родоначальников абстракционизма<sup>37</sup>.

Таковы также описания «оживающего» «Медного всадника» (оживающие статуи свойственны барочному искусству): «...удары металла неслись, дробящие камень <...> Точно некий металлический

<sup>33</sup> Бердяев Н. Астральный роман // Бердяев Н. Судьба России. Кризис искусства. М., 2004. С. 285.

<sup>34</sup> Белый А. Петербург. С. 307. Первый раз мы слышим эти слова от «Медного всадника».

<sup>35</sup> Бердяев Н. Астральный роман. С. 281.

<sup>36</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 317.

<sup>37</sup> О Кандинском и Белом см.: *Matich O. Bely, Kandinsky, and Avant-Garde Aesthetics // Petersburg / Petersburg: Novel and City. Madison, 2010. P. 83–120.*

конь, звонко цокая в камень, у нее [Софьи Петровны. — О. М.] за спиной порастаптывал»<sup>38</sup> ее прошлую жизнь. В описании дворцов Петербурга имеется прямое указание на историческое барокко, а скачущий Всадник отсылает к иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина, на которой он скачет за бедным Евгением — в пространстве рисунка их быстрое движение и отражения на снегу, как и небо, изображаются по диагонали, характерной для барочной живописи (илл. 31).

Мотив перетекания, столь важный в «Петербурге», также применим к соотношению звука и визуального образа, например в уже упоминавшемся изображении толпы на Невском проспекте, которая подвергается многократной метаморфозе:

<...> в одно сырое пространство сыпало многообразие голо-сов — многообразие слов; членораздельные фразы разбивались там друг о друга; и бессмысленно, и ужасно там разлетались слова, как осколки пустых и в одном месте разбитых бутылок: все они, перепутавшись, вновь сплетались в бесконечность летящую фразу без конца и начала; <...> непрерывность бессмыслия составляемой фразы черной копотью повисала над Невским; над пространством стоял черный дым небылиц<sup>39</sup>.

Нам предлагается лицезреть голоса произносивших слова на Невском — они разбиваются, осколки слов становятся бессмысленной фразой, которая летит и обращается в черную копоть, напоминающую слойку копоти, в которую перевоплотился Шишнарфнэ, с той разницей, что здесь повествователь превращает звуки в визуальные образы, а там наоборот. Преобразование звука в образ является одной из разновидностей метаморфозы в романе. Как пишет Белый в «Мастерстве Гоголя», «звукопись, переходящая в живопись языка, есть выхватившееся из вулкана летучее пламя»<sup>40</sup>.

В «На рубеже двух столетий» Белый сообщает читателю, что он «должен живописать “тему” в ее развитии»<sup>41</sup>. Если в словесном творчестве живописание возникает во временном режиме, возможно ли такое изображение на холсте? Барочная живопись, стремившаяся

<sup>38</sup> Белый А. Петербург. С. 174.

<sup>39</sup> Там же. С. 256.

<sup>40</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 19.

<sup>41</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 386.

изобразить движение, столь частое у Белого в «Петербурге», прибежала для этого, как и он, к диагоналям, спиральям, к тому, что он назвал «круговым движением» в одноименной статье 1912 г.<sup>42</sup> В «Петербурге» циркуляцию толпы на Невском мы наблюдаем уже в «Прологе», который кончается словами: «оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр»<sup>43</sup>. С одной стороны, упорядоченное круговое движение бюрократического текста, с другой — хаотичное круговое движение (рой) художественного текста.

В «Мастерстве Гоголя» Белый много пишет об истории живописи, например, что равеннские мозаики и витражи породили Джотто, затем Рембрандта и голландцев; он пишет об итальянских художниках, импрессионистах и Обри Бердслее; о японской живописи XIX в., в которой, как Белый пишет в «Петербурге», отсутствует перспектива<sup>44</sup>; о российских авангардистах Владимире Татлине и Юрии Анненском, и т. д. Что касается творчества самого Гоголя, Белый, среди прочего, выделяет глаз: «Сравнения Гоголя вводят нас в мир глаза Гоголя»<sup>45</sup>, а сравнение он называет «лабораторией метафор и переходом к миру глаз, к науке видеть»<sup>46</sup> — термин Петрова-Водкина, согласно которому форма есть первое впечатление предмета, получаемое глазом, затем соотношение формы и цвета<sup>47</sup>.

Именно «науку видеть» я выделяю в «Мастерстве Гоголя» — Белый утверждает пространственные формы у Гоголя с ее помощью. Как и у самого Белого, они строятся на движении:

Живопись Гоголя рождена из движения, перемещения тела, взгляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы,

---

<sup>42</sup> См. статьи: *Белый А.* Линия, круг, спираль — символизма // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 13-22; *Белый А.* Круговое движение (Сорок две арабески) // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 51-73.

<sup>43</sup> *Белый А.* Петербург. С. 10.

<sup>44</sup> Любопытно то, что, несмотря на упоминание в романе рисунков модного тогда японского художника Кацусика Хокусай, Белый не предлагает читателю ни одного экфрасиса, при том что его увлекала японская живопись.

<sup>45</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 288.

<sup>46</sup> Там же. С. 297.

<sup>47</sup> *Петров-Водкин К. С.* Наука видеть // Советское искусствознание. 1990. Вып. 27. С. 449–471. Белый познакомился с художником в 1917 г., т. е. уже после написания «Петербурга».

то с закидом ее <...> их породил круг движений. <...> Всюду странность рельефа, как результат усилий разгляда предметов не прямо, а — сверху вниз. <...> Ландшафт Гоголя движется, меняя свои очертания<sup>48</sup>.

Это описание гоголевского мира вполне применимо к кубистическому изображению — к изображению и сдвигам «пресловутого вдруг» в «Петербурге», которое, среди прочего, выглядывает из-за нашей спины, вообще к репрезентации движения в романе в целом.

В XX в. кубизм пытался живописать движение на холсте с помощью смены классической перспективы на многостороннюю, параллельную, обратную, а иногда и на их синтез, и использования четвертого измерения (как его понимали в точной науке, а не в теософии и антропософии). Сменяющиеся ракурсы кубистов призывают зрителя их увидеть. (Впрочем, такому восприятию кубистической картины зритель должен научиться). Вот как они представлены в описании Сенатора:

Государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил; и ему захотелось, чтоб вперед пролетела карета, чтоб проспекты летели навстречу — за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеинными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; <...> чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов<sup>49</sup>.

Владимир Топоров пишет, что Аполлон Аполлонович призван «источать» государственную «геометрическую гармонию, идущую сверху в противовес стихийности, идущей снизу»<sup>50</sup>, но здесь, по своему же желанию, Сенатор подвергается быстрому движению и быстро сменяющимся геометрическим перспективам Петербурга. Сенатор

<sup>48</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 140–141.

<sup>49</sup> *Белый А.* Петербург. С. 21.

<sup>50</sup> *Топоров В. Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение // Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С. 151.

видит город с различных ракурсов, включая вид сверху — прямолинейные линии проспектов и их взаимопересечения; кубы, квадраты, круги Белый изображает так, как их живописали кубисты. При этом, когда Белый начал писать «Петербург» в 1911 г., он, скорее всего, еще мало знал о кубизме, пусть и воспроизводил его в своем романе. Как он пишет в своих воспоминаниях, он только позднее осознал, что, вернувшись в Москву из Египта (1911), увидел «в ней наметивши<йся> кубизм»<sup>51</sup>.

Сравнение домов с змеинными кольцами в виде древнего Уробороса, способного опоясать весь мир, нарушает кубистичность словесной картины. Мистическая метафора теософского вечного возвращения придает полету Аполлона Аполлоновича в космос теософскую или антропософскую астральность. (Уроборос стал одним из основных символов Теософского общества Елены Блаватской.) Несмотря на вкрапление в эту словесную картину мистического элемента, она в конечном итоге остается кубистической. Что касается изображения проспектов, Дудкин видит, как «озаряются месяцем лабиринты проспектов» — лабиринты, которые отсылают и к метаморфозам, и к барокко.

В главке «Перспектива», название которой по определению предлагает читателю подумать о ракурсах изображенного, они создаются круговым движением астрального тела Липпанченки. Повествователь предлагает нам увидеть, как такое тело (Липпанченки, а также наше) летит, рисуя спирали, разбухает, разрывается на части в астральном пространстве, к которому глаз рассказчика то приближается, то отдаляется; повествователь видит видоизменяющиеся формы тела и окружающие его предметы с разных сторон. Вот ретроспективные размышления Белого о перспективе в связи с его частыми посещениями Старой пинакотeki в Мюнхене в 1906 г.:

---

<sup>51</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 412. Уже в начале 1930-х гг. Белый там же пишет о Маринетти, футуристах и братьях Бурлюках, о которых он, видимо, в начале 1910-х гг. еще не знал. В «Астральном романе» Бердяев тоже отмечает, что, когда он писал «Петербург», Белый, скорее всего, еще не знал о Пикассо, имея в виду, среди прочего, московскую коллекцию С. И. Щукина. Видел ли Белый ее впоследствии, я не знаю — в моих разысканиях я не нашла упоминаний на эту тему, пусть он и был знаком со Щукиным.

<...> умение красочно выявить трюк перспективы становится опытом оптики; линия — формулой; сближены невероятно в шестнадцатом веке: научность фантазии у Микеланджело с творчески воображенную формулой у Галилея <...>. Мне открывалась реальная связь меж теориями перспективы и меж геометрией, — между космозмом всех образов Анджеоло и композицией неба (небесной механикой): связанность с нею дальнейших открытий падения тел, тяготенья, принципов Ньютона; явно открылась связь ритма с теорией групп, с высшей алгеброй<sup>52</sup>.

В «Мастерстве Гоголя» Белый иногда использует визуальные образы-метафоры из «Петербурга». «Зигзаг», который пугает Аполлона Аполлоновича: «Гоголь стягивает сложность массового движения в быстрый зигзаг»<sup>53</sup>; «рой»: «в пучащемся, как облако, рое»; «пятно»: «...для Гоголя, как и для экспрессионистов, воздух и краска [создают. — О.М.] фон красочных пятен»<sup>54</sup>. Эти словесные рисунки Белого вполне можно назвать экспрессионистическими, правда, Белый не объясняет, что он имеет в виду под термином экспрессионизм. Еще он пишет, что его «встреча с Гоголем в красочных пятнах»: «...из желтого пятна сырости вылезает лицо Липпанченки»<sup>55</sup>; *спираль*: «...в обычном восприятии перспектива не принимает во внимание огляд взгляда, рисующий спиралевидную линию от *ширины* к зениту через ось *длины*»<sup>56</sup>. Геометрический огляд в значении «обзор» движется спиралью по диагонали к зениту, спираль ширится, удлиняется и сокращается, т. е. глаз обзоревает *всю* перспективу данного пространства. Основная концептуализация перспективы у Белого — это то, что ее не существует вне движения, она создается как его следствие. Главное — еще раз утверждается пространственность гоголевского текста.

Что касается спирали у Белого, то он ее использовал и в своих медитативных рисунках, которые делал в Дорнахе в десятые годы, например в изображении спиралевидных потоков, исходящих из ангела в эфирный мир, как говорили теософы и антропософы (илл. 32).

Что же касается характерных образов для барочной живописи в «Петербурге» и «Мастерстве Гоголя», одним из них стало зеркало

<sup>52</sup> Там же. С. 102.

<sup>53</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 153.

<sup>54</sup> Там же. С. 133.

<sup>55</sup> Там же. С. 321–322.

<sup>56</sup> Там же. С. 134.

как инструмент различных видов отражений. Вот пример из «Петербурга»: «...рой видений повторяется, отраженный проспектами, прогоняясь в проспектах, отраженных друг в друге, *как зеркало в зеркале*, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов» [курсив мой. — О.М.]<sup>57</sup>. Здесь Белый использует образ бесконечного зеркала (infinity mirror) — многократно повторяющиеся изображения между параллельными зеркалами, которые уходят вдаль, как в лабиринте, при том что мгновение времени становится необъятным.

В «Мастерстве Гоголя» роль гоголевского зеркала, по наблюдению Белого, чаще всего выполняет вода, в которой отражается небо, например в знаменитом описании Днепра в «Страшной мести»:

Днепр в «СМ» — тоже зеркало: в нем «леса — не леса», «луга — не луга»; может быть, опыт с наставленным на зеркало зеркалом («в зеркале — зеркало, в котором — зеркало, в котором» и т. д. до бесконечности), источник «гаданий», есть просто средство вызвать головокружение; в образе из «СМ» (под небом светлица; в ней небо; в нем светлица и т. д.) — перспективная жуть, а фантастика возникающих образов — иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив, как при гаданьи с зеркалом. Если ты подвижно сидишь перед мольбертом — одна перспектива; если бегаешь и голова твоя поворачивается — вбок, наискось, вверх — перспектива иная; такая, какую дают японцы. Таков ландшафт Гоголя: он — движением видоизменен; в нем искание иных равновесий<sup>58</sup>.

Если цитата из «Петербурга» отражает одну из наиболее сложных визуальных функций зеркала в романе, то комментарии Белого к описанию Днепра у Гоголя выявляют концептуальное понимание их функций — зрительных и фантомных, объективных и субъективных. Главное то, что он интерпретирует зеркальные отражения, прибегая к образу «в зеркале — зеркало», который является результатом использования параллельных зеркал. Несмотря на кавычки, это, однако, не цитата из Гоголя, а домыслы Белого в роли критика, понимающего функцию перспективы и ее смещений. Он даже вписывает художника перед мольбертом в свой анализ «Страшной мести» и того, как его взгляд бы смещался на холсте в зависимости от точки зрения. Иными словами, Белый хорошо разобрался в тонкостях

<sup>57</sup> Белый А. Петербург. С. 55.

<sup>58</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 129.



визуальности в словесном тексте, не меньше, чем в музыкальности слова.

Белый уделяет много внимания отрывку «Рим» (из незаконченной повести «Аннунциата»), акцентируя именно его живописность: в

«Риме» музыка оттеснена живописью, мелодия — образностью; вспыхивающий в глазу и меняющий очертания образ-Протей оторван от мчащего его мелодийного ветра. <...> В ставшем мгновением оцепенел образ; и морщится лоб от натуги увидеть деталь; целое — заслонено. <...> Гоголь хочет стать в «Риме» живописцем <...> всюду стремление *оживописить* музыку фразы; и в ней *оскульптировать* красочное пятно<sup>59</sup>.

Еще он выделяет такой образ: «Не толпа бежит по тени и солнцу, а *“тень и солнце бежит попеременно”* по толпе»<sup>60</sup>. В описании Гоголем Парижа, как отмечает Белый, дома становятся прозрачными, улицы облеплены «гущиной труб» (вспомним гущу толпы на Невском), а толпы золотых букв лезут на трубы (вспомним «зеленоватую муть, куда убегал черный мост, где туман занавесил холодные многотрубные дали»<sup>61</sup> в «Петербурге»).

Неожиданным оказывается то, что он применяет эти образы из «Рима» к Маяковскому. Сопоставляя Маяковского с Гоголем, Белый выделяет новаторство последнего, утверждая, что «Гоголь становится футуристом до футуристов». Его цель — осовременить Гоголя, сделав его предшественником не только символистов, но и футуристов. Если Белый сравнивает Гоголя с футуристами, то Бердяев называет Белого «единственным настоящим, значительным футуристом в русской литературе. В нем погибает старая, кристалльная

<sup>59</sup> Там же. С. 165–166. А вот что пишет о «Риме» Абрам Терц: «<...> оживленную в мечтательном мраморе албанки Аннунциаты, <Гоголь находит> в итоге путешествия по Италии родину барокко, которую он единственно и воспринял в этой чудной стране. <...> Если ехать дальше, то уже в Малороссии, вероятно, можно было бы разыскать те пышнотелые, барочные формы, что усыновили и воспитали Гоголя, занесенные, возможно, давно, из ясновельможной Польши» (Терц А. В тени Гоголя. С. 349). Как и Белый, Синявский-Терц тоже выделяет зрение и живописность у Гоголя.

<sup>60</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 142.

<sup>61</sup> Белый А. Петербург. С. 397.

красота воплощенного мира и порождается новый мир», а «Петербург» он определяет как кубистически-футуристический роман<sup>62</sup>.

Высказывания Белого об обращении времени в пространство у Гоголя напоминают одну из основных задач модернистской литературы, с чего я и начала. В 1945 г., обращаясь к неоклассицистическому «Лаокоону, или О границах живописи и поэзии» Готхольда Эфраима Лессинга, американский литературовед Джозеф Франк (автор многотомной биографии Достоевского) предложил термин «пространственная форма», чтобы обозначить характерную черту модернистской литературы, в которой повествовательное время превращается отчасти в пространственность. Напоминаю, что в своем трактате Лессинг выступал против древнеримского «*ut pictura poesis*» (живописи подобна поэзия), четко отграничивая изобразительное искусство от словесного<sup>63</sup>. При этом он избрал для названия своего трактата древнюю скульптуру «Лаокоона», которая плохо соотносится с эстетикой неоклассицизма, но Лессинг настаивал на том, что Лаокоон выражает свои страдания в сдержанной форме. Впервые открытые в Риме в 1506 г., «Лаокоон и его сыновья» повлияли на барочную живопись и скульптуру. Как пишет Франк, работа Лессинга предлагает новый подход к времени и пространству в художественной форме<sup>64</sup> — это несмотря на то что, в противоположность Лессингу, Франка

<sup>62</sup> Бердяев Н. Астральный роман. С. 284. Значимо и то, что Бердяев предвосхитил Белого в определении Гоголя как футуриста/кубиста. В статье «Духи русской революции» (1918) он писал: «Гоголь как художник предвосхитил новейшие аналитические течения в искусстве, обнаружившиеся в связи с кризисом искусства. Он предвещает искусство А. Белого и Пикассо. В нем были уже те восприятия действительности, которые привели к кубизму. В искусстве его есть уже кубистическое расчленение живого бытия. Гоголь видел уже тех чудовищ, которые позже художественно увидел Пикассо. Но Гоголь ввел в обман, так как прикрыл смехом свое демоническое созерцание. Из новых русских художников за Гоголем идет даровитейший из них — Андрей Белый <...>. Он во многом следует за художественными приемами Гоголя, но делает и совершенно новые завоевания в области формы» (Бердяев Н. Духи революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М.; Прага, 1918. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/duhi.html>).

<sup>63</sup> Белый скептически относился к рассуждениям Лессинга в «Лаокооне». См.: Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Критика, эстетика, теория символизма. Т. 1. С. 173.

<sup>64</sup> См. Frank J. The Idea of Spatial Form. New Brunswick, 1991. P. 8.

интересует то, как время и пространство соединяются в модернистском тексте.

Теоретические корни пространственной формы Франк находит у формалистов (фабула/сюжет) и в монтаже Эйзенштейна. Модернистский текст, как пишет Франк, вместо последовательного, линейного чтения принуждает нас к перечитыванию, т. е. к движению вперед и назад в пространстве текста. Вспомним барочный палиндром Шишнарфнэ / Энфраншиш или знаменитое высказывание Набокова (правда, в ином значении), что «книгу нельзя читать, а только перечитывать <...> активный и творческий читатель — это перечитатель»<sup>65</sup>.

Пространственная форма, среди прочего, появилась в модернистской литературе под влиянием авангардной живописи, в особенности кубистов и того, как у них преломляются пространство и смена перспектив. Пикассо, например, иногда использует обратную перспективу, о которой писал Павел Флоренский. Можно сказать, что его описание обратной перспективы в иконе «Спас Вседержитель», находящейся в ризнице Троице-Сергиевой лавры, напоминает кубистическое изображение, или же наоборот — что обратная перспектива у кубистов восходит к иконописи и более древнему пониманию перспективы. Но здесь не место об этом писать. По наблюдению Флоренского, в «Спасе Вседержителя» «голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого <...>. Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты»<sup>66</sup>. Чем это не описание квази-кубистического изображения?

Кубисты стремились живописать движение во времени, о чем тоже пишет Флоренский: «Пикассо ставит себе целью дать в картине само ощущение движения (*sensation dynamique*). <...> предметы, изображенные в картинах Пикассо, сразу с нескольких точек зрения, мы будем охватывать полнее (*avec complément*), глубже и совсем поновому»<sup>67</sup>. Именно таким является изображение «вдруг» в «Петербурге», которое мы видим с нескольких точек зрения.

<sup>65</sup> *Nabokov V. Lectures on Literature. New York, 1980. P. 3.*

<sup>66</sup> *Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 49.*

<sup>67</sup> *Флоренский П. Смысл идеализма (Метафизика рода и лица) // Флоренский П. Сочинения. Т. 3 (2). М., 2000. С. 102. Белый дружил с Флоренским*

Живописание движения в буквальном смысле мы видим в кубистической картине «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана (1912), нашедшей на выставке в Нью-Йорке (илл. 33, 34).

Другой пример — кубофутуристический «Точильщик. Принцип мелькания» Малевича того же года, изображающий ритмическое движение, которое приобретает пространственную форму. Левая нога на педали, которая приводит колесо точильного станка в движение, воспроизведена в самых разных позициях; то же самое можно сказать о руках. Подобно полотну Дюшана, «Точильщик» отличается многократно повторяющимся движением. В обеих картинах фигурирует лестница, как бы подчеркивая факт движения — ведь она существует именно для этого. Глаз, тренированный в прочтении авангардной живописи, видит концептуализацию движения женщины и точильщика. Аналогом в словесном творчестве являются многократные повторения звуков, слов, фраз и целых пассажей. «Петербург», как известно, изобилует такими повторами.

Остается вопрос, может ли литературный текст воспроизвести именно такое пространство, которое изображается на холсте? Ответ на него простой: слово только может «приближаться» к живописи, к чему отчасти и стремились Белый, Пруст и другие модернисты — к превращению движения во времени в пространственную форму. «С того дня, как мне предстали образы “Петербурга”, — вспоминает Белый в “Между двух революций”, — я весь ушел в непрекращающийся, многонедельный разгляд их; восприятие прочего занавесилось тканью образов, замыкавших меня в свой причудливый мир»<sup>68</sup>. Именно этот мир я пыталась описать в этой статье.

В «Петербурге» Белый пытался создать синтез искусств, то, что Вагнер называл *Gesamtkunstwerk*. О музыке и звукописи в «Петербурге» написано много, но о его живописности и о том, что Белый хорошо разобрался в живописи, исследователи в основном молчат.

---

в начале века — они были особенно близки в 1904 г., но он не отзывался на искусствоведческие работы Флоренского в своих воспоминаниях. Любопытно и то, что в своих воспоминаниях Белый не упоминает Пикассо. Насколько мне известно, он его нигде не упоминает.

<sup>68</sup> Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 436.

Речь у меня шла о желании Белого приблизиться к пространственным формам — к превращению времени в пространство, к словесной живописи, которую он приписывает своему учителю Гоголю и которому он посвятил свою последнюю книгу. Как пишет Иоанна Делекторская, «без преувеличения можно сказать, что главной стратегической целью Белого в работе над “Мастерством Гоголя” [было закрепление. — О. М.] в читательском сознании восприятия себя как “нового Гоголя”»<sup>69</sup>. В этой книге Белый всячески выявляет барочные свойства гоголевского текста. Следуя за ним, я постаралась проследить барочность «Петербурга», как и его кубистические, экспрессионистские и протосюрреалистические свойства.

---

<sup>69</sup> Делекторская И. «Гоголевский сюжет» в жизнетворчестве Андрея Белого (к проблеме реконструкции) (1) // Toronto Slavic Quarterly. 2010. №3. <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/delektorskaya31.shtml>.

*Дж. Джулиано*  
*Университет Салерно*

## **«Вторая симфония» Андрея Белого: Москва / Петербург**

Мы начали о Петербурге, а распространились о Москве<sup>1</sup>.

Ни одна европейская литература не развивалась исключительно вокруг темы «города». Обычно он описывался в его антиномии с деревней<sup>2</sup>. В богатстве и многозначности понятия города обнаруживаются и его противоречия: порядок против хаоса, разнообразие социальной структуры против социальной опасности, государственный строй против революционных движений.

Одна из особенностей русской литературы, в отличие от европейских, состоит в том, что она разворачивается не только и не столько вокруг сопоставления города и деревни, сколько вокруг сопоставления Москвы и Петербурга, которые «оцениваются как “естественное” / “искусственное”»<sup>3</sup>. Петербург по сравнению с Москвой считали городом западным, чуждым России. Но, конечно, этот образ формировался преимущественно именно благодаря литературе о Северной столице.

В 1960 г. Этторе ло Гатто, в книге «Миф Петербурга», спрашивал читателя: «А держалась ли в самом деле Москва, полуазиатский и патриархальный город, так в стороне от Петербурга в культурном

---

<sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М., 1981. С. 144.

<sup>2</sup> *Gefter Wondrich R.* La città come testo. Atti del convegno. Trieste, 3 dicembre 2003. Introduzione // Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali. 2003. № X. P. 7–8.

<sup>3</sup> *Исупов К.Г.* Диалог столиц в историческом движении // Москва–Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. Антология. СПб., 2000. С. 14.

отношений?»<sup>4</sup> Москва, как подчеркивает знаменитый итальянский славист, стремилась к европеизации и модернизации в такой же степени, как Петербург<sup>5</sup>.

Эту особенность, добавляет Ло Гатто, заметил еще Батюшков в 1811 г., в очерке «Прогулка по Москве», в котором, помимо прочего, читаем: «<...> пойдем потихоньку на Кузнецкий мост, где все в движении, все спешит, а куда? — посмотрим»<sup>6</sup>. Текст очерка будет опубликован только в 1869 г., а в то время, когда Батюшков писал эти слова, Москва переживала тяжелый период наполеоновского нашествия.

Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834–1835) не без горечи описывает упадок города и его перестройку: «Некогда соперничество между Москвой и Петербургом действительно существовало»; некогда Москва была «сборным местом для всего русского дворянства»<sup>7</sup>. Но в 1830-е гг. все исчезло, «московские улицы, благодаря 1812 г., моложе московских красавиц» и, самое главное, эти улицы «мертвы»<sup>8</sup>.

Ближе к середине XIX в. характеристика быстрого движения большого живого современного города приписывалась уже не Москве, а Петербургу. Как писал Белинский в 1845 г. в очерке «Петербург и Москва», «широкие улицы Петербурга почти всегда оживлены народом, который куда-то спешит, куда-то торопится»<sup>9</sup>.

Образ ускоренного, неопределенного и суетного движения московской толпы снова появляется во «Второй симфонии» Белого, где приобретает высокое идейно-символическое значение, как в следующих отрывках:

7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде<sup>10</sup>.

6. Усталые прохожие обегали это смрадное место, спеша неизвестно куда<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> *Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo. Milano, 1991. P. 157.*

<sup>5</sup> См. об этом также: *Исупов К. Г. Диалог столиц. С. 16–17.*

<sup>6</sup> *Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 2. СПб., 1885. С. 22.*

<sup>7</sup> *Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 1962. С. 381.*

<sup>8</sup> Там же. С. 382.

<sup>9</sup> *Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. С. 148.*

<sup>10</sup> *Белый А. Симфонии. М., 2014. С. 57.*

<sup>11</sup> Там же. С. 71.

И еще:

1. В модном магазине работал лифт. Человек, управлявший занятой машиной, с остервенением летал вверх и вниз вдоль четырех этажей.
2. Везде стояли толпы дам и мужчин, врывавшиеся в вагончик, давя и ругая друг друга.
3. Хотя тут же были устроены лестницы<sup>12</sup>.

Суетное движение толпы на улице и в модном магазине связывается у Белого с вечной, музыкальной скукой:

15. Была отчаянная скука<sup>13</sup>.

И еще:

4. Над туманным городом играли вечные упражнения. И скука, как знакомый, милый образ, танцевала на семи холмах<sup>14</sup>.

Но модернистское олицетворение абстрактного понятия московской скуки имеет свой конкретный прецедент в «Прогулке по Москве» Батюшкова: «<...> в Москве знают скуку со всеми ее мучениями», «<...> вся Москва пела: я думаю, от скуки. Ныне вся Москва танцует — от скуки»<sup>15</sup>, «<...> одним словом здесь скуку можно назвать великою пружиной: она поясняет много странных обстоятельств»<sup>16</sup>.

Таким же образом во «Второй симфонии» Белого вечная скука, музыкальная скука проясняет все «странные обстоятельства», невероятные явления и видения, которые происходят в городе Москве на заре нового века.

В других европейских литературах «рождение и развитие города», например Лондона «как современной метрополии почти совпадают с рождением и развитием романа как жанра»<sup>17</sup>. Если петербургский текст развивался активнее, чем московский, то это в том числе

---

<sup>12</sup> Там же. С. 58.

<sup>13</sup> Там же. С. 61.

<sup>14</sup> Там же. С. 62.

<sup>15</sup> *Батюшков К. Н.* Сочинения. Т. 2. С. 28.

<sup>16</sup> Там же. С. 31.

<sup>17</sup> *Gefter Wondrich R.* La città come testo. P. 8.



из-за того, что развитие современной русской литературы совпадало именно с основанием и постройкой Петербурга.

Петербургский текст, писал Топоров, «един и связан», «действительно, во всех текстах, составляющих петербургский текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику»<sup>18</sup>. Зато, «в петербургском тексте присутствует некий московский компонент»<sup>19</sup>, некий «московский» слой, который «имеет свое объяснение в самой истории формирования петербургского текста»<sup>20</sup>.

Как мы постараемся показать в настоящей статье, «Московская симфония» Андрея Белого содержит, в свою очередь, некий «петербургский слой», который также объясняется «историей формирования» петербургского текста у великих русских писателей, под влиянием которых писал Андрей Белый. Литературный образ большого города образовался у Белого именно благодаря петербургской мифологии.

Как в других европейских метрополиях, например в Лондоне Диккенса, в Петербурге и Москве есть улицы и кабаки, где вещи, кажется, оживают, становятся призраками, ужасами, их тени сгущаются и угрожают героям. Но когда персонажи возвращаются к себе домой, для того чтобы обрести приют и спрятаться от ужасов метрополии, там они находят только другие ужасы, нищету, безумие и, нередко, смерть. Вот, например, что происходит в Петербурге в романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» Некрасова (1845):

Я узнал, что у великолепных и огромных домов, в которых замечал я прежде только бархат и золото, дорогие изваяния и картины, есть *чердаки и подвалы*, где воздух сыр и зловреден, где душно и темно и где на голых досках, на полусгнившей соломе в грязи, стуже и голоде влчаться нищета, несчастье и преступление. Узнал, что есть несчастливцы, которым нет места даже на *чердаках и подвалах*, потому что есть счастливицы, которым тесны целые дома <...><sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С. 26.

<sup>19</sup> Там же. С. 21.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 8. Л., 1984. С. 250. Здесь и дальше курсив мой. — Дж. Дж.

Эта характеристика внутренности домов хорошо символизирует в лейтмотиве подвалов и чердаков «Московской симфонии»:

1. В *подвалах* спали. Спали на *чердаках*. Спали в палатах. Бедные и богатые, умные и глупые — все спали.
2. Иные спали, безобразно скорчившись, иные — разинув рты. Иные храпели. Иные казались мертвыми.
3. Все спали.<sup>22</sup>

Не случайно во «Второй симфонии» Белый ни разу не обращает внимания на архитектурный стиль Москвы. Его интересует только «физиология» города.

Несмотря на особенную структуру и само название «симфония», литературный дебют Андрея Белого можно считать своеобразным «сжатым романом», «романом с пробелами», в котором понятие города играет очень важную роль. Именно как Петербург русской литературной традиции, Москва «Второй симфонии» — город совершенно самостоятельный; Москва, пишет Белый, «живет своей жизнью» и не нуждается ни в чем<sup>23</sup>.

Когда в европейских романах, на рубеже XVIII и XIX вв., действие начинает происходить в больших городах и столицах, то увеличивается количество героев и расширяется их социальный спектр, вследствие чего «повествовательная система усложняется, становится нестабильной, и город превращается в огромную рулетку, где приятели и противники сочетаются самым странным образом»<sup>24</sup>.

Это именно то, что происходит во «Второй симфонии» Белого, где сочетаются многочисленные герои, у многих из которых нет повествовательного развития; есть пробелы в их прошлом, в их будущем, и даже в их настоящем. Они все идут неизвестно откуда и неизвестно куда.

Город Москва должен выступить как место Второго пришествия, которое на самом деле никогда не состоится, именно так, как Петербург Белого будет городом неосуществленных отцеубийства

---

<sup>22</sup> Белый А. Симфонии. С. 61.

<sup>23</sup> Там же. С. 86.

<sup>24</sup> Moretti F. L'atlante del romanzo europeo. 1800–1900. Torino, 1997. P. 72–73.

и революции. Священные мистерии должны произойти в современном, полном людей, противоречивом городе Москве, где монах в высоком клобуке идет «по модной улице» и на кладбище встречаются, отражая друг друга, черная монашка и сказка в красивом парижском наряде.

Как все «городские тексты», «Вторая симфония» «идентифицируется и строится»<sup>25</sup> на контрастах; на фоне безобразной толпы выделяются «типы», «фигуры», такие как фланер, художник, поэт и т. д. Для того чтобы представить читателю разнообразие русских характеров, а также культурных направлений на рубеже двух столетий, Белому нужен был большой современный город. Единственным мегаполисом, который он хорошо знал, была Москва, но некоторые из своеобразных литературных приемов, используемых в «Симфонии», Белый мог найти только в произведениях «петербургского текста», прежде всего, конечно, в гоголевских «Петербургских повестях».

Как и Гоголь, Белый описывает обычные утро, день и вечер города, движение «физиологических типов»: извозчиков, разношнцев, мещан, дворников, настоящую карусель пестрых «пешеходов», «проходящих», «прохожих», определяемых по деталям одежды и обуви.

2. Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило отсутствие всяких сапог<sup>26</sup>.

Эта строка не что иное, как модернистская стилизация отрывка из гоголевского «Невского проспекта»:

И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий как дым, башмачек молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу, и гремящая сабля исполненного надежд прапорщика, проводящая на нем резкую царапину, — все вымещает на нем могущество силы или могущество слабости<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Gester Wondrich R.* La città come testo. P. 8.

<sup>26</sup> *Белый А.* Симфонии. С. 65.

<sup>27</sup> *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л., 1938. С. 10.

Но Белый меняет точку зрения, с которой обозревается эта картина; это точка зрения сапожника, смотрящего наружу изнутри помещения:

1. В подвальном этаже чирикала канарейка. Здесь работал сапожник, созерцая мелькавшие ноги пешеходов.

2. *Проходили* сапоги со скрипом, желтые туфли, *проходило отсутствие всяких сапог*.

3. Все это видел лукавый сапожник и весело вертел шилом, протыкая свежую кожу<sup>28</sup>.

Этот отрывок можно сравнить с подобным местом в романе «Петербург»:

И такие же желтые там возвышались дома, и такие же серые *проходили* там токи людские, и такой же стоял там зелено-желтый туман. <...> Тротуары шептались и шаркали, растираемые калошей; выше плыл обывательский нос. *Протекали* носы во множестве: орлиные, утиные, петушиные, зеленоватые, белые, фиолетово-огненные; *протекало отсутствие всякого носа*<sup>29</sup>.

Это общеизвестный факт, что в «словесной ткани» «Петербурга» обнаруживается много «гоголевских приемов», и что именно этот отрывок романа прямо взят из «Невского проспекта»<sup>30</sup>. Зато, можно добавить, что в «Петербурге» Белый цитирует не только Гоголя, но и самого себя. Это заметно в выделенных нами выше курсивом словах: *проходили* («Симфония»); *проходили, протекали* («Петербург»); *проходило отсутствие всяких сапог* («Симфония»); *протекало отсутствие всякого носа* («Петербург»).

---

<sup>28</sup> *Белый А.* Симфонии. С. 65. Для Белого важны образы сапог и сапожников именно такие же, как у Гоголя: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и, если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах» (*Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 13).

<sup>29</sup> *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1981. С. 429.

<sup>30</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М., 2013. С. 332–333.

Таким образом, «Петербург» «явился высшим воплощением и завершением темы города в творчестве Белого»<sup>31</sup>, первым этапом которой явно была «Вторая симфония»<sup>32</sup>.

В «Симфонии» «идейно-символический» обман Мусатова в отношении сказки, в которой он полагал узнать «жену, облеченную в солнце», подобен любовному разочарованию художника Пискарева, открывшего, что прекрасная девушка, увиденная им на Невском, предмет его моментальной и страстной любви, — совсем не то ангельское существо, которое он себе воображал.

В Москве Белого, как и в Петербурге Гоголя, «все обман, все мечта, все не то, чем кажется!»<sup>33</sup>, «сам демон зажигает ярко лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»<sup>34</sup>. Таким же образом в «Симфонии»:

2. Фонари тускло подмигивали. Порой встречались подозрительные личности<sup>35</sup>.

Или:

2. На площади коптил керосиновый фонарь.

3. Став против луны, можно было усмотреть над фонарем огромный, черный столб копоти<sup>36</sup>.

И еще:

7. На улице зажгли фонарь... И вот сверкнула в чудных волосах ее бриллиантовая звезда...

8. И она походила на священное видение<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. С. 527.

<sup>32</sup> «Задолго до “Петербург”, задолго до других европейских городских романов, таких как “Улисс” Джойса (1922) или “Берлин, Александерплац” (1929), Белый в своей “Второй симфонии” создал парадигму текста большого города» (Буркхарт Д. К семиотике пространства: «московский текст» во «Второй (драматической) симфонии» Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 76).

<sup>33</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 45.

<sup>34</sup> Там же. С. 46.

<sup>35</sup> Белый А. Симфонии. С. 83.

<sup>36</sup> Там же. С. 61.

<sup>37</sup> Там же. С. 142.

Петербург Гоголя и вообще Петербург петербургского текста — «город “падший”, может быть, даже находящийся во власти темных сил»<sup>38</sup>. Такой является и Москва «Второй симфонии», что становится ясным в четвертой части, когда автор представляет читателю очередную пару абсурдных и гротескных героев, двух настоящих чертей: это «рыжий толстяк в нижнем белье» и «Петр-Гроза», над головами которых, под копотью висячей лампы, образуется «пара настоящих рожек, выросших Бог весть почему и откуда <...>»<sup>39</sup>.

В Москве Белого, как и в Петербурге Гоголя, смешиваются греза и действительность, сон наяву и ужас, усиленные такими элементами, как искусственный свет и копоть «фонарей» и «ламп».

И Петербург «петербургского текста», и Москва «Второй симфонии» являются синтезом природы и культуры; им присущая двуличность, двойственность цивилизованных, современных, культурных городов, в которых люди на самом деле сидят в страшных сумасшедших домах, заболевают, умирают «от непродолжительных, но тяжелых болезней»; это города, в которых происходят невероятные сверхъестественные явления и преступления.

В некоторых моментах беловской «Симфонии» можно увидеть подражание «Белым ночам» Достоевского. В начале «сентиментальной повести» мечтатель говорит:

Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здравствуйте; как ваше здоровье? и я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж. Или: «Как ваше здоровье? а меня завтра в починку»<sup>40</sup>.

А в «Симфонии» читаем:

1. Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.

---

<sup>38</sup> Щукин В. Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства // Гоголь как явление мировой литературы / Под ред. Ю. В. Манна. М., 2003. С. 66.

<sup>39</sup> Белый А. Симфонии. С. 139.

<sup>40</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. Л., 1988. С. 153.

2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмехались над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма<sup>41</sup>.

Презрение домов к прохожим у Белого является пародией на приветливое отношение домов к мечтателю Достоевского. Но пародия двадцатилетнего Белого — это уже пародия писателя-символиста, т.е. это способ идти «a realibus ad realioга». Цикличность действий героев в первой части «Симфонии» напоминает повторяемость повседневных действий жителей Петербурга в «Белых ночах». Мечтатель Достоевского пишет:

Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной — ни одного лица из тех, кого привык встречать в том же месте, в известный час целый год. <...> Я почти свел дружбу с одним старичком, которого встречаю каждый божий день, в известный час, на Фонтанке. <...> Случись, что я не буду в известный час на том же месте Фонтанки, я уверен, что на него упадет хандра<sup>42</sup>.

Повторяемость действий в «Симфонии» становится намеком не на повседневность, а на Вечность:

1. А минуты текли. Пешеходы сменялись, как минуты... И каждый прохожий имел свою минуту прохождения по каждому месту.

2. Каждый все делал в известное время: не находилось ни одного, кто бы сумел обойтись без времени.

3. А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность<sup>43</sup>.

Туманный, обманчивый город, пускай это будет Москва или Петербург, где чередуются «страшная жара», слякоть, гроза, вьюга и т. д., сильно влияет на характер и поведение героев, доводя их до галлюцинаций, безумия, самоубийства, как, например, художников Черткова и Пискарева у Гоголя и философа-кантианца и мечтателя-демократа у Белого, а также до преступления.

<sup>41</sup> *Белый А.* Симфонии. С. 57.

<sup>42</sup> *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 152–153.

<sup>43</sup> *Белый А.* Симфонии. С. 63.

Петербург «Преступления и наказания» тоже называют в романе «городом полусумасшедших»<sup>44</sup>, и это зависит и от климатических условий города:

Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!<sup>45</sup>

Но тут сам Достоевский повторял слова из гоголевской «Шинели»: «...виноват петербургский климат»<sup>46</sup>.

То же самое можно сказать о московском климате. Москва Белого тоже в летние месяцы превращается в грязный и душный город. В начале «Преступления и наказания» читаем:

На улице *жара стояла страшная*, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, — все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши<sup>47</sup>.

Описание невероятной духоты и белизны неба и улиц Москвы в мае месяце, когда начинается действие «Симфонии», стилизовано, даже по звуковым эффектам, под характеристику города у Достоевского в процитированном выше отрывке:

1. *Стояла душная страда*. Мостовая ослепительно сверкала.<sup>48</sup>

Или

1. Улицы были исковыряны. Люди со скотскими лицами одни укладывали камни, другие посыпали их песком, третьи прибывали их трамбовками<sup>49</sup>.

Очевидно, что в «словесную ткань» «Московской симфонии» вплетены слова и скрытые цитаты не только из Гоголя,

---

<sup>44</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. Т. 5. Л., 1989. С. 441.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 141.

<sup>47</sup> Там же. С. 6.

<sup>48</sup> Белый А. Симфонии. С. 56.

<sup>49</sup> Там же. С. 71.



но и из Достоевского, и именно из петербургских произведений двух писателей.

Сами герои Белого подражают петербургским героям Достоевского и пародируют их. Можно предположить, что «молодой человек», который в «Симфонии» протыкает спину старушки богаделки сапожным шилом, — это аллюзия на Раскольникова.

Кроме того, Мусатов, главный герой «Симфонии», напоминает по внешности Раскольникова, а также другого петербургского героя Достоевского, князя Мышкина.

Можно сравнить описание Раскольникова и князя Мышкина с описанием Мусатова:

[Раскольников. — Дж. Дж.] был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен. Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать. Изредка только бормотал он что-то про себя, от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался<sup>50</sup>.

[Мышкин. — Дж. Дж.] был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впальми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой.<sup>51</sup>

8. Он [Мусатов. — Дж. Дж.] был высокий и белокурый, с черными глазами; у него было лицо аскета<sup>52</sup>.

И еще?

3. Но тут его перебил золотобородый блондин [Мусатов. — Дж. Дж.] с лицом строгим и задумчивым; это был как бы аскет с впальми щеками и лихорадочным румянцем.<sup>53</sup>

Мусатов и другие герои «Симфонии», именно так же как многие «петербургские персонажи» Достоевского, судорожно движутся в городском пространстве; в движении из одного места в другое

<sup>50</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 6.

<sup>51</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. Т. 6. Л., 1989. С. 6.

<sup>52</sup> Бельй А. Симфонии. С. 80.

<sup>53</sup> Там же. С. 94.

рождаются, развиваются и умирают их впоследствии оказавшиеся ложными идеи.

Как известно, в «Симфонии» Белого некоторые персонажи-архетипы представлены в образах двух или более героев. Москву населяют одни двойники. Иногда кажется, что шагает по улицам один «размножившийся» персонаж. Самый яркий пример — Поповский и Дрожжиковский:

1. Когда Поповский скрылся в соседнем переулке, проходил тут Дрожжиковский<sup>54</sup>.

Или:

5. Едва пришел Поповский, как уже звонил сам Дрожжиковский <...><sup>55</sup>.

Эти персонажи живут и встречаются в одних и тех же местах, будто не замечая друг друга, будто не зная о существовании своих двойников.

Но этот художественный прием касается более всего Мусатова. Еще прежде, чем главный герой сам появляется, вводится в действие во второй части «Симфонии», можно наблюдать его перемещения по городу в образе других персонажей, прежде всего мечтателя-демократа. Таким образом выясняется, например, где и когда Мусатов в первый раз видел сказку.

Но и молодой сумасшедший, «ловкий протыкатель старух», который использует для своих преступлений сапожное шило, и сам «лукавый сапожник», который «в подвальном этаже» «вертел шило, протыкая свежую кожу», живут и действуют вместо Мусатова, и исчезают при его появлении. Это объясняется тем, что в конце «Симфонии» Барс Иванович, призрак учителя Белого Льва Поливанова, кричит вышедшему из гроба Соловьеву, что «мусатовские выводы — это выводы сапожника!»<sup>56</sup>.

Единственный персонаж «Симфонии», который чувствует присутствие двойника, — это философ-кантианец:

5. И он бросил чтение. Подошел к огромному зеркалу, висевшему в соседней комнате. Взглянул на себя.

---

<sup>54</sup> Там же. С. 89.

<sup>55</sup> Там же. С. 90.

<sup>56</sup> Там же. С. 139.

6. Перед ним стоял бледный молодой человек, недурной собою, с шевелюрой, всклокоченной над челом.

7. И он показал язык бледному молодому человеку, дабы сказать себе: «Я безумный». И молодой человек ему ответил тем же.

8. Так они стояли друг перед другом с разинутыми ртами, полагая один про другого, что тот, другой, и есть *поддельный*<sup>57</sup>.

Это место «Симфонии» можно сравнить со следующим местом другого петербургского романа Достоевского, «Двойника»:

<...> нет, это был другой господин Голядкин, совершенно другой, но вместе с тем и совершенно похожий на первого, — такого же роста, такого же склада, так же одетый, с такой же лысиной, — одним словом, ничего, решительно ничего не было забыто для совершенного сходства, так что если б взять да поставить их рядом, то никто, решительно никто не взял бы на себя определить, который именно настоящий Голядкин, а который *поддельный*, кто старенький и кто новенький, кто оригинал и кто копия<sup>58</sup>.

Как и «ночной приятель» Голядкина у Достоевского, у Белого «грозящий ужас», «незнакомец», который преследует читателя Канта, спрячется между шкапами и пылью в спальне философа и доведет его до безумия, после чего он, как Голядкин, попадет в сумасшедший дом. В «Симфонии» окажется, что «незнакомец» — это не кто иной, как двойник самого философа, который смотрел на него в зеркало еще утром.

Очевидно, что многие петербургские герои Достоевского являются прообразами главных персонажей беловской «Второй симфонии». Но здесь опять у Белого появляется не только цитата из другого писателя, но и автоцитата. Можно сравнить следующие отрывки из «Двойника», «Второй симфонии» и «Петербурга», где мы выделили самые важные слова:

Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не теплее, но зато *потемнее*, закрывшись отчасти огромным *шкафом* и старыми ширмами, между всяким дрызгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя<sup>59</sup> («Двойник»).

<sup>57</sup> *Белый А.* Симфонии. С. 65–66.

<sup>58</sup> *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. Т. 1. Л., 1988. С. 193.

<sup>59</sup> Там же. С. 174.

3. Между *шкафами* с философскими книгами прятался бледный незнакомец с печатью диких предначертаний.

4. Это и был грозящий ужас<sup>60</sup> («Вторая симфония»).

7. Уже книжные *шкафы* бросали суровые *тени*, и *тени* встречались и, встречаясь, сгущались... Точно прятались в *тени*.

8. Но там никого не было, кроме Иммануила *Канта* и Платона, стоявших в виде поясных *бюстов* на столе<sup>61</sup> («Вторая симфония»).

Николай Аполлонович вошел в свою комнату; <...> *Тени, тени* и *тени*: зеленели кресла из *теней*; выдавался из *теней* там бюст: разумеется, *Канта*<sup>62</sup> («Петербург»).

То, что Белый писал под влиянием Гоголя и Достоевского, — это, конечно, общеизвестно. Зато, нам кажется, есть основания считать, что в это раннее по времени, но зрелое по мастерству произведение, он специфически старается транспонировать, в модернистском и символистском духе, структуру, художественные приемы и поведение героев именно «петербургских повестей» и «петербургских романов»:

<...> столица на Неве, изначально задуманная на метаязыках наличных мировых столиц, возникает как метагород и Город одновременно. Петербург — город повышенной знаковости (гиперсемиотичности)<sup>63</sup>.

Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что «Московская симфония» оказывается важным этапом развития не только прозаического стиля Белого, но и развития городского текста в русской литературе, который впоследствии разделится на две линии, ведущие соответственно к «Петербургу» самого Белого и, можно предположить, к романам «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Москва—Петушки» В. Ерофеева, пародийно-комические ситуации в которых нуждаются в настоящей «расшифровке» в части, касающейся, помимо прочего, и городского пространства, и интертекстуальности.

---

<sup>60</sup> Белый А. Симфонии. С. 78.

<sup>61</sup> Там же. С. 60.

<sup>62</sup> Белый А. Петербург. С. 406.

<sup>63</sup> Исупов К.Г. Диалог столиц. С. 18.

*И. Делекторская*  
*Мемориальная квартира Андрея Белого, Москва*

## **«Выходишь в вечность... на Арбат...» (Арбат Андрея Белого сегодня)**

Слово «Арбат» для Андрея Белого, в соответствии с традицией XIX и XX вв., в формировании которой он сам принимал непосредственное участие, обозначает не только одну из центральных московских улиц, но и целый район, где улица Арбат выступает в качестве своеобразного организующего окружающее пространство стержня<sup>1</sup>.

Корпус текстов, образующих «арбатский текст» Белого, составляют 2-я и 3-я «симфонии», повести «Котик Летаев» и «Крещеный китаец», поэма «Первое свидание» (слова из нее, обращенные к другу и соседу Андрея Белого, Сергею Михайловичу Соловьеву, послужили заглавием для данной статьи), романский цикл «Москва» и, конечно, мемуары «Начало века», глава из которых под названием «Арбат» — в «берлинской редакции», в «московской редакции» — «Старый Арбат» — является основным источником информации для любого исследователя или просто читателя Андрея Белого, желающего вместе с ним «прогуляться» по Арбату начала прошлого столетия.

Взятый в широком смысле, Арбат Белого ограничивают, с одной стороны, Поливановская гимназия на Пречистенке (д. 32; илл. 35, 36<sup>2</sup>) и особняк Маргариты Кирилловны Морозовой на Смолен-

---

<sup>1</sup> Об этой традиции см., например: *Кнабе Г. С.* Арбатская эпопея и обязанность помнить // Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры. СПб.; М., 2006.

<sup>2</sup> В качестве иллюстраций к статье использованы фотографии, опубликованные на различных интернет-сайтах («Прогулки по Москве» (<http://liveinmsk.ru/>), «Московский день» (<http://mosday.ru/>), «Википедия» (<https://ru.wikipedia.org/wiki/>), «Циклопедия» (<http://cyclowiki.org/wiki/>),

ском бульваре (д. 26/9; илл. 37, 38), с другой же стороны — ставший знаменитым практически с момента своего открытия (1902) ресторан «Прага» (Арбат, д. 2/1; илл. 39, 40). Два из этих трех зданий (бывшая гимназия, где сейчас располагаются детские художественная и музыкальная школы, и «морозовский» особняк, в котором в настоящее время ведется ремонт, и где до ремонта долгое время размещался офис одного из крупных российских банков), сегодня в целом выглядят практически так же, как и сто, и даже более лет назад.

Прогулку по Арбату Андрея Белого, естественно, стоит начать с улицы, давшей свое имя городскому району. Как и следовало ожидать, годы сильно изменили ее<sup>3</sup>. Но главных, глобальных изменений, которые сразу бросаются в глаза при чтении «Начала века», пожалуй, два. Прежде всего, за прошедшее время Арбат порядком выцвел. От запомнившейся Белому с детства «пестро раскрашенной ленты», образованной «пятнами ярких домов»<sup>4</sup>, остались лишь отдельные «лоскуты», а единственный когда-то белый, возвышавшийся над одно- и двухэтажными зданиями подобием замка с башней доходный дом Николая Ивановича Рахманова<sup>5</sup> (д. 55; илл. 41), где родил-

---

«РИА “Новости”» (<https://ria.ru>), «m24.ru» (<http://www.m24.ru>), «Северная линия» (<http://xn----7sbflbuawpe1ai2qf.xn--p1ai/>), и др.), а также фотографии, сделанные автором.

<sup>3</sup> О том, насколько стремительными были эти изменения еще при жизни Белого, свидетельствует в повести «Штемпель: Москва» (1925) один из его читателей и знакомцев — Сигизмунд Кржижановский, с 1920-х гг. и до конца своих дней (1950) живший на Арбате: «Вчера попался в руки “Арбат” Белого [имеется в виду переработанный вариант “арбатской” главы “берлинской редакции” “Начала века”, опубликованный в качестве очерка в журнале “Россия”. См. о нем ниже в данной статье. — *И.Д.*]; очерк говорит о совсем недавнем, о только-только отсутствовавшем; но когда я, полный еще образов “Арбата”, вышел на настоящий Арбат, я сразу же увидел, что отыскать хотя бы бледную проступь отсутствовавшего почти невозможно» (*Кржижановский С.Д.* Штемпель: Москва (13 писем в провинцию) // *Кржижановский С.Д.* Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1 / Сост., предисл. и коммент. В.Г. Перельмутера. СПб., 2001. С. 538).

<sup>4</sup> См.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Подг. А.В. Лаврова. СПб., 2014. С. 348.

<sup>5</sup> С 1901 г. хозяином дома был П.И. Богданов. Так же, как и Н.И. Рахманов, он упоминается Белым в мемуарах (см.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 348).

ся и вырос Андрей Белый, перестал быть самым высоким в околотке, потерял свой отличительный знак — угловую башенку, не раз менял цвет — вплоть до сегодняшнего голубовато-зеленоватого. Кроме того, Арбат в советское время утратил своего святого покровителя, перестал быть «Миколиной улицей». Еще при жизни Белого, в 1931–1932 гг., были уничтожены все три арбатских церкви святого Николая — Никола в Плотниках (в Никольском, ныне — Плотниковом переулке; илл. 42), Никола на песках (в Большом Николо-Песковском переулке; илл. 43) и Никола Явленный (в Серебряном переулке; илл. 44)<sup>6</sup>.

Исчезли с лица земли многие из тех домов, которые столь красочно описывает Белый. Однако немало и осталось, пусть и в перестроенном и в перекрашенном виде. Всего на Арбате и в близлежащих переулках сохранилось 19 адресов, так или иначе связанных с автором «Начала века». Чтобы обойти с экскурсией их все, в реальности потребуется минимум два часа. В данной статье мне хотелось бы рассказать лишь о самых колоритных, хоть и не всегда самых приметных внешне, из этих зданий.

В непосредственной близости от дома Рахманова, во дворе, находится здание, принадлежавшее в прошлом купцам Патрикеевым (д. 53, стр. 6; илл. 45). Владел им когда-то «белорозовый и светлоусый», «прекрасно одетый» блондин, посещавший вместе с красавицей-женой ту же церковь Святой Живоначальной Троицы (ныне, к сожалению, как и Никольские храмы, не существующую), прихожанами которой были члены семьи Бугаевых<sup>7</sup>.

Теперь в этом доме на втором этаже располагаются кабинеты научных сотрудников Мемориальной квартиры Андрея Белого (филиала Государственного музея А. С. Пушкина).

---

<sup>6</sup> Про Никольские церкви и святого покровителя Арбата см.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 349–350.

<sup>7</sup> «Патрикеевы <...> — и муж, и жена: муж — блондин, белорозовый и светлоусый, прекрасно одетый; жена — просто прелесть какая: брюнеточка с легким уклоном полнеть; губы — прелесть какие; такие же глазки, на щеке же — родинка <...>» (*Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 356. Патрикеевы упоминаются на страницах книги Андрея Белого и в дальнейшем).

На той же стороне Арбата, но в «первой линии», высится ныне восьмиэтажный, во времена Андрея Белого — семиэтажный, бывший доходный дом Панюшева (д. 51; 1912; илл. 46). Один из тех безмерно раздражавших писателя «домин», которые, появившись в районе Арбата, коренным образом изменили привычный Белому с детства облик и характер его родной улицы и прилегающих переулков<sup>8</sup>. С легкой руки Белого современные москвоведы зовут это здание не иначе как «дом-большевик» — в память о том, что в 1917 г. на его крыше был установлен пулемет, из которого большевики обстреливали прилегающую территорию<sup>9</sup>. Дом для нас примечателен также и тем, что именно в нем, в квартире президента Государственной академии художественных наук Петра Семеновича Когана, в два последних своих приезда в Москву, в мае 1921 и в мае 1922 г., останавливался Александр Блок. К сожалению, сегодня здесь нет никакого напоминания об этом событии. Отсутствие памятной доски выглядит особенно досадным еще и потому, что в Москве на сегодняшний день сохранилось не так уж и много «блоковских» адресов.

Обращает на себя внимание название в стиле «а ля русс» сувенирного магазина «Сказка», занимающего часть первого этажа бывшего дома Панюшева (илл. 47). Если вспомнить, как во времена, когда на этом месте находилась мастерская по изготовлению могильных памятников<sup>10</sup> и студент Борис Бугаев гулял по Арбату, с замиранием сердца ожидая, не покажется ли со стороны Арбатской площади экипаж Маргариты Кирилловны Морозовой<sup>11</sup>, ставшей впоследствии (под именем Сказки) прототипом героини его первой книги, то название магазина невольно покажется символическим.

В своих мемуарах Андрей Белый, как известно, довольно много внимания уделяет арбатским магазинам. Конечно, время не пощадило их. Но одно из упоминаемых Белым зданий, где когда-то шла бойкая торговля, сохранилось. Его адрес — Арбат, д. 33. Здесь находилась

<sup>8</sup> См. об этом: Там же. С. 347–348.

<sup>9</sup> У Андрея Белого об этом: Там же. С. 378.

<sup>10</sup> См.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 373.

<sup>11</sup> См. об этом: *Белый А.* Материал к биографии // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1903-х годов / Сост. А. В. Лавров, Дж. Малмстад. М., 2016. С. 60.



известная на всю округу колбасная А. Д. Белова (илл. 48)<sup>12</sup>. Со временем это здание «облагородилось» благодаря одному из своих жильцов. С 1941 по 1988 г. здесь жил философ и филолог Алексей Федорович Лосев, и именно здесь теперь находится Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева» (илл. 49).

Следующий дом, о котором пойдет речь, по-своему совершенно уникален. На всем протяжении Арбата существует лишь одно здание, которое вопреки ходу истории и смене политических формаций за сто лет не изменило своего назначения. До недавнего времени таких строений было два. Первое — ресторан «Прага» — сейчас закрыт и будущее его пока туманно. Второе же — это бывшая усадьба князя Василия Алексеевича Хованского (д. 37; илл. 50), где с середины XIX в. заседал Военный окружной суд. Андрей Белый так описывает свои впечатления от этого места:

<...> офицеры почтенные, в польтах сукна синесерого, с темно-пунсовым околышем, выбегающие с портфелями от подъезда массивного шоколадно-кофейного двухэтажного дома Военного Окружного Суда <...> (меж Никольским и Криво-Арбатским <...>); военных с пунсовым околышем я не любил; что-то было в них серосуровое, тяжеловато-несдобное<sup>13</sup>.

Большевики, а затем и новые российские власти остались неожиданно верны традиции, и в наши дни здесь также расположен Московский окружной военный суд (илл. 51). В 1983 г. было принято решение о создании тут музея декабристов, а уже совсем недавно довольно активно обсуждались планы передачи этого дома в ведение Государственного литературного музея. Но пока ситуация остается неизменной, и зданием, как и сто лет назад, владеют военные.

Вернемся теперь к тому месту, откуда начали свое путешествие, к дому на углу Арбата и Денежного переуллка. В Денежном сохранилось 14 домов, «помнящих» Андрея Белого. Три из них упоминаются на страницах его произведений. Остальные — лишь молчаливые свидетели детских и отроческих лет писателя, видимо, не оставившие особого отпечатка в его памяти.

<sup>12</sup> Об А. Д. Белове см.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 373.

<sup>13</sup> Там же. С. 366.

Рядом с особняком потомственного почетного гражданина Михаила Гавриловича Грачева, обретшим свой нынешний облик в 1880-х гг. (илл. 52), во «Второй симфонии» у Белого, играют дети ее героини, той самой Сказки, о которой мы уже вспоминали выше, и прототипом которой послужила Маргарита Морозова, первая мистическая возлюбленная писателя:

Дом в ложно-греческом вкусе имел шесть колонн, а на шести колоннах стояло шесть белых, каменных дев.

Каменные девы имели на голове шесть каменных подушек, а на подушки опускался карниз дома.

На асфальтовом дворике была куча сырого, красного песку.

<...>

На куче песку стоял маленький мальчик; его лицо было строго и задумчиво.

<...>

Важно и строго держал малютка в руках своих железный стержень, подобранный неизвестно где; побивал малютка сестренку своим железом железным, сокрушая их, как глиняные сосуды.

Сестренки визжали и закидывали самоуправца горсточками песку<sup>14</sup>.

На пересечении Денежного переуллка с Большим Левшинским стоит бывший дом Дворцового ведомства (илл. 53, 54), в одной из квартир которого жил когда-то Евгений Андреевич Салиас-де-Турнемир (1840 или 1842 — 1908), автор многочисленных романов и повестей из русской истории XVIII и XIX вв. Дом этот стал в 1893 г. свидетелем сцены избиения Бори Бугаева сыном владельца знаменитого арбатского магазина колониальных товаров Выгодчикова. Магазин, Выгодчиков-старший и его сын, малолетний бандит, были впоследствии увековечены Белым в мемуарах<sup>15</sup>. Четырнадцатилетнему буду-

<sup>14</sup> *Белый А.* Симфония (2-я, драматическая) // *Белый А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подг. текста, примеч. А. В. Лаврова. Л., 1990. С. 138.

<sup>15</sup> «Выгодчиков» оживает иным — тоже Выгодчиковым: сыном Выгодчикова, коммерсантом четвертого класса, внушавшим страх поливановцам [ученикам частной гимназии Л. И. Поливанова. — *И. Д.*], чаще всего третьеклассникам, переносящим тяжелые ранцы по тракту: Гимназия Поливанова, Левшинский и Денежный переуллки, «Выгодчиков» колониальный магазин; тот Выгодчиков (не папаша, а — сын) второклассников бить устыжался, ровесников классом боялся; на нас, третьеклассников, он, нападав

щему писателю якобы наблюдавший за эпохальной сценой Салиас, которому на тот момент было максимум 53 года, казался глубоким стариком. «Якобы» наблюдавший — потому как трудно представить, чтобы благообразный «старенький» Салиас, ничего не предпринимая, спокойно грелся на солнышке под звуки происходящей под его балконом драки гимназистов. Думается, рисовавшему историческое полотно своей жизни Белому было важно, чтобы наблюдателем, присутствовавшим при «батальной сцене» из его детства, стал не кто-нибудь, а писатель-романист, которого современники называли русским Дюма.

Поблизости находится еще одно историческое здание (его адрес — Денежный переулок, д. 5, стр. 1; илл. 55). В наши дни тут располагается посольство Италии. Первым владельцем этого особняка был миллионер Сергей Павлович Берг. После революции, в 1918 г., здесь размещалось посольство Германской Империи. Именно здесь 6 июля 1918 г. эсерами Яковом Блюмкиным и Николаем Андреевым был смертельно ранен германский посол граф Вильгельм фон Мирбах, о чем Белый, бывший тем летом в Москве, но проживавший уже за пределами Арбата, на Садовой-Кудринской (д. 6), не упускает возможности вспомнить: «Убили здесь Мирбаха — с помощью бомбы»<sup>16</sup>.

На самом деле Мирбаха убили с помощью револьвера, а бомба, брошенная убийцами впопыхах, не взорвалась. Однако в напечатанном на следующий день в газете «Известия ВЦИК» правительственным

---

у тракта из-за заборов и у скрещения переулков, — бывало, бивал под заборами <...>: он уши дирал и накладывал больно в загривок; раз я его встретил <...> под балконом квартиры писателя, Салиаса, всегда выходившего греться на солнышко тут — в час вечерний, весною, когда поливановцы, мы, возвращались с экзамена (старенький был Салиас <...>); так вот: меня Выгодчиков, поплевавши в кулак и воскликнувши: “а не хочешь ли в морду” — с размаху ударил, взбагривши скулу мне, и покрываясь, от злости, какими-то красными пятнами: черт возьми. Я — побежал от него, закрываясь ранцем; он, к счастью, не гнался; чем мог я ответить? Ведь имя Выгодчикова гремело: непобедимым он слыл; и иные из нас при проходе по этим местам подносили ему свои дани — моченые яблоки; брал их и кушал; он долго разбоил по этому тракту» (*Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 364).

<sup>16</sup> Там же. С. 359.

сообщении об этом событии за подписью Льва Троцкого в качестве орудия убийства фигурировала именно бомба<sup>17</sup>, что, видимо, и дало Белому повод в очередной раз обратиться к одному из своих любимых, кочующих из текста в текст, образам.

В 1906 г. Андрей Белый переезжает из дома Рахманова в дом Новикова в Никольском (ныне Плотниковом) переулке (Плотников пер., д. 21; илл. 56). В настоящее время часть помещений там отданы Культурному центру и музею Булата Окуджавы, прямого наследника Андрея Белого в деле создания арбатского мифа. Жил он не здесь, а несколько дальше в сторону Арбатской площади, в доме № 43, но это случайное соседство с неизбежностью заставляет вспомнить поговорку о том, что случайности не случайны.

А напротив и чуть-чуть наискосок от того места, где Плотников переулок вливается в Арбат, и сегодня, как и во времена Белого, существует уходящий большей своей частью в Спасопесковский переулок дом, где в 1900-х гг. снимал квартиру на четвертом этаже в самом дальнем от Арбата подъезде Борис Константинович Зайцев (илл. 57). Именно эту квартиру Андрей Белый имеет в виду, когда вспоминает, как «сживал, разговаривая» с Леонидом Андреевым и Зайцевым<sup>18</sup> (помимо Андреева, здесь бывали также Павел Муратов, Константин Бальмонт и многие другие знаковые для культуры Серебряного века личности). Именно из окна зайцевской квартиры Белый смотрел на «кружок» из деревьев и наблюдал «выбегавших» из Трубниковского переулка прохожих<sup>19</sup>.

Борис Зайцев — автор рассказа «Улица св. Николая», который вспоминают и цитируют наравне с главой из мемуаров Андрея Белого все говорящие и пишущие об Арбате. Рассказ Зайцева и «арбатскую» главу мемуаров Белого принято называть вместе просто в порядке перечисления. По непонятным причинам никому не приходило в голову задаться вопросом: не могло ли быть между этими текстами связи несколько большей, чем кажется при поверхностном

---

<sup>17</sup> *Троцкий Л.* Убийство графа Мирбаха // Троцкий Л. Сочинения. Т. 17. Ч. I. М.; Л., 1926. (<http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl694.htm>).

<sup>18</sup> См. «московскую редакцию» «Начала века» (1930–1932). Цит. по изданию: *Белый А.* Начало века. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2 / Подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 120. (Серия «Литературные мемуары»).

<sup>19</sup> См.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 370.

взгляде на них и на их авторов? Рискну в данной статье выдвинуть собственную гипотезу на этот счет.

«Арбатский» рассказ был написан Зайцевым в России в 1921 г. и впервые опубликован, причем в качестве программного текста, в сборнике его произведений в 1923 г. (илл. 58) уже в эмиграции, в Берлине, куда писатель приехал в июне 1922 г. В «русском» Берлине, где все были знакомы со всеми и где вполне естественным образом возникли «Союз русских журналистов и литераторов» и «Клуб писателей» (инициаторами создания которого выступили среди прочих Зайцев и Белый), писательские посиделки были делом абсолютно обычным. Белый и Зайцев «сживали», как когда-то на Арбате, вместе не раз, о чем свидетельствуют, в частности, «Ракурс к дневнику» Белого<sup>20</sup>, «Камер-фурьерский журнал» Владислава Ходасевича и фотография из собрания филиала Государственного музея А. С. Пушкина — Мемориальной квартиры Андрея Белого, на которой вместе запечатлены Борис Зайцев, Андрей Белый, Владислав Ходасевич, Павел Муратов, Алексей Ремизов и др. (илл. 59). Сборник «Улица св. Николая» с одноименным текстом, как уже было сказано, вышел в 1923 г. В сентябре того же года Зайцев уехал в Италию, а затем переехал в Париж, где и жил до конца своих дней. Фотография группы писателей, по свидетельству Ходасевича, была сделана 8 сентября 1923 г., за день до отъезда Зайцева из Берлина<sup>21</sup>. В июне того же года в курортном городе Бад-Гарцбурге в Нижней Саксонии Андрей Белый работает над «берлинской редакцией» «Начала века». Ее восьмая глава, написанная в Бад-Гарцбурге, называется «Арбат» и явно выбивается из общей ткани повествования, выглядит неким «вставным номером», с очевидностью, крайне важным для мемуариста. Там же, в Бад-Гарцбурге, в беседах с Клавдией Николаевной Васильевой о Москве Белый твердо решает «какую угодно ценою вернуться

<sup>20</sup> См.: *Белый А.* Ракурс к дневнику // Андрей Белый. Автобиографические своды.

<sup>21</sup> «Сентябрь 1923. 8, суб<бота>. <...> К Осоргину (Бахрах, Муратов, Зайцев, Ремизов, Белый). С ними сниматься. Веч<ером> в рус<ском> рест<оране> (провода) (Зайцевы, Осоргины, Муратовы, <...> Белый <...>). 9, воскр<есенье>. В кафэ. Провожать Зайцевых» (*Ходасевич В. Ф.* Камер-фурьерский журнал. Цит. по интернет-публикации: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/vospominaniya/kamer-furerskij-zhurnal/zhurnal-1923.htm>).

в Россию»<sup>22</sup>. Весьма возможно, что рассказ Зайцева был неназванной Белым в его автобиографических сводах частью того фона, который способствовал формированию у него решения о возвращении. Правда, остается загадкой, почему Белый, не раз говоривший о своей «близости» с Зайцевым в Москве и в Берлине, зафиксировавший в «Ракурсе к дневнику» момент чтения его книги о Сергии Радонежском (26 апреля 1930 г.)<sup>23</sup>, обходит молчанием зайцевский текст, на который, с учетом всех обстоятельств, не мог не обратить внимания.

Прямых текстовых переключек между рассказом Зайцева и воспоминаниями Белого нет, но есть косвенные. Андрей Белый, выступающий наряду с Константином Бальмонтом на страницах зайцевского текста в качестве символического персонажа (он назван «бирюзоглазым поэтом»), в свою очередь, упоминает Зайцева в мемуарах, вспоминает дом, в котором тот жил, и вид из окна его квартиры, а «кружок» деревьев, появляющийся в его повествовании, есть не что иное, как аллюзия на московские литературные кружки, в деятельности которых они с Зайцевым принимали активное участие. Кроме того, в тексте Белого особое место занимает описание его «прохода» по Арбату на фоне «вечернего золота стекол» и «багряной зари»<sup>24</sup>, что, возможно, является своеобразным ответом «бирюзоглазого» поэта автору рассказа «Улица св. Николая», запечатлевшему его «пробегающим» по арбатской мостовой. И, наконец, четверостишие Андрея Белого

Крепись, Арбатец, в трудной доле:  
Не может изъяснить язык,  
Коль славен наш Арбат в «Миколе»  
Сквозь глад и мор, и трус, и зык!<sup>25</sup>

— не есть ли также ответ Борису Зайцеву, призывавшему жителей Арбата: «Борись, отстаивай свой дом, семью, детей. Вези паек, тащи салазки, разгребай сугробы и коли дрова, но не сдавайся, русский,

---

<sup>22</sup> См.: *Белый А.* Ракурс к дневнику // Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 478.

<sup>23</sup> Имеется в виду книга: *Зайцев Б. К.* Преподобный Сергей Радонежский. Париж, 1925. См.: *Белый А.* Ракурс к дневнику // Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 539.

<sup>24</sup> См.: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция. С. 383.

<sup>25</sup> См.: Там же. С. 350.

гражданин Арбата. <...> Плачь с плачущими. Замерзай с замерзающими и голодай с голодными. Но не гаси себя и не сдавайся плену мелкой жизни, <...> ты, русский, гражданин Арбата»<sup>26</sup>?

Встретившись в Берлине, пути «арбатцев» Белого и Зайцева вскоре разошлись. Зайцев все больше и больше отдалялся от Арбата, как уже было сказано, отправившись в Италию, а затем в Париж. Белый же через полтора месяца после отъезда Зайцева из Берлина, 23 октября 1923 г. двинулся в противоположном направлении — в Россию, в Москву. Перед отъездом он успел выступить с чтением «Арбата» в «Клубе писателей»<sup>27</sup> и отдать слегка сокращенный и подредактированный «арбатский» фрагмент «Начала века» для публикации в парижских «Современных записках»<sup>28</sup>, где в одном с ним номере были напечатаны, среди прочего, две главы из романа Зайцева «Золотой узор». В феврале 1924 г. Белый опубликовал свой «Арбат» в виде очерка в ежемесячном общественно-политическом журнале «Россия» (1924. № 1), а через 6 лет (в 1930 г.) значительно переработал, практически переписал «арбатский» фрагмент и включил его под заглавием «Старый Арбат» в книгу «Начало века», вышедшую незадолго до смерти автора (илл. 60). Так что если в творческой биографии Зайцева «Улица св. Николая» занимает хоть и значительное, но все же локальное место, то у Андрея Белого «арбатская» тема растянулась на долгие годы, а родная улица «путешествовала» вместе с писателем, преодолевая значительные расстояния. И большая удача, что в наши дни на Арбате еще сохранились дома, позволяющие любому желающему живо представить себе, как выглядела когда-то улица, сыгравшая в творческой судьбе Андрея Белого столь значительную роль.

---

<sup>26</sup> *Зайцев Б. К.* Улица св. Николая // Зайцев Б. К. Осенний свет: Повести, рассказы / Сост., вступит. ст. и примеч. Т. Ф. Прокопова. М., 1990. С. 437–438.

<sup>27</sup> Выступление состоялось 15 сентября 1923 г. (См. об этом примечание к «Ракурсу к дневнику»: Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 620).

<sup>28</sup> См.: *Современные записки.* 1923. Кн. 17. С. 156–182.

**Часть третья.**  
**ВОКРУГ АНДРЕЯ БЕЛОГО**





**А. Холиков**  
МГУ, Москва

## **Символика сценического пространства в наброске к ненаписанной мистерии Андрея Белого «Антихрист»<sup>1</sup>**

Напомню, что значительная часть черновой рукописи ненаписанной мистерии Андрея Белого «Антихрист», хранящейся в РГАЛИ<sup>2</sup>, была впервые подготовлена к печати и прокомментирована на итальянском языке усилиями известного слависта Даниелы Рицци<sup>3</sup>. Однако в эту публикацию не вошли черновые рукописи, находящиеся в РГБ<sup>4</sup>. Не потому, что исследовательница не знала об их существовании, а потому что доступ в архив не был ей тогда предоставлен:

Nel suo articolo Lavrov (cfr. nota 21, p. 149) fornisce anche i dati d'archivio (Gosudarstvennaja Biblioteka im. Lenina, Otdel Rukopisej, f. 25, kart. 2, ed. chr. 2) relativi ad un'altra parte degli abbozzi che si possono, a suo parere, ricondurre al progetto di *Антихрист*. L'indicazione è molto scarna e non consente di fare supposizioni su quale sia la connessione tra i frammenti oggetto della presente pubblicazione e quelli segnalati

---

<sup>1</sup> Настоящий текст представляет собой первоначальный вариант доклада. См. также в переработанном виде: Холиков А. А. Символика сценического пространства в ранней драматургии Андрея Белого // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 247–269.

<sup>2</sup> Андрей Белый. «Антихрист». Конспект и черновые наброски к написанной драме-мистерии («Гимназическое писание»). 1896–1897 // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 12.

<sup>3</sup> *Belyj A. Antichrist. Abbozzo di un mistero incompiuto / Ed. e comm. di D. Rizzi. Trento, 1990 (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche. № 3).*

<sup>4</sup> ИНОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2.

da Lavrov. Tutti i tentativi di accedere al Rukopisnyj Otdel della Biblioteca im. Lenina non hanno avuto sinora successo<sup>5</sup>.

Другим ученым, специально обратившимся к этим черновым наброскам в рамках более общей темы «Андрей Белый и театр», стала Татьяна Николеску. Обе исследовательницы в контексте литературы и философии Серебряного века выявили многочисленные источники образа антихриста у Белого, которые, разумеется, не сводились, вопреки уверениям самого писателя, только к биографическому факту. Напомню, что весной 1898 г. в церкви Троицы Живоначальной на Арбате (закрыта в 1930 г. и вскоре разрушена; сейчас на ее месте расположено одно из крыльев здания Министерства иностранных дел) произошло, как свидетельствует Белый, следующее: «Во время великопостного богослужения разворачивается картина, как бы пророческая, — огромного будущего: я вижу 2 купола “Храма Славы”, к которому возойдет человечество; мне начинает казаться, что в этот Храм придет Антихрист; <...> вечером этого дня я записываю план сцен “мистерии” <...>»<sup>6</sup>. Даниела Рицци наиболее подробно реконструировала возможные литературные (в том числе религиозно-философские) источники замысла Белого и воссоздала атмосферу, в которой набросок был создан<sup>7</sup>. Здесь и различные толкования «Откровения» Карла Августа Оберлена, Эммануила Сведенборга, тексты Достоевского, Мережковского, Ибсена, «Сочинения святого Иринея, Епископа Лионского <...>» (в переводе на русский 1871 г.). Наконец, нельзя исключать влияние Владимира Соловьева, который начал работать над «Краткой повестью об Антихристе», вероятно, еще в 1895 г. В свою очередь, Татьяна Николеску обосновала вывод о том, что «тема “Антихрист” прошла через духовную и творческую эволюцию Андрея Белого, как бы открывая дорогу к символизму и теургии и определяя кривую “сдвигов”, типичных для биографии Белого»<sup>8</sup>. Кроме того, обе исследовательницы в подробностях изучили реакцию современников (первых слушателей и читателей опубликованных

<sup>5</sup> Rizzi D. Premessa // Belyj A. Antichrist. P. 9.

<sup>6</sup> Цит. по: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 31.

<sup>7</sup> Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист* // Belyj A. Antichrist. P. 11–51.

<sup>8</sup> Николеску Т. Н. Андрей Белый и театр. М., 1995. С. 39.

фрагментов) на этот юношеский опыт. Однако до сих пор набросок к ненаписанной мистерии Белого «Антихрист» не становился предметом специального литературоведческого анализа с точки зрения видения автором сценического воплощения художественного пространства и особенностей его организации.

Как установлено Александром Васильевичем Лавровым, первые фрагменты мистерии «Антихрист» записаны в апреле 1898 г., в январе–феврале 1899 г. работа над рукописью продолжалась, а в январе–апреле 1900 был обработан драматический отрывок «Пришедший», который в сильно отредактированном автором виде опубликован альманахом «Северные цветы» за 1903 г.<sup>9</sup> Еще один драматический отрывок («Пасть ночи») из той же задуманной мистерии вышел в первом номере журнала «Золотое руно» за 1906 г.<sup>10</sup> «По всей вероятности, — предполагает ученый, — произведение как целое должно было состоять из относительно самостоятельных сцен, каждая из которых подчинялась своей драматургической логике, — по типу “Бориса Годунова”»<sup>11</sup>. Если сравнить опубликованные фрагменты с первоначальным авторским планом («схемой всей вещи»)<sup>12</sup>, то «Пришедший», вероятнее всего, соотносится с замыслом первого действия («(а) в горах (искушение диаволом<)>»); «(b) явление Антихриста»), а «Пасть ночи» — четвертого («Убийство пророков»), разворачивающегося после прихода Антихриста и осквернения Храма Славы. При этом исследователи сходятся во мнении, что между опубликованными сценами, кроме темы Антихриста и образа Храма Славы, мало общего. В частности, Александр Лавров подчеркивает стилиевой разницей между двумя этими фрагментами: «<...> если “Пришедшего” по его поэтике действительно можно считать опытом современной “мистерии”, то “Пасть ночи” находится в гораздо более близком родстве с произведениями новейшего условно-символистского театра <...>»<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> *Белый А.* Пришедший. Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903. С. 2–25.

<sup>10</sup> *Белый А.* Пасть ночи. Отрывок из задуманной мистерии // Золотое руно. 1906. № 1. С. 62–71.

<sup>11</sup> *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. С. 32.

<sup>12</sup> *Belyj A.* Antichrist. С. 57.

<sup>13</sup> *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. С. 35.

Обратиться к черновым наброскам, как опубликованным, так и хранящимся в РГБ, в качестве основного материала для исследования символики сценического пространства нас побуждает, во-первых, тот факт, что сам Белый напечатанными фрагментами доволен не был. В книге «На рубеже двух столетий» читаем:

Год окончания гимназии видится плодотворным; я разрабатывал проект написания мистерии «Пришедший», увиденный, как мой «Фауст». Тема — пришествие Антихриста под маской Христа; первые куски драмы записаны весной 1898 года; тогда же записан отрывок «Пришедший»; в 1903 году я испортил его, подготавливая к печатанию в «Северных Цветах»; было стыдно выставить год написания, 1898; я выставил год правки, 1903<sup>14</sup>.

Сразу отмечу, что черновая «[Рукопись без начала и конца]», находящаяся в РГБ и написанная в драматической форме на 14 листах, — это и есть первоначальный («неиспорченный») вариант «Пришедшего». Во-вторых, как уже отмечалось исследователями, в опубликованном виде «“Пришедший” уступает неоконченной мистерии “Антихрист” в панорамном охвате мистической истории человечества»<sup>15</sup>. И, наконец, к аргументам в пользу необходимости изучения черного наброска можно отнести одно из наблюдений Даниелы Рицци: «*Pur incomplete e in uno stato precedente l'elaborazione artistica, le scene appartenenti all'abbozzo originario non sono prive di suggestione e di vigore descrittivo, qualità che fanno difetto invece ai due frammenti pubblicati poi*»<sup>16</sup>.

До сих пор набросок к ненаписанной мистерии вызывал по преимуществу историко-литературный интерес. Хоть это и не первый опыт начинающего автора в драматургии, не все рукописи более ранних текстов, навеянных Генриком Ибсенем, Морисом Метерлинком, Герхартом Гауптманом, сохранились<sup>17</sup>, но именно мистерия «Антихрист» была тем «юношеским произведением Белого, о котором он

<sup>14</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 380.

<sup>15</sup> Николеску Т.Н. Андрей Белый и театр. С. 59.

<sup>16</sup> Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист*. С. 35.

<sup>17</sup> Черновые наброски к одной из них находятся в: РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 3.

в зрелые годы отзывался без иронии и насмешки»<sup>18</sup>. Вместе с тем подчеркивается значимость этого наброска для изучения духовной биографии Белого (имеется в виду сдвиг к эсхатологическим настроениям), причем «не только в тот начальный период, к которому он непосредственно относится, но и в дальнейшем»<sup>19</sup> (например как прелюдия к двум первым «Симфониям»). Между тем исследовательское внимание к этому незавершенному тексту может иметь еще и текстологическую, а также тесно с ней связанную теоретико-литературную направленность. Опыт несостоявшегося художественного произведения в поэтологическом отношении не менее показателен для науки о литературе, чем творческая удача. Наконец, в случае с Белым даже завершенные и опубликованные произведения не утрачивают статуса «черновика». «Я не могу, — признавался писатель, — перечсть почти ни одного своего стихотворения без мучительного желания его исправить»<sup>20</sup>. В его творческом сознании, подтверждает Александр Лавров, «собственные сочинения не имели раз и навсегда зафиксированного текста, любое новое авторское обращение к ним было чревато кардинальной переработкой»<sup>21</sup>.

Символика сценического пространства в наброске к ненаписанной мистерии Белого «Антихрист» во многом определяется жанровой природой задуманного произведения. Согласно исчерпывающей формулировке Марии Цимборской-Лебоды, «мистерия стала фактом литературного сознания, литературного быта и художественной практики символистов»<sup>22</sup>. В ту пору попытки возродить этот жанр предпринимали Зинаида Гиппиус («Святая кровь», 1901) и Александр Блок («Дионис Гиперборейский», 1906). По-своему образцовым принято считать опыт Федора Сологуба («Литургия мне», 1907). «Эта, казалось бы, забытая форма театрального действия, — указывает Татьяна Николеску, — неожиданно вернулась в поле зрения тех, кто

<sup>18</sup> Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 31.

<sup>19</sup> Николеску Т. Н. Андрей Белый и театр. С. 42–43.

<sup>20</sup> Андреев В. Возвращение в жизнь // Звезда. 1969. № 6. С. 99.

<sup>21</sup> Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 11.

<sup>22</sup> Цимборска-Лебода М. О природе драматических жанров в творчестве русских символистов // Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII. Warszawa, 1988. S. 51.

искал пути к обновлению театра»<sup>23</sup>. Возвращение к истокам искусства привлекало символистов мифотворческим характером. Однако Белый, так и не кончивший задуманную мистерию, вскоре после публикации двух сцен из нее выступил в печати с признанием утопичности возрождения ритуального театра и отказал жанру мистерии как «форме творчества соборного»<sup>24</sup> в пригодности для современных сценических представлений: «Во всех случаях тяготение к мистерии, нося в себе достаточные мотивы, вводит в искусство, так сказать, контрабандой явно разлагающие его яды, от которых мы должны решительно предостеречь»<sup>25</sup>. Напомню, что в этом отношении он принципиально расходился с Вячеславом Ивановым, который продвигал идею ритуализации сценического искусства. Белый, в свою очередь, придерживался программы эстетической ритуализации быта («Самую жизнь должны претворять мы в драму»<sup>26</sup>) и признавал отход драмы от культовых истоков<sup>27</sup>. Так, в статье «Театр и современная драма» (1907; опубл.: 1908) писатель говорит о том, что искусство вышло из религии, но не должно в нее вернуться, а театр — не место религиозного обряда: «Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства»<sup>28</sup>.

Как уже было сказано, жанровый потенциал мистерии полнее всего реализован в отрывке «Пришедший», который, подобно архаичным образцам, носит характер коллективного действия, в то время как «Пасть ночи» явственно обнаруживает черты символистской

<sup>23</sup> *Николеску Т.Н.* Андрей Белый и театр. С. 35.

<sup>24</sup> *Бугаев Б.* [Белый А.] На перевале. III. Искусство и мистерия // Весы. 1906. №9. С. 45.

<sup>25</sup> Там же. С. 47.

<sup>26</sup> *Белый А.* Театр и современная драма // Белый А. Собрание сочинений: Арабески: Книга статей; Луг зеленый: Книга статей. М., 2012. С. 27. Ср.: «Для Андрея Белого, для символистов младшего поколения театр наиболее адекватным способом отражал осуществление заветной цели искусства: быть теургическим, жизнеизменяющим, жизнеобразующим» (*Николеску Т.Н.* Андрей Белый и театр. С. 12).

<sup>27</sup> См. также: *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // *Slavia. Praha*, 1984. №3–4.

<sup>28</sup> *Белый А.* Театр и современная драма. С. 26.

поэтики. Думается, наиболее продуктивный подход к этим текстам намечает Мария Цимборска-Лебода, когда говорит о том, что мы должны рассматривать мистерии Белого в контексте современных ему «историософских утопий»<sup>29</sup>, и предлагает называть эстетическую программу символистского «нового театра» «архаизирующей инновацией»<sup>30</sup>. На уровне организации сценического пространства взаимодействие архаического и новаторского в мистериальных текстах Белого проявляется довольно отчетливо. Все дальнейшие наблюдения для большей рельефности будут основываться не столько на черновых набросках, которым, несмотря на их драматургическую незавершенность, «нельзя отказать в <...> сценическом складе»<sup>31</sup>, сколько на их сопоставлении с опубликованными отрывками.

По утверждению театроведов,

современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходившим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков [XIX–XX. — А.Х.], но и — реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура<sup>32</sup>.

В этой связи внимание к пространственной организации мистерии «Антихрист» оправдано еще и тем, что Белый-драматург изначально мыслил как режиссер. Сравните с его более поздними высказываниями: «Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке»<sup>33</sup>; «Вот почему сценическое изображение есть необходимое условие драматического искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действие, слышать

---

<sup>29</sup> *Cymborska-Leboda M.* The mystery play in the works of the Russian symbolists: Andrey Bely's *He who has come* // *Scottish Slavonic Review*. 1990. № 15. P. 44.

<sup>30</sup> *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма. С. 361.

<sup>31</sup> *Николеску Т.Н.* Андрей Белый и театр. С. 45.

<sup>32</sup> *Бачелис Т.И.* Эволюция сценического пространства: (От Антуана до Крэга) // *Западное искусство. XX век. М., 1978.* С. 148.

<sup>33</sup> *Белый А.* Театр и современная драма. С. 36.



произносимые слова. *Воплощение мечты, вот что такое сцена*<sup>34</sup>. В наброске к ненаписанной мистерии художественное пространство описывается Белым исключительно как сценическое: «...у самой рампы скала красновато-серая»<sup>35</sup>; «...у скалы, что ближе к рампе <, > показывается бледное лицо»<sup>36</sup>. При этом в отношении символистского театра и ранних драматургических опытов Белого не работает тезис Юрия Лотмана о том, что в сценическом пространстве «мера условности значительно меньше»<sup>37</sup>. «Жанр мистерии, — как отметил еще Юрий Герасимов, — освобождал Белого от забот о жизнеподобии обстановки, событий и персонажей. Действию был придан условно-декоративный облик»<sup>38</sup>.

Так и не достигнув формально-содержательного единства мистерии «Антихрист», Белый все-таки соотнес ее пространственную концепцию с жанровым содержанием. И хотя позднее писатель утверждал: «Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии — мечта, глубоко запавшая в душу»<sup>39</sup>, — организация пространства задуманного им произведения отражает архаический тип мышления. Его построение иерархично и вертикально. В черновике условному «низу» соответствует береговая зона («берег глубокого озера»<sup>40</sup>, которое далее заменяется автором на «море»<sup>41</sup>), «середине» — горы, а «верху» — небо. Как утверждает Александр Александрович Мейер в «Заметках о смысле мистерии» (где, к слову, встречается ссылка и на авторитетные разъяснения Белого о существовании символа, языком которого, с точки зрения философа, только и можно говорить о тайне, каковой

<sup>34</sup> Там же. С. 20.

<sup>35</sup> *Belyj A. Antichrist*. С. 77.

<sup>36</sup> Там же. С. 84.

<sup>37</sup> *Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб., 2005. С. 591.

<sup>38</sup> *Герасимов Ю. К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока: 1. Предшественники // Александр Блок: Исследования и материалы*. Л., 1987. С. 26.

<sup>39</sup> *Белый А. Театр и современная драма*. С. 37.

<sup>40</sup> *Belyj A. Antichrist*. С. 61.

<sup>41</sup> Там же. С. 64.

является мистерия), «идее высоты подчинена вся обстановка жертвенного действия»<sup>42</sup>.

Если сравнивать черновой вариант пьесы с двумя опубликованными отрывками, то именно в «Пришедшем» (которого Белый считал «испорченным») пространство наиболее отчетливо (если не сказать — схематично) разделено по вертикали:

Сцена представляет площадку. Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском. Среди скал едва заметная тропинка с высеченными ступенями. Из-за скал блестят два золотых купола Храма Славы. Справа от зрителей площадка оканчивается морским побережьем, потому что раздается шум прибоя, и огромный камень одиноко торчит на площадке, очевидно, выброшенный бурей. Справа же между черной скалой и морем проход. В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день. Ее хвост сливается с небом<sup>43</sup>.

В рукописном варианте эти три зоны только намечены. Зато более подробно прописана сценическая обстановка. По характеру многочисленных исправлений в автографе видно, насколько тщательно писатель подбирает пространственные детали. Например, в описании ко второй картине ненаписанной мистерии читаем:

В глубине [первоначально: «Сцена представляет». — *Примеч. Д. Рицци*] сцены золотые царские врата прорезывают как бы некий иконостас; это не то ворота <какого-то города>, не то там престол; справа и слева от царских врат северные и южные двери, занавешенные багровым шелком; перед всеми этими вратами трон белого [перед этим словом зачеркнуто: «черного». — *Примеч. Д. Рицци*] мрамора; 4 мраморных ступеньки вниз; справа [перед этим словом зачеркнуто: «перед амвоном». — *Примеч. Д. Рицци*] и слева от центральных врат по <зажженному> светильнику; перед [перед этим словом зачеркнуто: «за сценой». — *Примеч. Д. Рицци*] амвоном площадка, устланная каменными плитами; на плитах народ в <благолепном> ожидании <...><sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Мейер А. А. Заметки о смысле мистерии (Жертва) // Мейер А. А. Философские сочинения. Paris, 1982. С. 140.

<sup>43</sup> Белый А. Пришедший. С. 2.

<sup>44</sup> Belyj A. Antichrist. С. 58.

И наибольшей условности в описании места действия он достигает во втором опубликованном отрывке «Пасть ночи». Приведем его целиком:

Уголок горного плато. Это — последнее убежище христиан, отделенное от всего мира провалами. Темно. Звездное кружево бледно и туманно. Справа угол кипарисовой рощи. Слева огромные камни. В глубине оканчивается горное плато. Там головокружительный обрыв. По краю обрыва каменные перила. Из глубины ночи сияют белые пятна: это ледники заповальных гор. Слева, за камнями, невидная масляная свитильня. Желтые дрожащие отблески озаряют этот уголок<sup>45</sup>.

В связи с архаичными чертами, присущими жанру мистерии и сказавшимися в пространственной организации незаконченной пьесы Белого, важно зафиксировать не только образы высоты (горы / скалы / утес, амвон, камень), но и направление совершаемых участниками действий. Как полагает Александр Мейер,

в движении к абсолюту, нужно различать три момента. Известно трехчастное деление греческой мистерии. Такое деление мы должны усмотреть и во всяком жертвенном действии. Отрыв от относительно-го — это первый шаг, за которым следует второй момент — путь, прохождение. Первый имеет значение движения «от», второй — движение «к». Соединение с абсолютом есть уже третий, завершающий момент<sup>46</sup>.

Помимо ритуальных знаков движения вверх («Агнец говорит “мир вам” и поднимает чашу»<sup>47</sup>; «<...> на скалах Никита с расprostертыми руками»<sup>48</sup>), символом «пути» к абсолюту становится «ступенчатая тропинка». Учитывая, что жанровый потенциал мистерии в наибольшей мере реализован в отрывке «Пришедший», не приходится удивляться тому, что этот образ, соответствующий «прохождению» как второму моменту всякого жертвенного действия, прописан Белым именно здесь. Сравнение чернового и опубликованного вариантов текста говорит о том, что в процессе работы писатель стремился акцентировать внимание читателя / зрителя на указанном символе.

<sup>45</sup> *Белый А.* Пасть ночи. С. 62.

<sup>46</sup> *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 119.

<sup>47</sup> *Belyj A.* Antichrist. С. 59.

<sup>48</sup> *Белый А.* Пришедший. С. 22.

[Рукопись без начала и конца. Написана в драматической форме] [1898] 14 л. // НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2	Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. М., 1903
	«Среди скал едва заметная тропинка с высеченными ступенями» (с. 2).
	Михаил после того, как его прогоняют как лжеца, «медленно поднимается по крутой тропинке» (с. 8).
«На вершине тропинки показывается два вечерних трубача с длинными трубами и в огненно ярких мантиях» (л. 6).	«На вершине скалы, откуда начинает спускаться тропинка, показываются два вечерних трубача с длинными трубами и в огненно-ярких мантиях» (с. 11).
«<...> потом на вершине скалы, откуда спускается тропинка, показывается два наставника Илия и Никита <...> Оба пророка медленно спускаются по тропинке <...>» (л. 6).	«На вершине скалы показываются два наставника — Илия и Никита. <...> Оба наставника медленно спускаются по тропинке» (с. 11).
	«Наставники спускаются вниз по тропинке; ученики за исключением избранных наоборот поднимаются вверх» (с. 12).
	«Никита молча уходит вверх по тропинке и скоро скрывается» (с. 18).
	«По тропинке спускаются ученики» (с. 18).
«<...> в самых странных позах по тропинке <...> цепляясь друг за друга <...> идут ученики» (л. 12 об.).	«В самых странных позах по тропинке бредут вверх ученики, цепляясь друг за друга» (с. 22).
	Дмитрий «идет вместе с учениками по тропинке» (с. 23).
	«Илия радостно встает, быстро поднимается по тропинке; потом исчезает за скалами» (с. 24).
«Грядущий печально поднимается и опустив голову и руки идет по горной тропинке <...>» (л. 1 об.).	«Пришедший <...> Опустив голову и руки, поднимается по горной тропинке» (с. 25).

Частые (особенно в опубликованном тексте) пространственные перемещения персонажей вверх и вниз по тропинке задают определенный ритм, напоминающий движение маятника и, очевидно, соотносящийся с сюжетообразующим для данного отрывка (и первого действия ненаписанной мистерии) мотивом ожидания, которое, как мы понимаем, оказывается обманутым. В черновом наброске к «Антихристу» недостижимость абсолюта подчеркивается пустым тронем (символ невидимо восседающего божества): «Громадный зал, посреди трон; около [здесь Белый зачеркивает слова «на нем восседает». — *Примеч. Д. Рицци*] трона стоит

Агнец»<sup>49</sup>. И если в настоящей мистерии «исключается встреча, соединение относительного и абсолютного в каком-либо общем для них акте»<sup>50</sup>, то в мистерии Белого мы должны были бы наблюдать сцену, в которой «разъяренный сын» (Антихрист) спихивает в бездну мать, упрекающую его в «самозванстве»<sup>51</sup>. Отступление от канонического представления о мистериальном действии можно усмотреть не только в отталкивании «абсолюта» от относительного, но также в его возвышении над миром, в то время как любовь («тайное существо абсолюта») должна осуществляться в «акте нисхождения»<sup>52</sup>. Появление черного монаха в наброске к «Антихристу» описывается в свою очередь как восхождение: «<...> из туману, у скалы, что ближе к рампе <,> показывается бледное лицо; показывается фигура; она взбирается на скалы и садится так, что занимает собой всю скалу; это огромного роста человек в одежде послушника в остроконечной шапке <...>»<sup>53</sup>. В черновике к «Пришедшему», как и в опубликованном тексте, Антихрист (Грядущий/Пришедший) поднимается на «вершину скалы»<sup>54</sup>. В опубликованном наброске к «Антихристу» он «стоит на утесе»<sup>55</sup>.

Но если нарушение вектора движения «абсолюта» к относительному в рамках вертикали мышления («верх–низ») оправдано не жанрово, но идейно-тематически, то выход Белого за рамки замкнутого пространства ритуала связан с актуализацией таких семантических координат, как «правое–левое» и «открытое–закрытое». И здесь начинающий драматург не следует за архаической традицией, но мыслит как современные ему реформаторы сцены, стремившиеся преодолеть замкнутость сценического пространства:

В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается <...>.

<sup>49</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 60.*

<sup>50</sup> *Мейер А. А. Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 106.*

<sup>51</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 62.*

<sup>52</sup> *Мейер А. А. Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 123.*

<sup>53</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 84.*

<sup>54</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2. Л. 1 об; *Белый А. Пришедший. С. 25.*

<sup>55</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 65.*

Цель, значит, ставилась очень ясная: разомкнуть пространство сцены, намекнуть зрителям, что оно имеет свое продолжение и не кончается там, где повешен живописный задник<sup>56</sup>.

И в первоначальном, и в опубликованном тексте «Пришедшего» довольно много описаний того, что происходит «за сценой»: голоса, взрыв народного шума и т. д. В «Пасти ночи», несмотря на заданную ограниченность пространства («уголок горного плато»), визуальное очертания сцены стираются. Они если и обозначены, то, скорее, пунктирно. Создается мерцающий эффект: «Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато»<sup>57</sup>, но почти сразу «зелененькие огоньки святых понемногу гаснут. Озаренные края плато снова погружаются во мрак. Снова кажется, что там нет ничего, ничего»<sup>58</sup>. То же стремление к расширению пространства — в опубликованном наброске к мистерии «Антихрист»: «Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола храма Славы <...>»<sup>59</sup>.

Вероятно, мы можем говорить о влиянии на Белого постановок Художественного театра, многие из которых (по пьесам Чехова, Ибсена и др.), как известно, он посещал<sup>60</sup>. Но не менее важно отметить в этом отношении типологическое сходство с концепцией освобождения пространства, одновременно складывавшейся у Эдварда Гордона Крэга (первый из известных эскизов Крэга относится к 1899, второй — к 1901 г.) и уже позднее оказавшей влияние на мыслившего в том же направлении Константина Станиславского (премьера «Гамлета», поставленного Крэгом на сцене МХТ, состоялась 23 декабря 1911 г.). «Крэговское пространство, — по словам Татьяны Израилевны Бачелис, — пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение философских категорий бесконечности и вечности»<sup>61</sup>. Косвенным образом близость режиссерского видения сцены Белым и Крэгом подтверждает и тот факт, что театроведы в качестве диаметрально

<sup>56</sup> Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. С. 166.

<sup>57</sup> Белый А. Пасть ночи. С. 69.

<sup>58</sup> Там же. С. 69.

<sup>59</sup> Belyj A. Antichrist. С. 61.

<sup>60</sup> См. его ранние дневниковые записи и более поздние воспоминания.

<sup>61</sup> Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. С. 174.

противоположной символистской концепции по отношению к разрабатываемой англичанином называют теорию Вячеслава Иванова<sup>62</sup>.

Обращение к опубликованному наброску к ненаписанной мистерии (в отличие от напечатанных отрывков) дает основание предположить, что сценическое пространство предполагалось заполнить не только мифопоэтическими символами. Белый наметил ряд бытовых сцен, конкретизирующих время и место действия:

1. Трактир; постоянный двор; все толкуют; о том и сем; о временах; об Антихристе; атеисты; социалисты; агитатор говорит о Милосердии Божием; о том, что должна быть церковь и что она есть <...> одни становятся на сторону рабочего, другие атеисты против, завязывается спор; брань, драка... Рабочий скрывается; является полиция <...><sup>63</sup>.

2. При дворе; придворные разговаривают о царе мистике; <...> Государство обращают в церковь<sup>64</sup>.

Надо заметить, что выход в современность не противоречил символистскому пониманию выбранного Белым жанра. И хотя «в своем семантическом разрезе мистерия выступает как текст мифопоэтический, ориентирующийся на архаичные <...> схемы мышления», социальная семантика в ней также может просвечивать «сквозь многослойные культурные ассоциации»<sup>65</sup>.

И все же социально-бытовые сцены оказались наименее реализованными (в опубликованные отрывки они вообще не вошли). Наиболее прописана монументальная космическая панорама в духе «Откровения». На первый план вышли «драматически овеществленные» (по формулировке Мейера) мифические образы, которые «требуют — по закону эстетического осознания их — своего закрепления в пространстве (с отвлечением от момента времени, следовательно, от изменения), т. е. закрепления в формах пластических»<sup>66</sup>. Здесь,

<sup>62</sup> Там же. С. 185.

<sup>63</sup> *Belyj A. Antichrist*. С. 63.

<sup>64</sup> Там же. С. 64.

<sup>65</sup> *Цимборска-Лебода М.* О природе драматических жанров в творчестве русских символистов. Warszawa, 1988. С. 55.

<sup>66</sup> *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 160.

в первую очередь, — традиционные для мистерии образы стихий и «явления природы, т. е. знаки, символы, в которых себя открывает сама жизнь мира»<sup>67</sup>. Так, в отрывке «Пасть ночи» присутствие божественной любви выражается в расположенном справа на сцене «угле кипарисовой рощи»<sup>68</sup> (роща как первый храм, аналогом чему могут служить колонны храма и вертикальные строения). Символ нисходящего к людям абсолютного, как известно, «дается в огне <...> в виде светила или в виде молнии или огненных языков или огня, попяляющего жертву»<sup>69</sup>. У Белого идея ожидаемого пришествия последовательно воплощается в образе метеора, кометы, молнии (своего рода «огненный меч»): «<...> падает лиловый метеор над озером; вдруг мать видит, что к ней через озеро идет ее “сын — Он — Грядущий” <...>»<sup>70</sup>; «Яркая огненная молния»<sup>71</sup>; «Когда занавес поднимается, то уже ясная холодная ночь. Тучи и буря прошла... Дует сильный и свежий ветер... На черном фоне неба блеск звезд и огромная комета с гигантским [зачеркнуто автором. — А.Х.] хвостом сияет во всем блеске величия... Площадка между скал освещена легким кометным блеском...»<sup>72</sup> (ср. в опубликованном варианте: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь <...> На сцене ясная, холодная ночь. Буря прошла. Тучи рассеялись. Дует сильный и свежий ветер. На черном фоне неба сверкают звезды и ослепительная комета с гигантским хвостом»<sup>73</sup>). Сопоставив высказывания Белого, относящиеся к космологии и космогонии, З. Юрьева пришла к заключению, «что для него важна не астрономическая картина мироздания, а символическое значение космического и мирового пейзажа, природа, как символ»<sup>74</sup>. И метафорическое стремление к всеединству, как видно, проявилось уже в раннем драматургическом опыте писателя, для которого небо, огонь и земля (в образе гор) находятся в тесной связи.

<sup>67</sup> Там же. С. 110.

<sup>68</sup> *Белый А.* Пасть ночи. С. 62.

<sup>69</sup> *Мейер А.А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 123.

<sup>70</sup> *Belyj A.* Antichrist. С. 62.

<sup>71</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2. Л. 12 об.

<sup>72</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2. Л. 13.

<sup>73</sup> *Белый А.* Пришедший. С. 22.

<sup>74</sup> *Юрьева З.* Космизация пейзажа у Андрея Белого // Новый журнал. 1992. № 189. С. 212.



Но если в традиционных мистериях пейзаж дается скупо, то Белый, напротив, стремится к его максимальной живописности. Возьмем описание первой картины второго действия в черновом наброске к ненаписанной мистерии:

Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола храма Славы [далее зачеркнуто: «серебрятся, озаренные луной». — *Примеч. Д. Рицци*]; голубая светлая, лунная ночь, светлая как день; над безбрежной далью озера ходят туманы; носятся крики водяных птиц; ровный плеск озера, у берега горячий камень и плавают желтые купавы; у берега озера багровый огонек; у огонька сидят рыбаки и разговаривают о великом неизвестном и близком дорогом <...><sup>75</sup>.

Белым воссоздана атмосфера, напоминающая начало «Чайки» в постановке Станиславского, у которого «театральное пространство наполнилось воздухом», и «сама природа вышла на сцену театра»<sup>76</sup>. Импрессионизм, которого добивался режиссер МХТ, согласование построения мира природы (внешнего) и строя души (внутреннего) сродни тому, что именно в черновике мистерии «Антихрист» делает Белый:

<...> туман рассеивается и розовая [далее зачеркнуто: «золотистая». — *Примеч. Д. Рицци*] зоря <sic!> восходит над озером и вдали вырисовываются два золотых купола храма славы <...><sup>77</sup>.

Море тумана; туман розовеет, озаренный склоняющимся солнцем; солнце коснулось тумана на горизонте. Вдали снега и льды озарены заревом [заменяет «туманом». — *Примеч. Д. Рицци*] заката. Там и сям торчат из тумана верхушки скал; у самой ramпы скала красновато-серая <...><sup>78</sup>.

Налицо переключки со сценическими экспериментами французских символистов. У них в качестве фона выступали «стилизованные живописные панно, с помощью которых пространство сцены как бы

<sup>75</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 61.*

<sup>76</sup> *Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. С. 159. См. также: Генри П. Чехов и Андрей Белый: (Эмблематика, символы, языковое новаторство) // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996.*

<sup>77</sup> *Belyj A. Antichrist. С. 62.*

<sup>78</sup> Там же. С. 77.

исчезало»<sup>79</sup>. В свою очередь отечественные эксперименты в этой области связывают с постановками Мейерхольда 1906–1907 гг.

Сравнивая черновые наброски к мистерии с опубликованными отрывками из нее, можно заметить, что импрессионистичность сценического пространства у Белого сохраняется. Черновик «Пришедшего» в этом отношении мало отличается от опубликованного наброска к ненаписанной мистерии, можно сравнить: «Солнце окончательно садится, бросая кроваво-красный свет <...>»<sup>80</sup>; «Площадка между скал освещена легким кометным блеском...»<sup>81</sup>; «Когда занавес поднимается, то на площадке уже предрассветный туман, а вершины скал багровеют... Огни зари и на золотом куполе Храма Славы...»<sup>82</sup>; «<...> золотой венец вспыхивает пунцовым блеском... Бледный профиль ясно вырисовывается на розовом фоне утра...»<sup>83</sup> В опубликованной версии примеров тоже достаточно: «Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском»<sup>84</sup>; «В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день»<sup>85</sup>; «Все небо в огне. Розовые отсветы ложатся на черные скалы, которые искрятся зеленым, синим и огненным»<sup>86</sup>; «На небе темно-синие знаки вечера и бриллиантовые искорки»<sup>87</sup>; «Предрассветный туман. Бледнорозовое небо. Меркнущая комета кажется серебристой. Заревые огни на золоте куполов храма»<sup>88</sup>. А отрывок, напечатанный в «Золотом руне», в принципе отличает тот факт, что Белый в нем гораздо больше работает с символикой цвета и звука, нежели пространства. И хотя стремление автора к зрелищности пространственной организации тоже оставалось постоянным, в черновых набросках оно носит более выраженный характер.

<sup>79</sup> *Бачелис Т.И.* Эволюция сценического пространства. С. 171.

<sup>80</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2. Л. 6.

<sup>81</sup> Там же. Л. 13.

<sup>82</sup> Там же. Л. 1.

<sup>83</sup> Там же. Л. 1 об.

<sup>84</sup> *Белый А.* Пришедший. С. 2.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Там же. С. 5.

<sup>87</sup> Там же. С. 13.

<sup>88</sup> Там же. С. 24.

<p><b>Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990</b></p>	<p><b>[Рукопись без начала и конца. Написана в драматической форме] [1898] 14 л. // НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2</b></p>	<p><b>Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. М., 1903</b></p>
<p>Опрокидывают жертвенник, но в это время открывается небо, валются горы. Разбиваются стекла. Сняет [перед этим словом в рукописи написано и зачеркнуто слово: «Светлеет». — <i>Примеч. Д. Рицци</i>] Иоанн. Трубное пение. Хоры. Зеленеет Антихрист. Никита (р. 66)</p>	<p>&lt;...&gt; скользит большое темное облако вдоль самой высокой скалы &lt;...&gt; (л. 11)</p>	<p>Ученики друг другу: «Море начинает выбрасывать камни...» (с. 19)</p>
<p>Горное ущелье. На горизонте зарево пожара. &lt;...&gt; последняя битва человечества &lt;...&gt; (р. 66)</p>	<p>&lt;...&gt; с неба проливаются потоки дождя... Даже при вспышке молнии видна только льющая сытость... (л. 12 об.)</p>	<p>С правой стороны видны брызги разбивающихся волн (с. 22)</p>

Вероятно, для Белого-драматурга, как и для Крэга, значение имело не только доминирование вертикалей и объемность, но также освещение сцены как эстетический фактор (известно, что английский режиссер ссорился с директорами театров, которые не разделяли эту его точку зрения). В сценическом воплощении ненаписанной мистерии Белого могли быть реализованы очень яркие световые эффекты. Сравним черновой (более показательный) и окончательный тексты одного из финальных эпизодов отрывка «Пришедший».

<p><b>[Рукопись без начала и конца. Написана в драматической форме] [1898] 14 л. // НИОР РГБ. Ф. 25. Картон 2. Ед. хр. 2</b></p>	<p><b>Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. М., 1903</b></p>
<p>(Яркая огненная молния и вместе с ней страшный шум... Потом снова мрак. На мгновение молния освещает такую картину... На фоне огненного неба черные абрисы скал, окоймляющих прибрежную площадку... На скале стоит Никита в какой-то неестественной позе с распростертыми руками, в самых странных позах по тропинке &lt;&gt; цепляясь друг за друга &lt;&gt; идут ученики. Они идут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими... На приморском камне стоит Илия весь мокрый и туманный от стоящих возле него водяных брызг... На брызгах радуга [зачеркнуто автором. — А.Х.] &lt;...&gt; Илия стоит &lt;&gt; обратив к Никите взгляд, полный негодования; одну руку он протягивает к Никите, другой как бы защищает прижимающихся к нему немногих учеников &lt;...&gt; К шуму моря примешивается шум ливня... Ливень усиливается...) (л. 12 об.)</p>	<p>Молния освещает следующую картину: на огненном фоне черные абрисы скал; на скалах Никита с распростертыми руками. В самых странных позах по тропинке бредут вверх ученики, цепляясь друг за друга. Они бредут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими. На приморском камне Илия &lt;...&gt; угрожающе протягивает руку к черным скалам, а другой рукой как бы защищает прижавшихся к нему. &lt;...&gt; Ливень усиливается (с. 22)</p>

Добавим, что в отрывке «Пасть ночи», несмотря на скудость пространственных описаний, в финале также встречается ремарка,

открывающая перед режиссером широкие возможности для создания пространственно-световых эффектов:

(Тьма озаряется. Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато. Приглядевшись внимательно, можно рассмотреть в середине каждого пятна по старичку: все старички пришли на край обрыва, чтобы достойно ответить на вражеский вызов. Стоят живые светляки вдали, вдали — точно самоцветные камни. Кажется, что по краю плато зажгли веселую иллюминацию)<sup>89</sup>.

Разумеется, в реформировании сцены Крэг пошел дальше Белого, который вовсе не ставил перед собой такой задачи, принимаясь за написание мистерии. Но, возможно, выбранный им жанр оказался близок к воплощению идеи «кинетического пространства». Движение к абсолюту, как убедительно показывает Мейер, предполагает, с одной стороны, освобождение от власти закрепленных форм, а с другой, должно рождать ясные и отчетливые образы: «Первое требование ведет к дионисической мелодийной протяженности и опьяняющей ритмичности, второе — к гармонийной пластичности четкой аполлоновской оформленности в пространстве»<sup>90</sup>. О том, как у Белого «танцует пространство в целом»<sup>91</sup>, недавно писала Моника Спивак. Стремление к ритмической организации сценического пространства можно усмотреть не только в постоянной смене вектора перемещений по «ступенчатой тропинке» (видимо, здесь следует говорить о ритмизованной статике, как и в том случае, когда ритм дает о себе знать «в символических вещественных знаках, в формах символических предметов, в постройках, в изображениях, в символических условных фигурах»<sup>92</sup> мистерии), но и в попытках начинающего драматурга сделать само пространство сцены более динамичным. Например, в «Пришедшем» это и проплывающие на глазах у зрителей облака<sup>93</sup>, и занавес, игра с которым позволяет автору почти молниеносно

<sup>89</sup> *Белый А.* Пасть ночи. С. 69.

<sup>90</sup> *Мейер А.А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 147.

<sup>91</sup> *Спивак М.* Белый-танцор и Белый-эвритмист // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сборник статей / Сост. К. Кривеллер, М.Л. Спивак. СПб., 2015. С. 117.

<sup>92</sup> *Мейер А.А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва). С. 110.

<sup>93</sup> *Белый А.* Пришедший. С. 16, 21.

и по несколько раз за сцену менять пейзаж (сравнить: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь»<sup>94</sup>; «Занавес вновь опускается и поднимается через несколько мгновений»<sup>95</sup>).

Итак, если и можно говорить об «испорченности» опубликованных Белым отрывков, то, скорее, в литературно-художественном, но не сценическом отношении (а в случае с «Пришедшим» — также не в жанровом). Но несмотря на значительность роли театра в творческой биографии писателя, его драматургия, как известно, не имела успеха. Причины, по которым Белый не завершил мистерию «Антихрист», обычно усматривают в незрелости замысла (о чем, в частности, свидетельствует двойственность и противоречивость образа самого Антихриста), в чрезмерной масштабности задуманной формы («*progetto ambizioso e di certo sproporzionato alle forze artistiche dell'autore diciassettenne*»<sup>96</sup>) и «неспособности начинающего автора соединить в органическое целое столь разнородные по своей художественной ткани сферы изображения»<sup>97</sup>, наконец, в биографических факторах (завершался первый период творческого становления, и «в своих опытах создания символистской мистериальной драмы Андрей Белый не вышел из круга противоречий “соловьевцев”, ощущавших близость как “царства Третьего завета”, так и “царства Зверя”, а потому и не мог завершить мистерию»)<sup>98</sup>. Но если первую неудачу можно списать на неопытность, то как объяснить тот факт, что Белый, вопреки собственному желанию вернуться к юношескому замыслу и завершить драматическую трилогию «Антихрист»<sup>99</sup> в 1910-е гг., так и не сделал этого, а его обращение к драматургии в 1920-е гг. носило вторичный (по отношению к романам «Петербург» и «Москва») характер?!

Думается, еще одно (не исключающее остальные) «теоретико-литературное» объяснение состоит в том, что в силу слишком высокой

<sup>94</sup> Там же. С. 22.

<sup>95</sup> Там же. С. 24.

<sup>96</sup> Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист*. P. 51.

<sup>97</sup> Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 33.

<sup>98</sup> Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии, вторая половина XIX — начало XX века, до 1917 г. Л., 1987. С. 558.

<sup>99</sup> См.: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 33.

степени автобиографизма творчества писателя именно в драме, где сама форма сопротивляется сближению автора и героя (больше, чем в эпосе и уж тем более — в лирике), полноценная эстетическая деятельность оказалась невозможной, поскольку Белый не смог (ни в юности, ни позднее) занять «внежизненную» и «внеаходимую» (по терминологии Михаила Бахтина) позицию, а значит, завершить художественное целое. Даниела Рицци пронизательно сказала, что «Антихрист» — это «quasi stenogramma di una visione reale»<sup>100</sup>. И, кажется, сам Белый (безотносительно к бахтинской теории) это осознал. В недавно опубликованных «Воспоминаниях странного человека» читаем: «<...> если нет у писателя той таинственной точки, откуда, как пар, поднимается лучеиспускание мифа, то он не писатель; если же он закрепит не сюжет, а самую точку рождения в нем сюжета, произвольно положенную в основу сюжета, а не самый сюжет, — перед читателем пробегут лишь одни “негодные средства”: обрывки, намеки, потуги, искания; ни отточенной фразы, ни цельности образа не ищите вы в них»<sup>101</sup>. И если для Белого-драматурга столкновение с жизнью («сырой действительностью») обернулось художественной потерей, то для исследователей его творчества «обрывки», сохранившиеся после этого столкновения, стали научным приобретением.

---

<sup>100</sup> Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист*. P. 51.

<sup>101</sup> «Воспоминания странного человека» Андрея Белого / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М., 2011. С. LVII.

*Э. Джирони Карневале*  
*Неаполь*

## **Гетеротопии. Семиотика других пространств в неомифологических текстах Андрея Белого**

La semiotica è in primo luogo una topologia.  
Michel Serres

Удвоение мира в слове и человека в пространстве  
образуют исходный семиотический дуализм.  
Ю. М. Лотман

**А**нтропологическая проблема определения места человека во Вселенной характеризует большую часть литературных произведений рубежа XIX и XX вв. В своем эссе «Размышления о крахе русской литературной культуры начала XX века»<sup>1</sup> Тома Гуделите подчеркивает, что в России намечается новая форма гуманизма, которая зачастую, в отличие от гуманизма европейского, уходит своими корнями в крепкое сплетение религиозности, мистицизма и мифологии. Кризис затрагивает прежде всего проблему человеческого самосознания и его взаимодействия с окружающим миром. Кажется, что хаос распространяется на внешний и внутренний мир индивидуума и что лишь появление нового человеческого самопознания может предстать как новый апокалипсис. В данном контексте и с точки зрения, учитывающей важность феноменального аспекта внутреннего и внешнего мира человека, сам человек терзается от своей переменчивой сущности, от своей природы многоликой химеры, от сосуществования вопиющих противоречий, от единства внешне не сочетающихся форм.

В этом смысле смесь животного и человеческого находится в центре всей серии работ Андрея Белого, касающихся мифологии, которые появились в журнале «Весы» в период с 1905 по 1907 г.

В них поэтика Белого в большинстве случаев — поэтика-по-образу, где изображения не только подчиняются чисто

---

<sup>1</sup> *Gudelyte T.* La riflessione sul crollo dell'Umanesimo nella cultura letteraria russa del primo Novecento // Quaderni di Palazzo Serra. 2013. № 23. P. 211–229.

денотативным потребностям, но еще и обладают, согласно философу Жан-Жаку Вуненбургеру, «коннотативными стремлениями, соразмерными глубине смысла (Sinn) для субъекта»<sup>2</sup>: в них и посредством их возникают полюса временности, пространственности и смысла Бытия.

В отношении роли образов, к которым можно причислить также и мифологические, именно Белый пишет в 1903 г.:

Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл.<sup>3</sup>

В этом случае смысл обретает особую важность, т. е. то значение, которое получает миф, являясь реальным опытом в мифически-религиозном сознании.

Именно по отношению к этому типу сознания восстановление личного измерения в повествовании характерно для большей части художественных произведений начала XX в. — вместе с возобновлением связи с феноменологией предполагают «фокусировку на вопросах, более тесно связанных с “чувствительностью” смысла, а также с тревожностью и субъективным включением»<sup>4</sup>.

Вопрос пространства и, следовательно, анализ структур его конфигурации и понимания в неомифологических текстах Андрея Белого всегда связан с проблемой определения *Себя*. В этом смысле представляется более вероятным, что именно пространство, а не время — выразитель особенного измерения возможностей самопознания человека. Из двух топологических состояний, описанных Мишелем Фуко в эссе «Другие пространства», в текстах, вышедших в журнале «Весь», внешний мир, по всей видимости, основывается на гетеротопии. Отличительной чертой этих «разных пространств, <...> других мест» является тенденция притяжения гибридных территорий,

<sup>2</sup> Wunenburger J.J. *Filosofia delle immagini*. Torino, 1999. P. 271. Перевод автора статьи.

<sup>3</sup> Белый А. Символизм как миропонимание // Мир искусства. 1904. № 5. С. 173–196.

<sup>4</sup> Lancioni T. Tra passione e narrazione // E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. 2012. P. 1. URL: <http://www.ec-aiss.it>. Перевод автора статьи.



находящихся на границе между реальностью и выдумкой, как, например, определения *Себя*, что по интенсивности задействованных сил воображения нуждается в особенной дислокации. В отличие от утопий, гетеротопии — это реальные места, такие как комната или зоологический сад, которые при этом устанавливают новую систему отношений между реальностью и речью, посредством которой человек изображает эту самую реальность; следовательно, — между реальностью и самим человеком.

Таким образом, с пространственной точки зрения основная проблема — взаимосвязь между изображаемым и опытным пространствами, о котором Юрий Лотман пишет:

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство — активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное и коллективное (культура), — пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями<sup>5</sup>.

Эта мысль получает также развитие в его статье «Текст и полиглотизм культуры»:

Любая деятельность человека как *homo sapiens*'а связана с классификационными моделями пространства, его делением на «свое» и «чужое» и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений<sup>6</sup>.

Если рассматривать город как *polemos* (место конфликта), то городское пространство в неомифологических текстах Андрея Белого следует считать пространством конфликта, т. е. местом формирования «я» через встречи / столкновения с реальностью.

Необходимо проанализировать пространственную категорию с разных точек зрения, объясняющих различные дискурсивные уровни и рассматривающих его как:

1) контекст, в котором субъект совершает действие (зоологический сад);

---

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 683.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 142.

2) другое пространство, которое, являясь относительным пространством, принимает форму объекта, на который субъект отвечает по принципам «topophilia» и «topophobia»;

3) другое пространство с точки зрения речи, поскольку в нем не работают обычные дискурсивные динамики: например метафора понимается как «причудливое предицирование»<sup>7</sup>.

Поэтому следует обратить внимание на анализ архитектурных (и не только) «объектов» как «текстов», а также на процесс рождения смыслов, наполняющих жизненное пространство (город и его компоненты).

Рассмотрим, например, пространство текста статьи «Сфинкс»: оно представляет собой типичное видение в ракурсе, ориентированном на старую Москву, организованное в соответствии с принципом наложения пространств, которое следует зрительному синтаксису — и в этом случае даже текстуально — фрагментарному, в котором некоторые конфигурации появляются, чтобы потом немедленно исчезнуть или, скорее, даже замаскироваться.

В этом типе видения центральным становится сенсомоторный компонент, и пространственные отношения, которые устанавливаются между субъектом и внешним миром, умножают субъективность: тогда гетеротопии становятся центральными в силу своей возможности накопления фантастических элементов, их существование как территории *phantasma*.

Рассмотрим фрагмент «В зоологическом саду» из статьи «Сфинкс»:

Недавно я был в зоологическом саду. Жадно впивался в зверей, поражаясь разнообразием ужасов, которыми они вооружены.

«Как это забывают люди, думал я, глядя на кенгуру, — что параллельно с их жизнями протекают в пространствах вот “этого”». А «это» противно влачило серым тупым хвостом. Маленькая глупая головка тоскливо падала вместе с туловищем на убогия передних лапки, громадные задние ножицы гадко волоклись за туловищем. «Каков вид, думал я, такова и суть». А «суть» приподымала головку, ерзала ей туда и сюда, поглядывала на меня «этим» как будто хотела сказать: «А вот и “я”, Андрей Белый. Да, это — я».

Ерзала туда и сюда, чтобы потом свалиться на лапки. И я тоскливо отошел от клетки, «тоскуя»... Вечер подкрался незаметно<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> См. Также: *Ricoeur P. La metafora viva. Milano, 1981.*

<sup>8</sup> *Белый А. Сфинкс // Веса. 1905. №9–10. С. 30.*

С точки зрения пространства как контекста, зоологический сад является гетеротопией, поскольку это «окраинное» пространство, т. е. не «центральное» в жизни субъекта, описывает определенный способ представления отношений между пространством и созданием субъективности. Оно — противопоставление месту, т. е. место инаковости, или, по словам Фуко, оно принимает коннотацию «<...> этих разных пространств, своего рода одновременно и мифическое, и реальное оспаривание места, где мы живем <...>»<sup>9</sup>.

Интересно, с другой стороны, что Белый вместо слова «зоопарк» использует определение «зоологический сад», которое подразумевает значение сада как маленькой частицы мира и одновременно его целостности (универсализирующая гетеротопия).

Во-вторых, понятие пространства в произведениях Белого заполнено субъектами, объектами и процессами, единичными случаями и переломами: является прерывистым пространством, непрерывно подверженным изгибам,

<...> связано <...> но и с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т. п.), т. е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, сплавливает, укореняет в едином центре<sup>10</sup>.

Пространство, внутри которого происходит встреча субъекта с кенгуру, например, является «согнутым пространством», управляемым организующей силой с функцией привилегированной точки зрения. В этом случае требование наблюдения также совпадает и с требованием посредничества в качестве субъекта с семиотической подготовкой; поэтому ориентация поля будет определена преднамеренным вектором, обусловленным телесными схемами субъекта.

Сочленение отношений «я» с образами мира и, в частности, с кенгуру полностью основано на вопросе «topophobia» и «topophilia», поэтому диалектическая связь между обычным и необычным строится посредством колебательного движения удаления и приближения

---

<sup>9</sup> Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2006. С. 197.

<sup>10</sup> Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст, семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 234.

(лингвистически заметного в использовании модальной категории): отсюда переход от одной пространственной позиции к другой, в которой элементы пространства — узанные в зависимости от «ситуации тела по отношению к собственным целям». Таким образом, координаты, в которых мы живем и при помощи которых интерпретируем пространство, зависят от сознательного состояния субъекта относительно самого пространства. Тело субъекта выступает в качестве «нагруженного» силой полюса, который движет и гнбает окружающее пространство, выделяя и определяя его наиболее богатые смыслом области.

В рассматриваемом случае кенгуру является зеркальным образом субъекта и, следовательно, обладает гетеротопическим измерением.

Когда Белый пишет:

А «суть» приподымала головку, ерзала ей туда и сюда, поглядывала на меня «этим» как будто хотела сказать: «А вот и “я”, Андрей Белый. Да, это — я»<sup>11</sup>,

кажется, раздаются слова Фуко:

<...> я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потому что вижу себя в зеркале. Исходя из этого взгляда, который как бы атакует меня из глубины виртуального пространства другой стороны зеркала, я возвращаюсь к себе и вновь начинаю смотреть на себя и восстанавливать себя там, где я нахожусь; зеркало функционирует как гетеротопия в том смысле, что передает место, занимаемое мною в момент, когда я рассматриваю себя в зеркале, сразу и абсолютно реальном, в связи со всем окружающим его пространством, и совершенно нереальном, поскольку чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку<sup>12</sup>.

Гетеротопическое измерение кенгуру состоит в том, что он — физическое место, которое тем не менее отвечает за последствие отчуждения в переходе от такого же физического стартового места (т.е. тела субъекта, который «отражается»).

Образ мировоззрения — зеркало, в которое смотрится наше самосознающее «Я»: ты есть то, каким тебе видится действительность, потому что Мы еси — действительность; мировоззрение становится

---

<sup>11</sup> *Белый А.* Сфинкс. С. 30.

<sup>12</sup> *Фуко М.* Другие пространства. С. 196–197.

путем роста «Я»: оно — не доказывает; оно — рассказывает себя; мировоззрение всегда — мудрая притча; его образы — символы заобразной жизни «Я»; образы моральной фантазии — внеобразны в смысле обычном; моральная фантазия — в развитии самозрения: «Я», перемещаясь в зеркало (в мировоззрение), смотрит оттуда; и видит впервые: стоящего перед зеркалом как некое «Ты»; это «Ты» и есть «Я» собственно<sup>13</sup>.

Понятно поэтому, что пространство создания Я в «Сфинксе» является химерическим пространством<sup>14</sup>, т. е. способом творчества пространства, который берет разнородные элементы, чтобы воссоединить их в противоречивом единстве.

Если перечитаем отрывок, мы увидим, что сначала

«суть» приподымала головку, ерзала ей туда и сюда, поглядывала на меня «этим» как будто хотела сказать: «А вот и “я”, Андрей Белый. Да, это — я»<sup>15</sup>.

И наконец:

Глупый паяц на открытой сцене швырял ногами боченки: маленькие ручки его припали к груди, пока он фокусничал. Публика жадно смотрела на вечные упражнения. И был паяц — не паяц, а кенгуру<sup>16</sup>.

Таким образом, Я состоит из скопления особенностей (кенгуру — я; паяц — кенгуру и, из-за переходного свойства, паяц — я), является метафизической точкой, в которой сосредоточивается ряд особенных точек, поэтому, в конце концов, Я — «клоунгуру».

С лингвистической точки зрения гетеротопия реализуется в использовании метафоры, понятой как «причудливое предсказание», которое устанавливает семантическую «близость» там, где было «расстояние»: больше нет замены одного существительного другим в основе метафорического процесса, но есть наложение существительных и, следовательно, различных семантических пространств (областей).

<sup>13</sup> Белый А. Основы моего мировоззрения // Белый А. Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистякова. М., 2004. С. 32.

<sup>14</sup> Severi C. L'espace chimérique // Gradhiva. 2011. № 13. P. 8–47.

<sup>15</sup> Белый А. Сфинкс. С. 30.

<sup>16</sup> Там же.

Предикативная ассимиляция, подразумевающаяся в использовании «еси» не в связочном, но в предикативном и метафорическом смысле, запустит воображение в отношении между субъектом / автором и читателем, воображение, которое состоит из способности делать семантическое приближение, увидеть то же самое в другом. «Еси» значит «есть как» посредством телесных и пространственных аналогий, которые очевидны в описаниях во фрагменте.

Пространство «Сфинкса», в конце концов, является двусмысленным пространством, состоящим из реальных «мест» и «пространств», однако в нем восприятие мира *Я* может стать более острым. В силу определенной системы открытия и закрытия, типичной для гетеротопий, пространство становится хранилищем виртуальности смысла, где микрокосм и макрокосм накладываются друг на друга и стоят рядом, потому что, по словам Делёза,

il faut mettre le monde dans le sujet afin que le sujet soit pour le monde. C'est cette torsion qui constitue le pli du monde et de l'âme<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> *Deleuze G.* Le pli. Leibniz et le baroque. Paris, 1988. P. 37.

*Р. Казари*  
*Университет Бергамо*

## Город Лихов — провинциальный, купеческий мир у Белого

**В** 1914 г. Александр Блок пишет стихотворение:

Грешить бесстыдно, непробудно,  
Счет потерять ночам и дням,  
И головой от хмеля трудной,  
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,  
Семь осенить себя крестом,  
Тайком к заплеванному полу  
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,  
Три, да еще семь раз подряд  
Поцеловать столетний, бедный  
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить  
На тот же грош кого-нибудь,  
И пса голодного от двери,  
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы  
Пить чай, отщелкивая счет,  
Потом перешлюнить купоны,  
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые  
В тяжелом завалиться сне.  
Да, и такой, моя Россия,  
Ты всех краев дороже мне<sup>1</sup>.

Центральная фигура стихотворения, входящего в цикл «Родина», — купец, который с утра до вечера и каждый день заботится только о деньгах и совсем иррационально, противно и ужасно совмещает заботу о деньгах и религиозные жесты. Несмотря на это, утверждает поэт, он остается для него частью живой, любимой России.

За несколько лет до появления этого стихотворения Белый тоже обратил внимание на русский купеческий мир, но пришел к совсем другим заключениям. Для него купеческий мир — только символ тьмы, трагический мир смерти. Купеческий мир Белый изобразил в романе «Серебряный голубь» (1909). Этот роман, построенный на противопоставлении «интеллигенции» и «народа», является первым томом предполагаемой трилогии «Восток или Запад»<sup>2</sup>. В этом произведении автор погружается в социальные, общественные вопросы России начала XX в. Главный герой романа Дарьяльский — типичный русский интеллигент начала XX в., который уходит с Запада (т. е. из культурной, рациональной, европейской России), влекомый мистикой, хаосом Востока. А Восток символизируется у Белого русской деревней, народной, «азиатской» Россией. На лоне русских полей, в селе Целебеево, герой попадает в сети религиозной секты «голубей», становится их жертвой.

Основные места действия романа, с одной стороны (это, так сказать, западная сторона символического пространства романа), — усадьба баронессы Тодрабе-Граабен, а с другой, его восточная сторона, деревенское село Целебеево и уездный город Лихов.

Лихов как русский провинциальный город, имеющий метафизическое и символическое значение, был детально analyzed Моникой Спивак<sup>3</sup>. Но уже Александр Лавров утверждал, что «рельефно обрисованный крестьянский и уездный бытовой уклад, колоритные

---

<sup>1</sup> Блок А. Поэзия. Драммы. Проза. М., 2001. С. 255–256.

<sup>2</sup> Вторым романом был «Петербург» (1912).

<sup>3</sup> Спивак М. «Заветные Грязищи» и «Славный город Лихов». (Провинция в творчестве Андрея Белого) // Русская провинция: миф–текст–реальность. М.; СПб., 2000. С. 241–257.



картины жизни умонастроений “простонародья” были во многом списаны с натуры», и что в их основе лежали «разговоры с крестьянами Московской и Тульской губерний»<sup>4</sup>.

Что же касается прообразов, прототипов, то сам Белый в «автомментарии» к роману из берлинской редакции мемуаров «Начало века» сказал: «<...> местности *Голубя* частью — списаны; *Лихов* — Ефремово; окрестности *Лихова* есть окрестность Ефремова <...>»<sup>5</sup>.

Однако считается, что в изображении топоса и героев романа важное место рядом с *realia* занимали литературные прообразы. С этой точки зрения, в частности, нужно обратить внимание на купеческое население уездного города Лихова, потому что именно в доме купца-миллионера Еропегина совершаются два главных преступления: убийство главного героя Дарьяльского и отравление самого Еропегина.

О купце Еропегине сам автор сообщает, что он создал этого персонажа как вполне «измышленную фигуру»: «До конца мною измышленная фигура <...> — купец Еропегин»<sup>6</sup>.

Это очень важное утверждение, но опять-таки нам кажется, что психологические, поведенческие свойства персонажа побуждают читателя и исследователя искать прежде всего возможные литературные параллели.

В статье о романе «Серебряный голубь» Жорж Нива дает как бы список литературных текстов, которые могут лежать в основе произведения Белого<sup>7</sup>: это Гоголь в первую очередь<sup>8</sup>, дальше Достоевский, Толстой, Чехов<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> *Лавров А. В.* Дарьяльский и Сергей Соловьев. О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого // Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 105.

<sup>5</sup> Там же. С. 107.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Ср. *Nivat G.* Le tre teste dell'incubo russo // Belyj A. Il colombo d'argento. Milano, 1981. P. XVII–XVIII.

<sup>8</sup> Гоголь как автор рассказов «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Страшная месть», «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Ср.: *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 180.

<sup>9</sup> Уже современники писателя искали в романе Белого всевозможные влияния на автора, отражения и подражания. Кроме имен Гоголя и Достоевского

Вызывает интерес имя Чехова, так как его основное противопоставление двух миров, мира интеллигенции и помещиков и народного мира, есть и у Белого. В романе «Серебряный голубь» этот последний появляется и в варианте купеческого мира, как бывает у Чехова.

Как известно, Белый очень любил последнюю пьесу Чехова «Вишневый сад», в которой купец Лопухин покупает дом и вишневый сад помещицы Раневской, подобно тому как в романе Белого купец Еропегин скупает векселя баронессы и тем самым, можно сказать, уже держит ее в руках.

Константин Мочульский правильно утверждает, что «таинственную стихию народной души Белый находит не в крестьянской массе (крестьянства он не знает), а в мире мелкого мещанства и купечества»<sup>10</sup>.

Итак, купец Лука Силыч Еропегин живет в городе Лихов, изображенном автором как русский типичный провинциальный городок. Пользуясь исконно гоголевским приемом, Белый характеризует его, обращаясь к разным группам его населения, однако уточняется, что эти группы определяются своей принадлежностью к разным типам городской «грязи»: на самом деле жители делились на обитателей грязи и любителей пыли. Первые были лавочниками и мещанами и жили на Ганшиной, Паншиной, Калошинной улицах<sup>11</sup>, где

куры рылись в городской пыли или в городской соломе <...>.

Солома же ясно и просто, до очевидности просто, рассыпалась по городку, отчего в грязные, то есть дождливые, времена некоторые части богоспасаемого города напоминали двор скотный <...><sup>12</sup>.

Другие были служащими, составляющими «пыльную» партию народонаселения.

---

появились еще имена Тургенева и Сологуба, Лескова, Г. Успенского, А. Левитова. Ср. *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е гг. М., 1995. С. 279–280. С нашей точки зрения, говоря о теме купечества, о свойствах купеческого мира у Белого и у Лескова, Достоевского, Чехова, Мельникова-Печерского, следует ограничиться в первую очередь областью типологических параллелей.

<sup>10</sup> *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 319.

<sup>11</sup> *Белый А.* Серебряный голубь. М., 1990. С. 78–79.

<sup>12</sup> Там же. С. 78.

Был и третий слой населения, состоящий из помещиков и миллионеров, которые жили:

<...> на Дворянской и Царской, над грязной и пыльной возносясь частью двух, а иногда и трехэтажными домами; к ним принадлежали немногие переселившиеся в Лихов помещики <...>, а также немногие миллионеры, вставшие к свету, из лиховской грязи восставшие<sup>13</sup>,

но

исключение составлял Еропегин, к свету хотя и восставший при миллионе и втором этаже своего деревянного флигелька, однако, в месте грязного своего оставшийся жития — на Ганшиной улице<sup>14</sup>.

Купец Еропегин и его жена Фекла Матвеевна, рельефно изображены на этом фоне и становятся символом темной души целого города.

Лука Силыч Еропегин должен следить «за работой более чем десяти мельниц, разбросанных по уезду»<sup>15</sup>, он занимался «конеководством и не пропускал ни одной сколько-нибудь смазливой юбки»<sup>16</sup>. У него и дома есть любовница, Аннушка Голубятня. Жена часто остается одна дома, но, кажется, по каким-то секретным причинам, она довольна «бесперывными отлучками мужа по мельницам, ярмаркам и в уездный город»<sup>17</sup>.

Еропегин, его жена, Аннушка, их темный, тайный, замкнутый, как крепость, дом с его бытовой купеческой средой на фоне провинциального городка, трагические события, которые происходят внутри дома, — все эти элементы очень сильно напоминают рассказ Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

Там тоже темный, суровый, мрачный купеческий дом является местом преступлений. У Лескова жена отравляет мужа, чтобы ее любовник, молодой и красивый Сергей, стал богатым купцом; у Белого прислужница Аннушка отравляет Луку Силыча, чтобы деньги его смогли, через жену, перейти в руки сектантов.

<sup>13</sup> Там же. С. 78–79.

<sup>14</sup> Там же. С. 80.

<sup>15</sup> Там же. С. 74.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 75.

У Достоевского в «Идиоте» тоже неудержимые страсти раздавливают жизнь крупных купцов Рогожиных, в отце — это страсть к деньгам, в сыне — любовная страсть. Их широкий, мрачный, замкнутый дом становится местом убийства Настасьи Филипповны.

Но уже детали быта жизни Еропегиных соответствуют типу купеческой жизни из литературных источников: они живут в большом деревянном доме в два этажа, комнаты интерьера строго разделяются на два типа: парадные комнаты, которые остаются всегда закрытыми и темными, в то время как настоящая жизнь может проходить только в другой, будничной части дома<sup>18</sup>. Но вообще в доме Еропегиных нет больше «настоящей» жизни, он стал локусом смерти:

Пусто, страшно в еропегинском доме: в темных покоях летает грех; кажется, что из всех углов рвется, жалуетса дух Луки Силыча: Лука Силыч теперь летает в пустых хоромах, как в пустом, в глухом, бесцельном мире, и нет ему выхода из своего дома, потому что дом свой он выстроил себе сам; и этот дом стал его миром; и нет ему выхода <...><sup>19</sup>.

Купеческий мир Лихова тесно связан с религиозной, фанатичной сектой голубей, и, как у Лескова в рассказе «Леди Макбет Мценского уезда», купеческий мир связан с самыми суровыми, темными традициями старообрядчества. Есть что-то демоническое, сатанинское в доме Еропегиных и в доме Леди Макбет Мценского уезда. В этих домах господствует зло и лихо (и оттуда название всего города).

Уже в 1860-е гг. исследователь старообрядчества и народных сект Павел Мельников-Печерский изображал и глубоко анализировал провинциальный купеческий мир с его вихрем страстей: к деньгам, к сладострастию, к религиозному фанатизму.

Возможно, Белый знал произведения Мельникова-Печерского. Известно, что в 1909 г. он был в Нижнем Новгороде у Эмилия Метнера и тот его познакомил с сыном Павла Мельникова, этнографом Андреем Мельниковым, который продолжал исследования отца.

---

<sup>18</sup> Вспомним, что на таком же разделении интерьера купеческого дома фактически основывается сюжет рассказа Чехова «Бабье царство».

<sup>19</sup> *Белый А.* Серебряный голубь. С. 207.

Нижний Новгород был историческим центром старообрядчества и сект, и во время этой поездки Белый мог собрать много данных и материалов о них<sup>20</sup>.

Цель нашей работы — не познакомить со спецификой мира сектантов или указать, что Белый о них знал, а, скорее, раскрыть присутствие, характеристики и функцию в его романе именно купеческого мира, купеческого сословия, тесно связанного с сектанством.

Мы все-таки предполагаем, что автор черпал данные об этом мире и из художественного мира — не только литературного, но и фигуративного.

На самом деле, если внимательно читать строки, посвященные портрету купчихи Феклы Матвеевны:

и не то чтобы она слишком дородна была: а вся как бы обвисла; шелковое ли, лиловое платье наденет, подтянувшись корсетом, шоколадное ли — и живот и груди так из нее и прут; подбородок надется, и откинется вся голова; а лицо нельзя назвать жирным лицом: одутловатое скорей, бледное<sup>21</sup>,

кажется, что она сошла с картин Кустодиева (например, «Ярмарка», 1906, 1908), но уже стареющей и опухшей купчихой, полностью углубленной в свои религиозные интересы.

Что касается биографических данных о том, как и сколько Белый мог знать о купеческом мире, надо сказать, что, с одной стороны, Белый очень хорошо знал такие слои общества, как мир профессуры и интеллигенции: поэтов, писателей, философов, художников, религиозных мыслителей, теологов, теософов. С другой стороны, он был почитателем Маргариты Кирилловны Морозовой, общался с Брюсовым, Поляковым, Ремизовым, Станиславским: они все были из купеческих семей, но выступали в роли меценатов и интеллигентов.

<sup>20</sup> Хотя А. Лавров пишет по отношению к Мельникову-Печерскому: «<...> маловероятно, что Белый когда-либо глубоко погружался в эту странную и добротнo-реалистическую эпопею» (*Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. С. 279), с другой стороны, В. Шаповалов подчеркивает преемственность романа Белого от его произведений; ср. *Shapovalov V.* From *White Doves to The Silver Dove: Andrej Belyj and P. I. Mel'nikov-Pečerskij* // *Slavic and East European Review*. 1994. № 38 (4). P. 591–602. Ср. также: *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 428–429.

<sup>21</sup> *Белый А.* Серебряный голубь. С. 73.

Старый уклад купеческой жизни был свойствен только их отцам или предкам, в то время как они все уже «перешли порог культуры», как сказал сам Станиславский<sup>22</sup>.

Еропегин, купец из романа «Серебряный голубь», совсем другого типа.

Но, если говорить о биографической точке зрения, то ведь Белый мог хорошо знать патриархальный уклад жизни традиционного купеческого мира через бабушку по линии матери. Мать Андрея Белого, Александра Дмитриевна Егорова, была дочерью купца 3-й гильдии Дмитрия Егоровича Егорова и Елизаветы Федоровны Желвуновой, т. е. тоже происходила из купеческой семьи<sup>23</sup>.

Правда, бабушка не жила вместе с дочерью Александрой, но часто бывала у нее, так что Борис Бугаев в детстве и в молодости мог слышать рассказы о старом укладе купцов и их нравах.

Но к этому миру, как видно из романа, Белый относится крайне отрицательно. С точки зрения Белого, им владеют сатанинские силы, которые делают из него олицетворение зла<sup>24</sup>. Дом купцов Еропегиных является центром города Лихова, из которого распространяются его темные силы; так же и в «Бесах» Достоевского, где дьявольское влияние террористической ячейки заражает весь провинциальный городок.

Еропегины изображаются в абсолютно трагическом контексте, оба являются источниками и жертвами зла. Сектанты отравляют Луку Силыча, он лишается дара речи, уже не может выговаривать слова и обвинить их в преступлении. Фекла Матвеевна, погруженная в молитвы и обряды сектантов, как будто ничего не видит, ничего не понимает в том, что происходит вокруг нее.

Интересно, что третье поколение лиховского купечества уже не живет в Лихове, не хочет знать отцов, не хочет разделить их судьбу. В романе говорится, что у Еропегиных есть сын и дочь, но они не живут с родителями, они совсем «другие», они учатся и никогда не возвращаются домой.

---

<sup>22</sup> Ср. *Figes O.* La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII–XX secolo). Torino, 2004. P. 179–180.

<sup>23</sup> Ср. *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 100–102.

<sup>24</sup> Ср. *Catteau J.* À propos de la littérature fantastique: André Belyj, héritier de Gogol et de Dostoïevski // Cahiers du monde russe et soviétique. 1962. Vol. III (3). P. 330–332, 335.

Уже было сказано, что в романе «Серебряный голубь» Белый ставит реальные, актуальные социально-общественные вопросы современной России, как и в написанном в то же время сборнике стихотворений «Пепел». Но трактовку этих вопросов он выводит за пределы узкой социально-политической проблематики, чтобы придать им универсальное, историософское и метафизическое значение<sup>25</sup>. Россия деревень, полей, глухих городков является Востоком, угрожающим своим хаосом западной, цивилизованной, но бессильной части страны. Именно в купеческом мире русской провинции автор фиксирует присутствие одного из тех темных источников, в которых эта «зараза» сможет укорениться, а потом распространиться на всю Россию.

---

<sup>25</sup> Ср. Бердяев Н. Русский соблазн (По поводу *Серебряного голубя* А. Белого) // Бердяев Н. Собрание сочинений. Т. 3. Париж, 1989. С. 413–419.

*У. Перси*  
*Университет Бергамо*

## **Места и не-места Котика**

Общеизвестно, что французский антрополог Марк Оже назвал «не-местами» те места, через которые современный человек проходит или проезжает, не останавливаясь, не оставляя никаких особенных знаков своего пребывания. Эти места — чисто функциональные, исторические события не меняют их, они не отличаются стратификацией культуры и не могут похвалиться особыми традициями. В эту категорию Оже включил торговые центры, аэропорты, вокзалы и т. п. места<sup>1</sup>.

Против включения вокзалов в эту категорию, на мой взгляд, можно было бы возразить, поскольку за полтора века они обогатили свой исторический и культурный контекст благодаря огромному шагу в сторону прогресса, обусловленного появлением поезда; кроме того, вокзалы часто являются шедеврами архитектуры и нередко — центрами распространения искусства и культуры.

В своих скитаниях по Европе, гонимый жаждой новых знаний и опытов не менее, чем своим внутренним чувством неполноты, Андрей Белый часто бывал на вокзалах, там прохаживался или через них проезжал, однако он не посещал ни торговые центры, ни аэропорты. Не бывал он в торговых центрах по очевидным хронологическим причинам и не бывал бы, думается, также по принципиальным соображениям. В аэропортах же он, наверное, бывал бы, судя по его пристрастию смотреть на пейзажи с высоты, на которое он намекает в

---

<sup>1</sup> *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М., 2017. С. 136.



письме 15 июля 1928 г. Маргарите Морозовой из Коджор: «<...> я люблю не снизу вверх глядеть на высоту из мрачного ущелья, а с высоты глядеть в глубину провалов, окрашенных невыразимыми колоритами воздуха»<sup>2</sup>.

Итак, какое основание имеет мое решение говорить о местах и не-местах «Котика Летаева»? Оно основывается, очевидно, только на концептуальном ассонансе, учитывая, что Оже относит свои размышления к нашей социальной современности, к реалиям нашей повседневной жизни. Тем не менее, если лишить выведенный Оже двучлен «места — не-места» всех коннотаций современной функциональности, если его приложить к тексту «Котика Летаева», то он окажется продуктивным, причем он будет продуктивен не только с точки зрения экзегетики, но и потому, что этот двучлен способен к расширению и перерастанию из двучлена в трехчлен.

Любая попытка толкования сложного текста «Котика Летаева» должна учитывать как увлечение Белого антропософией, так и его огромный культурный багаж, однако при рассмотрении удивительных переживаний Котика в поисках своего пренатального прошлого посредством воспоминания будет полезно учитывать и статью Вячеслава Иванова «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста “Terror antiquus”», опубликованную примерно за шесть лет до работы Белого над «Котиком». Ссылаясь на платоническую философию, Иванов напоминает, что есть «и Память Предвечная (ἀνάμνησις), воспоминание души о довременном созерцании божественных Идей. Она — источник всякого личного творчества, гениального прозрения и пророчесственного почина»<sup>3</sup>. Иванов продолжает:

Когда отсечен ребенок от матери, как плод от дерева, — обособленный человек добьется новой тени, легкой гостье Аида, только что испившей от летейских струй, от вод Забвенья. Как душа, по древнему тайному верованию, должна, чтобы восходить к свету, опять найти ключи Памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины, — так Памятью воссоединяемся мы с Началом

---

<sup>2</sup> *Белый А.* Ваш рыцарь. Письма М. К. Морозовой 1901–1928. М., 2006. С. 273. См. также *Nicolescu T. Andrej Belyj nel Caucaso // Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi.* Salerno, 2016. С. 140.

<sup>3</sup> *Иванов В.* Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста «Terror antiquus» // *Иванов В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3.* Брюссель, 1979. С. 92.

и Словом, которое «в Начале было». И знаем, что, по совершении Человека, всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в обратном потоке времени до врат Эдема, и первозданный вспомнит свой Эдем<sup>4</sup>.

Однако если освободить сложную и порой загадочную сюжетную канву книги от всех культурных, научных, исторических, духовных и псевдодуховных составляющих и реминисценций, чтобы рассмотреть ее первоначальную структуру, то, несмотря на все известные варианты расшифровки, мы увидим, что структура книги довольно проста. Известно, что Белый охотно прибегал к понятию «схема»: в «Петербурге» он нарисовал чертеж, на котором размещал геометрические фигуры; в «Котике Летаеве» часто встречаем слово «строй» как противопоставление хаотическим «роям»; в автобиографическом же письме Иванову-Разумнику, написанном в 1927 г., Белый стремится даже к систематизации своей биографии по семилетней периодизации, в которой крайние числа семилетия (1 и 7) находятся соответственно на высших и на низших точках идеальной синусоиды, в середине которой имеет не меньшую знаковую важность число 4: «В моих судьбах я прежде всего замечал влияние числа 1, 4 и 7»<sup>5</sup>.

В «Котике Летаеве» весь рассказ, если его вообще можно так назвать, развертывается также по своего рода синусоиде, пересеченной идеальной прямой. На ее высших и низших точках Белый ставит не числа, как в автобиографическом письме, а два мира, в которых он жил (мир до рождения и после рождения), в постоянном чередующемся движении восхождения и нисхождения. На точках, где синусоида пересекается с прямой, находятся воспоминания и ощущения от материнских родов. В предисловии, намекая на свою антропософскую «миссию» в швейцарских горах, Белый однозначно пишет:

<...> путь нисхождения страшен... Я стою здесь, в горах: так же я стоял, среди гор, убежав от людей; от далеких, от близких; и остался в долине — себя самого, протянувшего руки... к далеким вершинам, где: — каменистые пики грозились; <...> Восхождение — благо-датно<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Там же. С. 92–93.

<sup>5</sup> *Belyj A. Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik // Cahiers du monde russe et soviétique. 1974. № XV (1–2). P. 46.*

<sup>6</sup> *Belyj A. Kotik Letaev. München, 1964. С. 10–12.*

Пики — это образование огромной полифонии творимого космоса, танца сфер, в котором Котик участвовал. Долины же — люди, раздробление, феномены, восходящие к миру сфер только трудным процессом воспоминания и, кому посчастливилось, с помощью учения доктора Штейнера...

В опыте и в сознании Котика эти миры прошли процесс синтеза: они ему представляются в несхожих образах, поскольку они гетерогенной природы, но для него и в нем они, так сказать, единосущны, так как их суть — это сам Котик. Известно, что эти миры — мир земной жизни и мир его пренатальной жизни, к которой он возвращается не только посредством ретроспективного воспоминания, но и чувственного опыта феноменов московской жизни, точнее, жизни в московской квартире Летаевых в качестве земного отражения своего пренатального существования.

Таким образом, постепенно определяются если не контуры, то хотя бы формы, знаки и «места» этих двух миров: формы, знаки и места эти многочисленны и, очевидно, разнородны, однако «места» пренатальной жизни можно идентифицировать с чем-то неопределенным сферической формы, с музыкой сфер, а места земной жизни с реалиями как московской квартиры, так и московской топографии и антропологии. Как я уже подчеркнул, эти миры сливаются в сознании Котика, но только в нем, и если нам, читателям, это слияние, этот синтез доступен, то только благодаря сложной символике Белого, потому что без такой образной экзегетики они «остались бы» соположенными, но не сообщающимися. Здесь условное наклонение обязательно, как согласно требованиям синтаксиса, так и потому, что в самом деле между двумя мирами есть третьи элементы, обеспечивающие сообщение мира сфер и московского мира, своего рода «не-места», через которые Котик проходит или не проходит, но которые тем не менее допускают взаимное сообщение двух миров.

Что за места изображены в «Котике Летаеве», — известно. Однако, на мой взгляд, стоит рассмотреть их еще раз и распределить, в пределах возможности и рациональности, на основе следующей тройственной иерархии: 1) места жизни пренатальной, или места воспоминания, т. е. места не-Я; 2) места сознания, или места Я; 3) места промежуточные.

Для определения мест пренатальной жизни было бы целесообразнее ради концептуальной точности прибегнуть к другой,

внепространственной категории, однако, учитывая неопределенность самого автора, для упрощения продолжим их называть «местами». В самом деле, Белый их не определяет, а только описывает, например: «неодолимые дали пространств»<sup>7</sup>; сознание «какими-то крылорогими тучами» носилось «с периферии <...> к центру»<sup>8</sup>; или же он прибегает к мифическим понятиям: «миры — морей: “Матерей”»<sup>9</sup>, «где все образы тают в безобразном...»<sup>10</sup>; пучины воды и огня; беспредельность Анаксимандра и т. п. Все это находится в воспоминании воспоминания, в прошлом прошлого, которое зовет нас туда, «а куда, я — не знаю»<sup>11</sup>.

Во всех видениях Котика и в иконографии Белого определено только одно: геометрическая форма, сфера. В тексте «Котика Летаева» сферы, пузыри, глазные яблоки постоянно являются в разных контекстах, связанных с памятью о былой жизни и о возникновении сознания: от музыки, ритма и танца сфер до беременной материнской утробы, от земного шара до собственной головы и до сферы, в центре которой висит Москва. В сфере все: Котик в сфере, и сфера в Котике. Нет настоящих, непроницаемых границ.

Рассуждать о местах, которые возникли в сознании Котика после его рождения, легче. Их можно даже перечислить, они конкретны, особенно если иметь в виду московскую топографию: Арбат, Собачья площадка, улица Моховая, университет, тротуары, асфальтированные улицы. Сложнее с первыми местами, точнее, с первым местом, в котором он очутился, т. е. с раздробленной на комнаты квартирой и ее частями: гостиной, кухней, детской комнаткой, коридором и т. д. Однако квартира Летаевых — не только квартира: «Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, преобразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это — органы тела... вселенной, которой труп — нами видимый мир»<sup>12</sup>. Это значит: вселенная так относится к миру, как пренатальная жизнь Котика к квартире. Идеальное, духовное значение первых членов уравнения не абсолютно отделено

---

<sup>7</sup> *Belyj A. Kotik Letaev. С. 16.*

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 20.

<sup>10</sup> Там же. С. 38.

<sup>11</sup> Там же. С. 49.

<sup>12</sup> Там же. С. 32.

от материального вторых, поскольку последние напоминают первые и помогают нам в восхождении к ним в воспоминаниях. Первые ощущения телесности Котик получил, находясь среди органов «старухи», т. е. матери, а потом среди органов квартиры-матери, т. е. комнат: «Наша квартира есть память о той стороне, где я был»<sup>13</sup>. Но между местом, представленным материнской утробой и местом, представленным квартирой, существует нечто промежуточное, не-место какое-то, через которое Котик только проходит, медленно, с трудом: «...я одной головой еще в мире: ногами — в утробе»<sup>14</sup>; далее рождение продолжается в виде прохождения по коридору: «Мне впоследствии наш коридор представляется воспоминанием о времени, когда он был мне кожей; передвигался со мной он; повернись назад — он сжимается сзади дырой; впереди открывается просветом»<sup>15</sup>.

После рождения Котика квартира теряет первичные приметы материнского тела, но не вторичные, т. е. приметы тела как воспоминание воспоминания. Вернуться в тело матери Котик не может, не может высунуться в космос и вновь им любоваться, но квартира в качестве суррогата матери ему это позволяет, потому что в квартире обнаруживается целый ряд не-мест, через которые в нашем мире просвечивает мир морей, мир матерей, мир танцующих сфер: «...печной рот — воспоминание о давно погибшем, о старом»<sup>16</sup>; «и я ходил в трубах, пока оттуда не выполз я — в строй наших комнат через отверстие печки из-за золы, из-за черного перехода трубы; туда уползают и оттуда выпалзывают»<sup>17</sup>; «вместо томика в стене — щель; и уже оттуда нам есть: — проход в иной мир: в страну жизни ритмов, где я был до рождения»<sup>18</sup>; «Окончание нашей квартиры — глухая стена; если в ней пробить брешь, то небесные хляби — хлынут»<sup>19</sup>; «окна — выходы в небывшее никогда; можно из них выплывать; и — черпать гармонию бесподобного космоса»<sup>20</sup>; «в беспредельности я — один, окружен-

<sup>13</sup> Там же. С. 200.

<sup>14</sup> Там же. С. 20.

<sup>15</sup> Там же. С. 26.

<sup>16</sup> Там же. С. 27.

<sup>17</sup> Там же. С. 66.

<sup>18</sup> Там же. С. 106.

<sup>19</sup> Там же. С. 132.

<sup>20</sup> Там же. С. 185.

ный печами, отдушиной, трубами, из которых за мною полезут: меня взять от мамочки»<sup>21</sup>.

Итак, полагаю, что, несмотря на понятийную отрицательность термина «не-места», в «Котике Летаеве» именно не-места оказываются положительными, ключевыми понятиями, способными пролить свет на загадочный текст Белого. Описание мест, в которых Котик обитал до своего рождения, — гиперболическое и неопределенное; описывая же московские места, приютившие Котика после рождения, автор не распространяется из-за их обыденности, повседневности. Напротив, не-места, обычно всякого рода отверстия и проходы, бреши, щели, трубы, отличаются своей смысловой емкостью как результат того, что автор облагораживает их, превратив их пустоту в канал потока света из высших сфер, оттуда, куда Котик увлекает и нас.

---

<sup>21</sup> Там же. С. 207.

**А. Фризон**

*Университет Мачераты*

## **Городское и не-городское пространство в «Египте» Андрея Белого**

Статья «Египет» вышла в 1912 г. в номерах V, VI и VII журнала «Современник»<sup>1</sup>, являясь результатом путешествия Андрея Белого по Италии и Северной Африке (1910–1911). Египет был одним из последних этапов перед возвращением на родину<sup>2</sup>. Статья состоит из восьми частей: «От Порт-Саида до Каира», «Каир», «У пирамид», «Сфинкс», «Восхождение на пирамиду», «Около Мемфиса», «Арабские кварталы Каира» и «Нил». Белый мысленно повторяет свое реальное пребывание в Египте и описывает некоторые значительные события, произошедшие во время путешествия, но не снабжает читателя точной хронологической информацией или точными данными о своих передвижениях. Преобладают размышления писателя о стране, о культуре Египта, о роли европейских колонизаторов и об исторических чередованиях. Так с самого начала изложение приобретает

---

<sup>1</sup> См. *Белый А.* Египет // *Современник*. 1912. № V. С. 190–214; № VI. С. 176–208; № VII. С. 270–288. Далее номер журнала и страница будут указываться в тексте статьи в скобках.

<sup>2</sup> Об обстоятельствах путешествия Андрея Белого по Италии и Северной Африке в 1910–1911 годах см., например: *Де Микелис Ч.* «Путешествие по Италии» Андрея Белого // *Andrej Belyj: Pro et Contra. Atti del I° Simposio Internazionale Andrej Belyj*. Bergamo, 1984. С. 53–59; *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «посвящению» // *Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 115–139; Barranca S.* Viaggio di un simbolista russo in Italia e Nord Africa // *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari*. 2005. № 5. P. 71–96. См. также *Белый А.* Между двух революций. М., 1990.

атмосферу неопределенности и фантастичности. В этом неопределенном контексте физическое, «внешнее» пространство является связанным по сути с пространством внутренним: действительность становится местом души, лишенным четких очертаний. Хотя городское и не-городское пространство разделяют эту неопределенность, они охарактеризованы автором по-разному.

Образ современного городского пространства можно анализировать, применяя теорию «третьего пространства» индийского ученого Хоми Бхабхи<sup>3</sup> или «entre-deux» французского философа Мишеля Серра<sup>4</sup>. Подобное пространство рождается из зоны контакта между центром, постепенно исчезающим, и периферией, себя утверждающей. Поэтому оно является характерным для колониальной действительности, где традиционная бинарная оппозиция больше не действенна: колония, т. е. пространство культурных пересечений, неизбежно создает тройную схему, характеризующую «детерриториализацией» в смысле «прерывания любого определения или любой идентичности»<sup>5</sup>. В описаниях Белого часто встречаются фантастические элементы, и читатель с трудом следует по стопам писателя. География города — неясная. Чтобы достигнуть этого результата, Белый применяет два приема.

Во-первых, автор почти не употребляет официальные названия мест и редко намекает на места Каира, узнаваемые на карте. Исключением является описание знаменитых мест, как, например, каирского базара или каирской мечети, которые, однако, автор не располагает в рамках точных координат:

С любопытством смотрю я и на каирскую мечеть: еще менее сходства между мечетями Туниса и Каира; легкий, белый, квадратный тунисский минарет не высок; к Каиру он уступает место круглому, тонкому высоко под небо взлетевшему пальцу с безобразным утолщением посреди и вверху; но лепная работа стен мечети, но полосатые пятна желтых, черных, серых и розоватых стен

<sup>3</sup> Bhabha H. The Location of Culture. London; New York, 1994.

<sup>4</sup> Serres M. Atlas. Paris, 1996.

<sup>5</sup> См. Westphal B. Geocriticism. Real and Fictional Spaces. New York, 2011. P. 69: «The in-between [entre-deux. — A. Ф.] is a deterritorialization in action, but one that loiters, awaiting the moment of its reterritorialization. It is the equivalent of suspending all determination, all identity».



напоминают мне почему-то тело, изуродованное струпами проказы (V: 200).

Единственная глава, где писатель подробно набрасывает структуру города, схематизируя ее по справочникам и путеводителям, это «Арабские кварталы Каира»; здесь тон Белого действительно похож на тон бедкера:

Восточная часть Каира состоит, главным образом, из европейских кварталов; смешанные кварталы к ней примыкают отовсюду; к первым следует отнести Эсбекские (центр города и европейских общественных построек), Измаилие (центр европейской торговли), Аббасие (новый обстраиваемый квартал) и Тевтикие (квартал, излюбленных европейской администрацией). <...> Западная часть города и составляет собственно настоящий Каир, находящийся в полудне ходьбы от Нила: от Аббасие до Ибн-Тулуна тянутся ряды арабских кварталов. В этой части находятся трое арабских ворот: Баб-ен-Наср, Баб-ель-Футун и Баб-Зуейле. Тут находится ряд замечательных мечетей, вроде мечети ель-Хакем, или мечети Абу-Бакр, или ель Акмор. <...> В этой части Каира находится и цитадель, и мечети цитадели, и группа мечетей, расположенных вокруг (VII: 270, 271).

Однако чаще всего Каир описан в общих чертах, без использования точных названий улиц, площадей или памятников. Так, Белый, например, упоминает «улицы Каира», «двери Каира», «магазины» и т. д.:

Арабские улочки — как можно их позабыть! <...> Они подавляют своим сверхъестественным безобразием, ужасают и, наконец, начинают восхищать (VII: 274).

На облитый лучами тротуар из иных магазинов бьют цветные каскады ковров, шалей, шарфов; из-за стекол блистает оружие, золотые курильницы и прочий, совершенно ненужный, но подчас изящный блеск; и на каждом углу — табачная лавочка (V: 209).

Употребление множественного числа, списков и таких прилагательных, как «каждый», способствует созданию пространства, где все углы являются одинаковыми: в городе Каире легко заблудиться. Эта черта свойственна не только Каиру Белого: как постколониальная критика заметила, страх от потери ориентации в лабиринте узких улиц является общим ощущением западных авторов, которые пишут

о Востоке. На самом деле современные восточные города становятся отражением неустойчивости западных колонизаторов (или их представителей), которым надо иметь дело с модернизацией и изменением Востока<sup>6</sup>.

Второй способ формирования неопределенного пространства — использование лексики, связанной с семантической сферой «не-реальности», «не-естественности». В описаниях Каира часто встречаются такие слова, как «подделка», «фантастичный», «неестественный», «фантазия», «стилизованнный», «фальсифицированный», «тень», «метафизика», «греза», «химера». Городская обстановка, таким образом, становится слегка окрашенной, а образ города — неясным, полным мистики, плохо понятным и поэтому тревожным. По этому поводу интересно обратить внимание на глагол «резать», который Белый использует, говоря о своей самой первой встрече с Каиром («первое, что резнуло меня в Каире, это — “style oriental”; этот “style oriental” оказался дешевой такой подделкой, и притом покрытой грязью подделкой»; V, 197). В этом случае экзотичность города не очаровывает, а наоборот, сильно тревожит писателя, поскольку она скорее не настоящая, а фальшивая: влияние европейских колонизаторов испортило подлинность города. В следующих абзацах Белый рисует темный и адский портрет столицы Египта: «Злой, сухой, неприятный, обидный Каир: вот — первое мое впечатление. <...> Издали Каир черносер, а вблизи серопылен, неопрятен и грязен» (V: 199). Каир Белый часто сравнивает с кладбищем, населенным мертвецами («Если же есть жизнь в песчаных, египетских гробницах, тогда весь Каир — миллионное кладбище»; V: 208). Кроме использования теневых оттенков и лексики, связанной с миром мертвецов, чувство угнетения дается и описанием узких и душливых улиц, похожих на тропинки лабиринта:

Все в улочках тех — черноватый дым, черноватый бред, черноватая духота с плотно упавшим над вашей головой черноватым, хамсинным небом <...>. Узкие и извилистые лабиринты тех улочек не выпускают того, кто дерзнет хоть раз нырнуть в них без провожающего (VI: 274–275).

---

<sup>6</sup> См., например: *Berman N.K.u.K. Colonialism: Hofmannsthal in North Africa // New German Critique. 1998. №75. P. 3–27; Said E. Orientalism. London, 2003.*

Городское пространство охарактеризовано и продуктами контаминации культур, которая проявляется, например, в архитектуре Каира. Белый неоднократно подчеркивает эту черту, связанную с колониальным прошлым и настоящим этого региона:

<...> пол Каира избежобразено помесью европейской коробки с арабским домиком; <...> современная архитектурная помесь построек согласно изобретена безвкусием английского капиталиста и европеизированного египетского паши; <...> среди пяти-шести-семизажных европейских домов то и дело ютятся смесительные гротески, коих и составные части — европейская коробка и арабское барокко — уже в достаточной степени безобразны (V: 200, 201).

Сосуществование западных и восточных элементов Белый считает гротескным не только в связи с архитектурой. На самом деле западная цивилизация влияет и на модернизацию страны: сейчас на древней родине фараонов быстро двигаются машины и трамваи, громко звучит клаксон. Египетская столица превращается в европейский мегаполис, не очень сильно отличающийся от Парижа или Лондона. Именно по этой причине Белый утверждает, что «строгого разделения на Европу и Африку вы не встретите вовсе в Каире; <...> весь он — смешанный; а потому тон — смешон» (V: 201).

Эта смешанность отражается в сущности самого арабского народа, состоящего из «двух смесей»: первая — смешение древних египтян с христианскими народностями; вторая — с народностями ислама. Этот сам по себе смешанный народ становится гротескным после контакта с европейским колонизатором. Сближение народов вызывает рождение странных «смешанных людей»: европеец, гуляющий по улочкам Каира — «арабеизирован», а «современный египтянин» носит традиционные европейские одежды (V: 202). Однако, по мнению Белого, современный, европеизированный египтянин — не «истинный»: истинным является египтянин прошлого, который, кажется, воскресает из гробницы, начиная гулять по темным улочкам Каира:

Вы хотите видеть арабов Египта: но... где арабы Египта? Есть в Египте мертвая безсиленная феллашская тень, тень прошлого <...>. В темном своем хитоне, в погребального цвета подряснике, ходит темный тот оборотень по вашим пятам: из веков он протягивает вам руку; <...> угрожает грозой и чумой; казнит со смехом: бойтесь, бойтесь его — за него сама смерть (V: 204).

Это — по словам Белого — «коршуноголовый человек» или «песьеголовый человек», которого можно встретить на фресках в музеях; человек теряет свою сущность и начинает превращаться в зверя. Но это только частичное изменение, так что его результат — вполне гротескный. Каир представляется городом умирающих или уже умерших людей: «Здесь в домах, университете, мечетях собираются не люди, а тени: весь миллионный Каир — город утопленников и теней» (V: 207). Жители города кажутся призраками прошлого, сомнительными фигурами, опасными дьяволами (V: 198); Каир становится темной столицей уже исчезнувшего народа: по словам Белого, египтяне — «только пыль вековая» (V: 195).

«Восточный» город, захваченный европейскими колонизаторами, является хорошим примером теории о «третьем пространстве», т.е. пространстве промежуточном, где пересекаются разные культуры<sup>7</sup>. На самом деле в современном Каире различия между культурами полностью отсутствуют; в мегаполисе, по которому гуляют европеизированные арабы и арабизированные европейцы, Европа и «Восток» перемешиваются, теряя свою идентичность:

---

<sup>7</sup> Тревожное для колонизаторов, которые его воспринимают как гротескное подражание, по мнению Бхабхи, третье пространство является положительным, поскольку именно благодаря ему культура может обновляться. См. *Bhabha H. The Location of Culture. P. 37: «The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. <...> It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew».* Хотя Белый не принадлежит к сообществу колонизаторов, он сформировался через чтение западных авторов; для западных источников о северной Африке, на которых ссылался автор, см., например: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 17. Кроме того, надо вспомнить, что в детстве Белый прочитал западные приключенческие романы о Востоке и Африке (таких писателей, как Жюль Верн и Томас Майн Рид; об этом см., например: *Белый А. Материал к биографии // Белый А. Автобиографические своды. Литературное наследие. 2016. № 105. С. 35–37*). Именно поэтому в «Египте» встречаются способы отражения действительности, подобные той европейской колониальной культуре.

Азия незаметно переходит здесь в Африку; юг и восток незаметно здесь переходят к Европе: и потому контрасты отсутствуют. <...> Те два Каира, черносерый и облупленно желтый, европейский и азиатский, сливаясь, дают все виды смещений и чудовищных несообразных химер (VII: 270, 282).

Именно в таком пространстве рождается «третий человек», гибрид противоположных культур. Каир населен полулюдьми, полужверями: «...четко так в случайном прохожем очерчивается псиная голова: псиная голова всюду преследует вас; она гогочет, кусает, лает и воет, прогоняя вас с душевной тьмы в наидушнейшую тьму» (VII: 282). По мнению Бхабхи, гибридный человек тесно связан с двойственностью колониального режима; с одной стороны, колонизатор отчаянно желает создать новый образ Другого, похожего на себя, но не вполне: «Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite» [выделено нами. — А. Ф.]<sup>8</sup>. С другой стороны, подражание легко вторгается на территорию выслушивания: ставя под сомнение колониальную власть, оно становится угрозой.

Кроме того, и модернизация в виде контакта с западной цивилизацией и введения таких «удобств», как шумный автомобиль и трамвай, испортила «настоящую» культуру Египта, создавая на ее месте треть, «не-настоящее» (поскольку оно не вполне арабское, но и не вполне европейское) пространство: «...в смехотворности — ужасен; в ужасе — тривиален... в тривиальности — фантастичен... Но какой душевной фантастикой! Почему Каир фантастичен? Потому что весь он — неестественный; миллион жителей, шум, гром увеселений модерн» (V: 201).

Негородское пространство, с другой стороны, почти не тронуту колонизацией; в этом случае Белый его характеризует как приходящую не-временности, или вечности. На самом деле именно когда писатель находится в пустыне или у пирамид и Сфинкса, он начинает думать о своей душе, о вечности, об историческом развитии и чередовании эпох и культур. Поэтому можно считать не-городское пространство стратиграфическим, напластованным пространством, в употребленном в геокритике смысле; по мнению Бертрана Вестфала,

<...> space is located at the intersection of the moment and duration; its apparent surface rests on the strata of compacted time arranged over

<sup>8</sup> Bhabha H. The Location of Culture. P. 86.

an extended duration and reactivated at any time. This present time of space includes a past that flows according to a stratigraphic logic<sup>9</sup>.

Элементы неопределенности и фантастичности характеризуют и не-городское пространство; оно, однако, изображено немного иначе.

Во-первых, когда Белый покидает Каир, углубляясь в пустыню или гуляя вдоль Нила, он рисует тихое и мистическое место, где можно спокойно размышлять о себе, о вечности, о цивилизациях и течении времени. Это — место души. В этом контексте тоже почти отсутствуют географические названия, и мало точных деталей, описывающих переезд Белого от города до не-городского пространства; кроме того, и здесь лексика играет очень важную роль в воссоздании атмосферы неопределенности. Например, с пустыней связано слово «мираж»:

Что море-пустыня: каждые пять минут меняет она сквозную фату рефлексов; вы не уловите их <...>; как электричество, тяжело гремящее в тучах, ощущаете вы порой, когда и нет туч, так же в пустыне ощущаете вы дрожанье миражей, когда ни один мираж не смущает гладь вдаль летящих пространств; невидимый мираж излучают предметы в пустыне (V: 194).

Все, что окружает писателя, кажется дрожащим; твердые предметы становятся мягкими и неясными, а цвета тоже нечеткие: они все время меняются. В отличие от Каира, однако, тон Белого здесь не мрачный и описания пустыни — легкие и нежные, наполненные ярким светом и радужными рефлексами: «...можно было бы легко назвать те цвета, в которые одета эта поверхность: белый, серый и желтый — вот цвета; но оно — не так: нельзя назвать цвет, в который одета пустыня!» (V: 193).

Таким же образом «воздушные» берега Нила передают ощущение спокойствия и тишины, ощущение совсем другое по сравнению с бредом и шумом города Каира. Спокойствие Нила ощущается так сильно, что прибрежные кварталы Каира теряют их хаотичность: «...голубокрылая фелюга недвижима; но нет, нет: дрогнула; закачалась фелюга, тронулись каирские берега; и безостановочно проходят. Мы в Каире. Но Каир — не Каир. Тихие струи легли меж Каиром и нами» (VII: 282).

<sup>9</sup> Westphal B. Geocriticism. P. 137.

Все, кажется, становится неясным, как бы туманным: «Берег — но где берег? Где бегущие квадраты домов? <...> Далеко, далеко убежало все то» (VII: 284). Мир вокруг — жидкий: пустыня превращается в море, а Нил — сам по себе текущий — распространяет эту черту на всю окружающую действительность: «Все то воздушно: все то не имеет третьего измерения; <...> от всего того отнимается реальность» (VII: 283).

Во-вторых, характерна для не-городского пространства тесная связь со временем. Если в случае городского пространства читатель может отметить сосуществование современности и прошлого, то здесь автор ведет читателя или к прошлому, или к не-времени (т.е. к миру, где времени нет). Это особенно ясно, когда Белый находится напротив пирамид и Сфинкса. Описывая пирамиду, писатель подчеркивает ее геометрическую форму — треугольник — и массу. Но, хотя сначала она кажется единственным твердым предметом в морепустыне, скоро она тоже теряет определенность:

<...> то пустыня безвидно накрыла их [пирамиды. — А. Ф.] своей обманной фатой; невидимый мираж струится от чудовищных ребер, и пирамида меняет ежеминутно свой цвет. <...> Наконец она — вот перед вами: ноздреватая, ужасная, тихая — вне цветов и вне веса, вне пространственно-временных измерений (VI: 177).

Приближаясь к пирамиде, Белый действительно вступает в иной мир; реальность исчезает, а его охватывают воспоминания и размышления. Автор вспоминает детский кошмар, когда ему казалось, что «я — не я, что мое все отстало от меня, как пустой ярлык, или как сухая змеиная кожа <...>. И вот “я” какое-то от того всего уходило, уходило все то, от какого-то “я”» (VI: 178). Именно сейчас, «между верхом и низом Хеопсовой пирамиды нападает на вас старинный детский кошмар. Кто же я? Что же все? Как же так? Что же это такое? Ничего, никого» (VI: 180). Это — загадочное и онирическое место, где предметы «начинают сходить со своих мест» (179), где внутреннее пространство становится более значительным, чем внешнее (физическое). На самом деле потеря конкретности является приемом, распространенным в западной литературе о колонизированных странах; ученый Дэвид Спурр его называет «insubstantialization» и замечает, что

insubstantialization is close to <...> aestheticization, but with the difference that <...> in this case the object of representation is seen as an

immaterial counterpart to the dissolving consciousness of the subject, a dissolution which can be joyful <...> or profoundly disgusting<sup>10</sup>.

Другими словами, «восточная» реальность становится местом, куда писатели отбрасывают свои тревоги; поэтому она часто связана с галлюцинациями и кошмарами.

Надо все-таки отметить, что «не-городские» пространства не являются вполне идиллическими, а напротив, тоже содержат элементы тревожности. Мрачные тона, например, встречаются, когда Белый находится в рядом со статуей Сфинкса, который его поражает своей безобразностью:

<...> Сфинкс переходит все человеческие меры: он — отчетливо воплощенная безмерность; и ужасно, что безмерность эта вложена в человекоподобный образ: во-ображена — воображена. <...> и само в себя в нас проваливается «я»: здесь — окаянство, здесь — мерзость, здесь — гениальная провокация (VI: 190).

Это уродливое существо, частично зверь, частично труп, эфиоп, титан, ангел, ведет Белого не в свое прошлое, а в древние времена; он символизирует течение исторических эпох: «Тайны путей, культур и последних судеб человечества, чудесно переходящие друг в друга, во взоре сфинксовой головы отпечатлелись единовременно» (VI: 192). Кроме того, именно в голове Сфинкса Белый видит сходство с «эфиопом», т. е. с дикарем, который является символом упадка «гениального прошлого»: когда предельные формы культуры становятся «безпредельными», в культуре страны рождается хаос и «многоумие <...> превращается в безумие; безумие переходит в идиотизм» (VI: 191). По Белому, ситуация в Египте такова, поскольку «повальное идиотство некогда здесь проплывавших культур открывает вдруг бездну безумий и в прохожем феллахе и в изваянной статуе песьеголового человека» (VI: 191).

Итак, не-городская среда еще содержит в себе те элементы спокойствия и естественности, которые в столице Египта полностью отсутствуют; пустыня и река Нил умеют на мгновение успокоить душу писателя. Но это только миг, поскольку когда человек изменяет природу, последняя начинает являть те же самые мрачные черты, которые присущи Каиру: «...египетские гроба только фантазия

---

<sup>10</sup> *Spurr D.* The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration. Durham; London, 1993. P. 142.



европейцев; там, в песках, и доньяне царствует Фараон; там доньяне под звуки египетской песни Фараон, поднимая волны хамсин, в колеснице налетает бешено на Каир» (201). Между городским и не-городским пространством граница неустойчивая: опасный образ Сфинкса или Фараона, гротескное и угрожающее изображение песьеголового человека, рождающегося из пирамид, делают оба пространства темными и мрачными:

<...> едва в Каире оканчивается бред реальный — бред гудящих автомобилей, трамваев, фаэтонов, вуалей, касок, тюрбанов, — как начинается под Каиром иной, уже не реальный, бред: бред пирамид; далее переходят оба эти бреда друг в друга: Каир узнаешь в пирамиде, пирамиду в Каире (VII: 285).

Интересно что и здесь Белый использует пару «реальный / не-реальный»: реальный бред Каира основан на шуме города, он противопоставлен бреду «не-реальному», т. е. внутреннему.

Во-вторых, надо заметить, что не-городское пространство Египта Белого кажется не тронутым колонизацией. За пределами города следы европейских колонизаторов не видны: это пространство не имеет отношения к современности и европеизации страны, а, напротив, уходит своими корнями прямо в прошлое. Здесь, иными словами, современности нет; есть, напротив, напластование прошлых эпох. Не-городское пространство у Белого является местом одновременного сосуществования разных эпох и культур. Именно эта черта позволяет его сблизить с понятием «гетеротопии» Фуко. В статье «Другие пространства» французский философ объясняет его значение; гетеротопии являются

своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находящиеся за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемы<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. Б. М. Скуратова под общей ред. В. П. Большакова. М., 2006. С. 196.

Говоря о четвертом принципе гетеротопий, Фуко пишет, что

гетеротопии чаще всего связаны с «раскрыем» времени, т. е. они открыты в сторону того, что — из чистой симметрии — можно было бы назвать гетерохронией. <...> Существуют гетеротопии накапливающегося до бесконечности времени, например музеи, библиотеки<sup>12</sup>.

Египет, связанный с пространством за городом, становится музеем под открытым небом, где следы разных культур и правлений представляются взору автора, который из прошлого выходит прямо в совсем другое измерение, в мир души. Это — «стратиграфическое», «напластованное» пространство, о котором пишет Вестфаль; но если французский ученый считает, что самое напластованное место — современный город<sup>13</sup>, по Белому, связь с разными эпохами находится вне города: «не-городское» пространство Египта является именно тем местом, где прошлое развивается, или даже снова оживает. Но надо заметить что, по словам Белого, «современность с ее суетой не может, не хочет понять Хеопсовой пирамиды» (VI: 179): модернизация и европеизация не могут существовать бок о бок со следами истории.

В городском пространстве такое напластование не чувствуется так сильно, поскольку вторжение современности сильно влияет на общее ощущение. Однако, именно когда Белый описывает Каир, испорченный современностью, он думает об историческом развитии, о рождении и падении цивилизации, и приходит к заключению, что «старое развалилось здесь; новое развалилось в развалинах старого; рушится в настоящем грядущее; оттого-то и нет нигде окончательной смерти; оттого-то и нет нигде окончательной жизни» (V: 214).

<sup>12</sup> Там же. С. 200.

<sup>13</sup> См. *Westphal B. Geocriticism*. С. 139: «The city, human place par excellence in the twentieth century <...> is a composite of multiple worlds. The city, like any human space, is an archipelago, both singular and plural. Geocritical analyses attempts to probe the strata that both undergird and record history, that give it its history».

**Х. Шталь**  
*Университет Трира*

**Парсифаль на пути к Самодуху:  
«Символ веры» в интерпретации  
Андрея Белого в «Истории становления  
самосознающей души»**

Сицилия и Парсифаль

Сицилия для Андрея Белого тесно связана с мифом о Парсифале. Еще в «Очерках» 1911 г. об Италии и Сицилии, которые публиковались в российской периодике, Белый создал оригинальный образ Сицилии, однако в 1922 г. в «Путевых заметках» писатель несколько изменяет его, описывая Сицилию как локус невидимого Монсальвата — замка, в котором хранится Грааль<sup>1</sup> и которому угрожает со стороны Калабрии черный маг Клингзор, противодействующий стремлениям рыцарей к осуществлению тайн Грааля «в твердых землях» Сицилии:

Песня мозаики — тайна Палермо; она — тот таинственный Грааль, о котором мы слышали у де-Троа и у Вольфрама фон Эшенбаха; легенды гласят, что священное место его есть Испания; но почему-то мне кажется, что не в Испании высится сваянный светом Сальват

---

<sup>1</sup> В «Путевых заметках. Сицилия. Тунис» (М.; Берлин, 1922) Белый «фактически “переписывал” свою поездку» в Италию и Сицилию, отраженную в очерках в газете «Речь» 1911 г. (*Сильвассо Б.* Итальянское путешествие Андрея Белого: от путевых очерков (1911) к «Путевым заметкам» (1922) // Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика / Ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М., 2017. С. 103–114. Здесь: с. 104). В версии 1922 г. изображение Сицилии расширяется ссылками на легенду о Граале и Парсифале: «Сицилия “Путевых заметок” — не та, что в “Очерках”. Она — ключ ко всему путешествию. <...> Кроме существенного расширения некоторых пассажей и включения бытовых описаний, важные изменения и вставки касаются непрерывного обращения к легенде о Парсифале» (Там же. С. 108).

(Монсальват), а — в Сицилии он — невидим; он светлая сказка, повисшая в светочах; жажда его осадить в твердых землях, поставить на почву Сицилии рыцарством света, — досель разбиваются действием злого Клингзора, которого места, согласно преданию, — Калабрия: из Калабрии грозно бросает Клингзор свои копы через пролив в Сицилианские земли <...><sup>2</sup>.

В предисловии к итальянскому переводу «Заметок» Джакома Страно правильно отмечает, что на трактовку как мифа о Парсифале, так и Сицилии в «Заметках» 1922 г. повлияли указания Рудольфа Штейнера, с которым Белый познакомился лично в 1912 г.<sup>3</sup> Однако Белый не во всем следует за Штейнером. В отличие от него, Белый в «Заметках» представляет Сицилию светлым местом и локусом Грааля (тем самым продолжается линия интерпретации Сицилии в «Очерках» 1911 г. — как символа эсхатологического «Нового града»<sup>4</sup>).

Штейнер, напротив, считал Сицилию страной, в которой до сих пор действуют как раз не силы Грааля, но последствия самих страшных и опасных оккультных сил черной магии. В лекции от 6 февраля 1913 г. цикла «Мистерии Востока и Христианства»<sup>5</sup> Штейнер описывает Клингзора как историческое лицо, герцога из Калабрии, который выступает представителем черной магии<sup>6</sup>, а сицилийскую Иблис — как злую власть Люцифера. Легенду о прелюбодеянии

---

<sup>2</sup> *Белый А.* Путевые заметки. Сицилия. Тунис. Т. I. М.; Берлин, 1922. С. 95–96.

<sup>3</sup> См. *Strano G.* Prefazione // *Belyj A.* Da Venezia a Palermo. Note di viaggio / Trad. e cura di G. Strano. Roma, 2016. P. 5–14. Здесь: P. 8–9.

<sup>4</sup> Ср. «Новый, с неба слетающий град, пригрезился к Монреалю — этому бедному пилигриму, упавшему на каменную, земляную грудь». Ср. также описание приезда в Палермо, в котором сама Сицилия как бы слетает с неба: «Солнце стояло уже высоко: из тумана, а не из моря, откуда-то свысока, сразу на море спустилась Сицилия» (*Белый А.* Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911). Подготовка текста и примечания Б. Сульпассо // *Арабески* Андрея Белого. С. 115–152. Здесь: с. 144, 123).

<sup>5</sup> *Steiner R.* Die Mysterien des Morgenlandes und des Christentums // *Steiner R.* Gesamtausgabe. № 144. Dornach / Schweiz, 1985.

<sup>6</sup> Штейнер определяет черную магию как союз с Ариманом или с Шивой, т. е. Люцифером, или одновременно с обоими; см. *Steiner R.* Welche Bedeutung hat die okkulte Entwicklung des Menschen für seine Hüllen (physischen Leib, Ätherleib, Astralleib) und sein Selbst? Ein Zyklus von zehn Vorträgen, gehalten

Клингзора с Иблис, женой короля Гильберта, в сицилийской крепости Калот Бобот, т.е. Kalata bellota, вследствие чего Клингзор был осклопен обиженным мужем, Штейнер интерпретирует как сочетание черных магических сил Аримана и Люцифера, направленное против миссии рыцарей Грааля: «Все, что было предпринято в качестве власти, враждебной Граалю, и чем был ранен Амфортакс, можно возвести к союзу, заключенному Клингзором на Крепости Иблис»<sup>7</sup>.

Согласно Штейнеру, сочетание Клингзора с Иблис есть «самый страшный союз» среди возможных сочетаний оккультных сил в человеческих душах. По мнению Штейнера, «злые последствия Клингзора» можно еще сегодня «ощутить в атмосфере Сицилии»<sup>8</sup>.

Белый в «Путевых заметках» не ссылается на эту лекцию Штейнера, упоминая Клингзора, локализует его не в Сицилии, а только в Калабрии, и союза мага с Иблис касается лишь поверхностно.

В своем самом большом философско-теоретическом сочинении «История становления самосознающей души» (далее — ИССД)<sup>9</sup>

---

in Den Haag vom 20. bis 29. März 1913 // Steiner R. Gesamtausgabe. № 145. Dornach / Schweiz, 1986. (Neunter Vortrag vom 27. März 1913). S. 149–167.

<sup>7</sup> «Alles, was man unternommen hat als eine feindliche Herrschaft gegen den Gral, und wodurch auch verwundet worden ist Amfortas, das ist zuletzt zurückzuführen auf den Bund, den Klingsor geschlossen hat auf der Festung der Iblis» (Steiner R. Die Mysterien. S. 72). См. также: «Kalot bobot auf Sizilien war in der Mitte des Mittelalters der Sitz jener Göttin, die man nennt Iblis, die Tochter des Eblis. Und unter allen schlimmen Verbindungen, die innerhalb der Erdentwicklung zwischen Wesenheiten, in deren Seelen okkulte Kräfte waren, zugetragen haben, ist den Okkultisten als die schlimmste dieser Verbindungen diejenige des Klinschor mit der Iblis bekannt» (Ibid. S. 71).

<sup>8</sup> «Ebenso wie wir, wenn wir heute den Boden Siziliens betreten und den okkulten Blick haben, auf uns einwirken sehen die Akasha-Nachwirkungen des großen Empedokles, wie diese in der Atmosphäre Siziliens vorhanden sind, so sind auch in ihr heute noch wahrzunehmen die bösen Nachwirkungen Klingsors, der einstmals sich verbunden hat von seinen Herzogtum aus über die Meerenge hinüber mit jenen Feinden des Gral, die dort seßhaft waren in jener Feste, die man im Okkultismus und in der Legende nennt “Kalot bobot”» (Ibid. S. 70–71).

<sup>9</sup> Текст ИССД цитируется по готовящемуся изданию, сделанному по рукописи (Белый А. История становления самосознающей души. Кн. в 2 т. и 3 ч. / Под ред. Х. Шталь, М. Одесского, М. Спивак). В первый том издания входит первая часть, во второй — вторая и третья. Публикация планируется на 2021 г. ИССД хранится в Рукописном отделе РГБ (Ф. № 25, 45/1

1926 г. Белый возвращается к связи Сицилии с Граалем и Парсифалем. В отличие от «Заметок», в ИССД он эксплицитно отсылает к вышеупомянутой лекции Штейнера 1913 г. Однако, ставя акцент по-другому, он и в ИССД не повторяет черномагическую характеристику Сицилии Штейнером. Углубляя свое восприятие Сицилии, отраженное в «Заметках», Белый в ИССД трактует Сицилию как «центр борьбы двух источников культуры», в которых он, с одной стороны, видит «духовное братство, не имеющее устава и организации, но, так сказать, в духе и в устремлениях культуры осуществлявшего Мон-Сальват», а с другой — «влияния демонически разложившейся духовной культуры». Источник этих «демонических влияний» он переносит в Калабрию, опуская рассказ Штейнера о черномагическом центре в сицилийской крепости Калот Бобот<sup>10</sup>. Опускает Белый и тот факт, что Штейнер локализует замок Грааля на западе Европы и, точно помещая черные силы в Калот Бобот, напротив, не указывает точно локализованное место хранения Грааля<sup>11</sup>. Но «борьбу культур» Белый относит в ИССД менее к угрозе черной магии, чем к попыткам «вырвать культуру духа из догматических форм и суеверий папского католичества»<sup>12</sup>, т. е. делает акцент на борьбе за осуществление не скованной догматикой

---

и 45/2). См. о проекте публикации ИССД: <https://www.uni-trier.de/index.php?id=43734>. См. также научную литературу об ИССД в тематическом номере «Russian literature» 2011 г. (Vol. 70. P. 1–2), а также статьи об ИССД в следующих сборниках: Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. K. Duda, T. Obolevitch. Kraków, 2010. S. 557–636; Миры Андрея Белого / Ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М., 2011. С. 594–677.

<sup>10</sup> Крепость упоминается в «Путевых заметках», но брак черных сил и там упущен, ср.: «<...> *сатанесса*, принявшая образ владельницы легендарного сицилианского замка “Калот – Бобот”, – встретила: пир *хохотунский* стал оргией шабаша; “*Суккуб*”, направленный чарами злого Клингзора, свершавшего полеты по воздуху (из Калабрии) появлялся: <...>» (Белый А. Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис. М.; Берлин, 1922. С. 109).

<sup>11</sup> Steiner R. Die Mysterien. S. 70.

<sup>12</sup> Ср.: «<...> братство рыцарей, защитников дела Христова после того, как оно было искажено католической церковью, существовало, как духовное братство, не имеющее устава и организации, но<,> так сказать<,> в духе и в устремлениях культуры осуществлявшего Мон-Сальват; он <Штейнер> подчеркивает, что Калабрия была местом, где были сильны влияния демонически разложившейся духовной культуры <...>» (ИССД. Ч. I. Гл. IV «Эпоха

«невидимой церкви» мистерии Грааля в Сицилии, причем угроза Граалю исходит не столько со стороны Клингзора, сколько от католичества.

Главным действующим лицом в этой борьбе выступает у Белого Парсифаль. Осуществление мистерии Грааля определяется задачей самосознающей души, носителем которой и для Штейнера<sup>13</sup>, и для Белого является Парсифаль. Таким образом, в ИССД Сицилия становится местом зарождения самосознающей души — подобная идея еще отсутствует в «Путевых заметках», а также у Штейнера, который не связывал Сицилию с ее становлением.

### Парсифаль — символ юной самосознающей души

Парсифаль выступает как символ юной самосознающей души, развитию и определению которой посвящена ИССД:

Рыцарь «Грааля», взятый в устремлении своем выйти из обряда, пройти путь покаяния и искания, отделяющего его от внешней формы, к внутренней (*percer le vale*, «*Perceval*»<sup>14</sup>), — был вполне реален в условиях времени появления романа о Парсифале (или «*Персевале*»); и сам Фридрих был центром устремлений новой культуры, которая уже — культура самосознания, рождаемого из сомнений (тема Вольфрама); культура самосознающей души, еще не имеющая знаков своего выражения, но уже волнующая общество, или «ренессанс» до «ренессанса», <...><sup>15</sup>.

В Парсифале развивается в качестве нового душевного органа «само-со-знание», т. е. та форма сознания и познания, носителем которой является самосознающая душа в системе Белого:

---

схоластики», подглава «Литература и поэзия в 12-ом и в начале 13<-го> века»).

<sup>13</sup> Ср., например: *Steiner R. Die Mysterien*. S. 75.

<sup>14</sup> В романе Вольфрама фон Эшенбаха имя «Парсифаль» трактуется как калька с древне-французского *percer le val* (пронизывай долину). См. также: *Steiner R. Das christliche Mysterium // Steiner R. Gesamtausgabe. №97. Dornach / Schweiz, 1998. S. 266* (Das Gralsgeheimnis im Werk Richard Wagners. Vortrag in Landin (Mark) am 29. Juli 1906).

<sup>15</sup> ИССД. Ч. I. Гл. IV «Эпоха схоластики», подглава «Литература и поэзия в 12-ом и в начале 13<-го> века». Фридрих — император Фридрих II Гогенштауфен, под властью которого находилась и Сицилия.

<...> Парсиваль, <...> буйный и подчас даже легкомысленный малый, но — он полон здоровья и силы воли; он делает себе искусство, мысль, быт по образу своему и по подобию своему, а не «ам-фортасову». Юное здоровье и воля к жизненному творчеству — вот что характеризует «нового человека»<,> уже бродящего среди средневекового человека, связанного схоластической догмой, а во все не мысль, не стиль этой мысли; стиль ее еще в жизни, во всем организме, носящем новый орган; и этот орган уже не сознание — так, вообще, а — *само-со-знание*<sup>16</sup>.

Парсифалю здесь приписываются свойства, которыми Белый в ИССД характеризует самосознающую душу — она отличается, во-первых, «волей», соединенной со свежими жизненными силами («он полон здоровья и силы воли»), во-вторых, «индивидуальным», независимым от традиции «жизненным творчеством» («он делает себе искусство, мысль, быт по образу своему и по подобию своему») и, в-третьих, особенной формой сознания, которая «со»-единяет «само» (или свое «я», личность) и «знание», т. е.: «само-со-знанием».

Цель Парсифаля — обретение Грааля, новым защитником которого он должен стать. Грааль в антропософской системе Белого — символ той степени развития человечества, которая обозначается термином «Самодух»: самосознающая душа должна стать носителем Самодуха, т. е. стать Чашей Грааля, которую наполняет Самодух. Символ Самодуха у Белого — София. Соответственно, цель развития Парсифаля (или самосознающей души) — в соединении с Самодухом (или Софией). Страна, в которой, по учению Штейнера, в будущем осуществится культура Самодуха — Россия<sup>17</sup>. Таким образом, Сицилия и Россия оказываются связаны в истории становления самосознающей души. Сицилия обозначает начало этого процесса, а Россия — как у Штейнера, так и у Белого — его цель и осуществление.

В ИССД Белый не только теоретически определяет свойства, цели, задачи и методы развития самосознающей души и выявляет

---

<sup>16</sup> Там же. С. 369 (Ч. I. Гл. IV «Эпоха схоластики», подглава «Тема исследования»).

<sup>17</sup> См., например: *Steiner R. Das Geheimnis des Todes. Wesen und Bedeutung Mitteleuropas und die europäischen Volksgeister. Fünfzehn Vorträge, gehalten 1915 in verschiedenen Städten // Steiner R. Gesamtausgabe. № 159. Dornach / Schweiz, 1980. S. 236 (Vortrag in Prag, 15. Mai 1915).*



отражения ее развития в истории мысли и быта западного человечества, но обнаруживает развитие самосознающей души и в самом себе как авторе текста. Образно говоря, сам Белый в ИССД выступает Парсифалем, который путем сочинения трактата осуществляет коренную задачу самосознающей души — обретение Грааля или Софии, чтобы стать предтечей будущей культуры Самодуха в России, что мы постараемся показать в дальнейшем. Путь посвящения, на который он вступил во время поездки 1910–1911 гг.<sup>18</sup>, достигает своей цели в развитии высшего качества самосознающей души, являющегося мостом к Духу.

### Центральная глава третьей части ИССД: «Символ веры и знания в самосознании»

В рукописи ИССД есть два места, в которых Белый отмечает дату, когда он сочинил текст.

Первое место — в четвертой главе первой части, «отработанной» в 1931 г.: Белый здесь отмечает день, в который была арестована Клавдия Николаевна<sup>19</sup>. Тем самым Белый не только фиксирует памятный день, но и придает сочинению новый уровень смысла. В этой главе речь идет о средневековых духовных братствах (среди них — тамплиеры), преследуемых церковью. Отмечая дату, Белый соотносит историю с современностью и актуализирует текст — во время работы над ИССД антропософы, преследуемые в СССР, оказываются проводниками истинного христианского развития.

---

<sup>18</sup> Неоднократно было указано на то, что поездка представлена в «Путевых заметках» как путь посвящения, что отражается уже на уровне употребления слов: «Доминирующими в первом разделе книги (Путевые заметки. С. 15–20) вместо слов “путешествие” и “путешественник” становятся слова “странствие”, “странники”, а вместо “путешествие” — “путь”». «Биографический путь Белого к антропософии начинается после его итальянского путешествия, но в “Путевых заметках” 1922 г. он переписывает прошлое, представляя итальянское путешествие как начало посвячительного пути» (С. 106, 110).

<sup>19</sup> См.: Шталь Х. Проблемы текстологии «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого: датировка и композиция // Арабески Андрея Белого. С. 492–508.

Второе место с отмеченной датой находится в конце главы «Символ веры и знания в самосознании» так называемой третьей или «синтезирующей», «теоретической» части ИССД. Эта глава, в которой дается в сжатой форме определение свойств самосознающей души, играет ключевую роль не только для третьей части, но и для сочинения в целом.

Дата — «Пасхальная ночь 1926 года». Указание даты — вместе с завершающим текст словом «Аминь» — придает этой главе перформативный характер: Белый тут не только излагает Символ веры, но, размышляя о нем, одновременно осуществляет то, о чем пишет. В его изложении «все члены Церкви <—> самосознающие члены, или — “индивидуумы”»<sup>20</sup>, поэтому можно сказать, что Белый в главе «Символ веры и знания в самосознании» проводит молитву-медитацию — в той форме, которая, по его мнению, адекватна самосознающей душе. Таким образом, текст ИССД выступает уже не теорией, а практикой самосознающей души. Сама глава — пример формы молитвы-медитации на основе зрелой самосознающей души, носителем которой Белый как автор выставляет самого себя.

Эта глава есть и молитва, и медитация в дословном смысле — размышление, так как в ней сочетаются «вера» (воля и чувство убеждения) и «знание» (понимание того, во что верится), как и манифестировано в заглавии «Символ веры и знания» [курсив мой. — X.Ш.]. Согласно приведенной формуле Белого, в которой он определяет Парсифаля как носителя самосознающей души, Само и знание соединяются в «само-со-знании». То есть эта глава характеризуется уже самим заглавием как осуществление высшей цели самосознающей души в понимании Белого.

В изложении Белым Символа веры ход мысль развивается не в традиционных, заданных церковью догматических формах, а вполне самостоятельно и индивидуально. То есть Белый реализует вышеназванные и приписанные Парсифалю три признака «юной» самосознающей души: творческие силы воли, мысль «по образу своему и по подобию своему» и знание.

---

<sup>20</sup> В приложении к статье впервые публикуем текст этой главы, вычитанный по рукописи и с комментарием, по второму тому готовящегося издания ИССД. Воспроизведенный текст комментариев слегка изменен для данной публикации.

Но медитация в этой главе отличается еще и другими свойствами, которые выходят за пределы «юной» самосознающей души.

Медитация о Символе веры подразделяется на четыре фазы (в дальнейшем: ф1–4).

Глава начинается с тезиса, сформулированного на основе изложенной в начале главы теории знания самосознающей души: «Символ Веры есть в нас композиция первая, предпосылаемая всем возможным другим» (ф1).

Потом следует размышление над первым членом Символа веры, в ходе которого интерпретируется каждое слово, что есть осуществление трех названных признаков молодой, «парсифальской» самосознающей души (ф2).

Затем следуют еще две фазы. В медитации над Символом веры воля не только вносится в мысль (ф2), но мысль и воля вносятся в чувство (ф3), а также мысль — в волю (ф4).

Например, после размышлений над первым членом Символа веры (ф2) Белый отмечает свое восхищение истинами, открытыми им в ходе размышлений (ф3): «Какая отчетливая, удивительно близкая нам гносеология вдруг изливается в ясных идеях из первого члена никео-царьградского Символа». Вслед за этим отнесением мысли и воли к чувству (ф3) следует внесение мысли в волю (ф4), так как требуется в императивной форме волевое проведение самого акта прочтения, причем смыслы, которые прежде были рассмотрены и переживаемы отдельно, должны быть взяты в целостной форме предложения: «Так соберем же в уме смыслы слов; и прочтем этот член <...>».

Этим фазам соответствуют определения стиля действия самосознающей души, которые Белый в начале этой главы отмечает: «композиция», «тема в вариациях» и «символ». Композиция соотносится с размышлением, которое открывает скрытый смысл и структуру текста (ф2). Тема в вариациях есть целостное понимание этой структуры, позволяющее увидеть главную идею (тему) в разбираемой форме (в вариациях) (ф3). А Символ означает внутреннее отождествление медитирующего с самой идеей в целостном акте (ф4)<sup>21</sup>. Само проведение этой медитации — действие самосознающей души (ф1), которая

---

<sup>21</sup> Эти три определения самосознающей души являются некоторым отражением трех степеней высшего духовного познания в учении Штейнера: «имагинация», «инспирация» и «интуция». Здесь, к сожалению, нет

преобразуется тремя формами медитации в «духовный орган», чашу Самодуха или Грааля.

Эта мысль становится понятной, когда мы соотнесем выделенные фазы с антропософским учением о медитации: проведенная в главе медитация вращает три способности мысли, воли и чувства, которые соединяются то на уровне мысли (ф2), то на уровне воли (ф3) или чувства (ф4). Таким образом, ход медитации в этой главе есть не только размышление, но и «упражнение», направленное на определенный ритм вращения трех способностей мысли, воли и чувства. Сам Белый намекает в этой главе на такое упражнение, трактуя Христа как триединство способностей, сочетания которых варьируются: «тройственность Сына (*“Господь, Свет и Истина”*, или *“Воля, Чувство и Мысль”*, или *“Добро, Красота, Правда”*) дана композицией *темы в вариациях* <...>» (илл. 61).

Белый подробно описывал на основе личного опыта подобные упражнения вращений способностей при помощи специальных медитаций, данных Рудольфом Штейнером в эзотерических уроках. В недавно опубликованном сборнике под редакцией Клаудии Кривеллер и Моника Спивак мы разбирали медитационный конспект Белого 1918 г.<sup>22</sup> В этой тетради он называет целью упражнений достижение высших, внетелесных степеней переживания и познания, которые там же определяются как образование Чаши Грааля из материи собственной души, в которую может вселиться София или Самодух, т. е. упражнения направлены на осуществление высшей цели развития самосознающей души. Это значит, что глава о Символе веры свидетельствует о попытке автора в самом процессе писания текста ИССД не только представить историософскую схему, но преобразить собственную самосознающую душу в Самодух.

---

возможности анализировать сходство и различие трех признаков самосознающей души и трех ступеней познания.

<sup>22</sup> Имеется в виду неопубликованная тетрадь с названием «Медитативная запись и схема»; приведенный рисунок заимствован именно из этой «Записи». Рукопись «Записи» хранится в НИОР РГБ в фонде Белого (Ф. 25. Картон 46. Ед. хр. 28) и датируется (возможно, К. Н. Бугаевой) 1918 г. См. более подробно нашу статью: Медитативный опыт Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // Андрей Белый: Автобиографизм и биографические практики / Сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб., 2015. С. 80–101.

## ИССД как перформатив

Итак, глава «Символ веры и знания в самосознании» является не только изложением и интерпретацией Символа веры на основе теории самосознающей души Белого, но и «перформативом самосознающей души». Написанием этой главы, датированной пасхальной ночью 1926 г., Белый осуществляет то, что считает действием самосознающей души. Глава замещает дневниковую запись, в которой фиксируется это действие. Глава метонимическим образом свидетельствует: Белый — как автор ИССД — в самом творческом процессе, результат которого и есть текст ИССД, осуществляет идеал действия самосознающей души, т. е. проводит медитацию, соединяющую веру и знание, при помощи которой душа может преобразоваться в Чашу Грааля. Но глава обращается и к читателям, которым дается образец медитации, адекватной самосознающей души.

Мотивом соединения веры и знания открывается первая часть ИССД (переработанная и расширенная версия написана позже, в 1931 г.). Синтез знания и веры в медитативном акте есть цель развития самосознающей души, перекидывающего мост к реальному переживанию Духа и участия в Нем, т. е. духовную форму причащения<sup>23</sup>.

Белый имагинирует самого себя Парсифалем, но уже не «юным», а носителем зрелой самосознающей души — на переходе к Самодуху. Для Белого местом борьбы светлых и черных сил за Грааль в современности является теперь не Сицилия, а Советская Россия, на что он намекает другой датировкой в ИССД — датировкой главы о преследовании новых еретиков или истинных эзотерических христиан.

---

<sup>23</sup> О датировке частей ИССД см.: Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. Материалы к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Сост. А. Лавров, Дж. Малмстад. М., 2016. С. 773–776. См. также: Шталь Х. Проблемы текстологии «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого // Арабески Андрея Белого. С. 492–508.

## Приложение:

Публикация:

*Из материалов к изданию «Истории становления самосознающей души» по рукописи / Подготовка текста Х. Шталь, М. Одесский, М. Сливак. Из третьей части, входящей во второй том (еще без пагинации). Издание планируется на 2021 г.<sup>1</sup>*

### **Андрей Белый. Из третьей части «Истории становления самосознающей души» Символ веры и знания в самосознании**

Душа самосознающая, как *композиция*, при уточнень<и> последней являет другой свой аспект: с приключения времени к трем измерениям пространства, она изливается в линию времени, где она в ритме живет — темой, данной в вариациях; самое в нас представленье вариаций — попытка облечь в стиль концепции каждый из многих моментов культуры; момент за моментом проходит в композиционном плане<sup>II</sup>; здесь вариация есть композиция в данном моменте, как точка; и, стало быть, целое здесь не *одно*<sup>1</sup>, а — *другое*; оно не единство, а — множество; целое, тема, в разрезе логическом — теза; ведение тезы по ряду<sup>2</sup> вариаций есть акт антитезы; единство есть целое в тезе; оно в антитезе есть множество; каждая из многих данных вариаций — единство, иль теза, поставленная по-иному; в „*abc*“ — вариации: *ab*, *ac*, *bc*, *cb*, *ca*, *ba*; каждое по отношению к каждому антитетично; собрав все вариации в *синтезе*, линию времени мы исчерпали; единство во множестве здесь переходит во множество, взятое в целое, как всеединство; здесь время есть круг; теза есть „*abc*“ безо всякого аналитического разгляденья его модуляций; антитеза, — ряд модуляций; и синтез — вариации, многое, в целом, как цельность.

Так: теза — пространственна; временность — антитетична; а синтез есть время-пространство; причинность есть время-пространство в концепции у Шопенгауэра<sup>3</sup>; в нашем столетии самая эта

---

<sup>1</sup> В примечаниях к тексту даются разночтения, в примечаниях в конце текста — комментарии.

<sup>II</sup> плаще

причинность — расстрой, состоящий из целепричинности (Вундт)<sup>4</sup>, функциональной зависимости, допускающей в месте причинности многопричинность, из целостности, или всецельности; также понятие «*синтеза*», — многопонятийно; «*синтез*» в рассудочном смысле есть форма познания в ее отнесении к времени; «*синтез*» рассудка и чувственности в соположенности; коли он есть слиянность, он — «*символ*»<sup>1</sup>; а соединенье пространства, как трех измерений и времени, как одного, нам рождает эмблему четырех-единства; четвертое в нас измерение — время; <sup>II</sup>*четвертое* в мысли — четырежды взятое. Целое в схеме логической определимо как только «*одно*»; «*монос*» ряда рассудочного есть *единство*; а «*монос*» учетности, счетности есть единица; понятие синтеза трех пониманий *единства* — одно, единица, единое<sup>5</sup> — не исчерпаемо во «*всеединстве*»; таким синтез выглядит в метафизическом взятии; синтез единств — единица, одно и единое — только в проблеме о том, как возможно единство не как триединство (или — всеединство), а — как четвероединство; понятие же о *четвертом* единстве — понятие «*символа*»<sup>III 6</sup>.

Это понятие — определяет, предопределяет<sup>IV</sup>; «*одно*», взятое символом — это понятие, преждележащее, нежел<sup>V</sup> «*одно*» в его гносеологическом смысле; здесь одно — образ целого; целое же, как *одно*, вытекает из первого с внутри лежащими «*единство*» и «*единица*». Понятие «*символ-одно*» раздвигает нам все композиции с миром вариаций, внутри их лежащим; и сколько бы мы измерений не клали в основу первично-положенному — число, выражающее измеренье<,> есть *символ*.

Так мы упираемся в целое<,> взятое символом, как в абсолютное последнее; или обратно: оно есть первичное, как абсолют. Таково представление в нас о божественном, не исчерпаемом в классификации (духов ли, чисел ли, — или иного чего); символ есть символ целого с внутри лежащими, в целом — *одно, единица, единое*; то — представление о Троице, как нераздельности; «*целен в существенном, — троичен*

<sup>I</sup> целого

<sup>II</sup> в аллегориях и мысль о *четвертом* есть в мысли о четырежды взятой тройце, взятой — четырежды

<sup>III</sup> Прим. Белого:

Гносеологически я пытаюсь раскрыть понятие «*символа*» в «*Эмблематике Смысла*» (См. «*Символизм*»).

<sup>IV</sup> все прочие;

<sup>V</sup> самое это

в лицах»<sup>7</sup> — <sup>1</sup>так гласит нам концепция целого, взятого богом; она сквозит <sup>II</sup>в монументальнейшем стиле Никео-Цареградского Символа,<sup>8</sup> этой концепции: синтеза синтезов; здесь, в композиции этой при помощи «З» выявляется нам предсчисленность сфер всех возможных воззрений на всякие виды возможных действительностей, — интеллекта, рассудочных эмблематизмов, эстетик.

Здесь Символ — всюду тенденция: к символу; так что «1», представимое в символе целого, как *одного*, названо здесь «Отец»; «2» есть модификация в антитетическом «одно-другое»; «одно» здесь — «единство»; <sup>III</sup>и стало быть: и «двуединство»; <sup>IV</sup>«2» — <sup>V</sup>«Сын»; «З»<, > иль треть единство, есть следствие из «двуединства», которое не представимо вне «трихотомии»; и — вместе с тем — в трихотомии «одно» или «целое» взято, как множество; но это «З» называется в Символе: Дух.

Символ Веры<sup>9</sup> есть в нас композиция первая, предпосылаемая всем возможным другим; все другие — вариации в ней; в ней вариации даже пространства негеометрии<sup>10</sup>, не говоря уже о временах.

«Верую» —

— вера взята так, как Павел гласит: «*верой в веру*»<sup>11</sup>, уверенностью, что — «*да будет*»; познание предпосылает свои директивы: — познанию — познанием, а не *незнанием* быть.

«Во единого Бога» —

— «единого» значит «одно»; «Бога» — целое здесь именуется «богом» <sup>VI</sup>(«одно», «бог» — слова,<sup>VII</sup> обрисовывающие нам символ, целое, образом (бог) и понятием (единое)<); символ есть соединенье *того* и *другого*.

«Отца» —

— здесь, при слове «Отец» выявляется<sup>VIII</sup> Символ<sup>12</sup>, как образ: фигурой; «Отец» — это целое, как перво-данное; все, что имеет возникнуть в оформленном виде, уже коренится в «Отце».

<sup>I</sup> таков Абсолют

<sup>II</sup> сквозь прекрасный и монументальнейший стиль

<sup>III</sup> другое есть «множество»; здесь

<sup>IV</sup> является целое; в Символе

<sup>V</sup> стоит символом:

<sup>VI</sup> по моему есть тавтология

<sup>VII</sup> для отчетливо вы<явл., — нрзб>ения в нас представленья о «символе»; целое, взятое «богом», есть Символ

<sup>VIII</sup> нам композиция целого, или фигура;



«Вседержителя» —

— здесь выявляется в целом, как данным фигурой — первый существенный признак: его «вседержительность», еще не «со-», а лишь «все-»; «со» ведь предполагает отдельные части в «держании» как со-держание; «со» — уже синтез; дано же пока «вседержание»; но «все-держание» — знак композиции; это — <sup>1</sup>«все-цельность»: возможность любой пункт фигуры рассматривать за основной, относя к нему круголежащие пункты, как средства, а пункт кладя целью; целесообразность — абстракция цельности; в цельности все друг из друга, друг в друге; и — целесообразно во всех направлениях; Кант, когда тщетно пытался то выразить, выразил в тезисе: *целесообразность без цели*<sup>13</sup>; но в данном им тезисе то, что являет всецельность, вполне неотчетливо: выявлено знаком «минус», отсутствием цели; но это «отсутствие» наоборот — полнота, переполненность многими целями; «целое» в нашем разгляде — всецельное, не одноцельное; Кантова теза «целесообразность без цели» есть в Кантовом смысле закон эстетический; так композиция, стиль — есть *целесообразность без цели*; по-нашему же — многоцельность, в которой любая часть целого целое держит; оно — вседержание; Бог — «вседержитель, отец»<sup>14</sup> есть фигура самой композиции; то, что родит он — пока еще в нем; он — все держит.

«Творца» —

— выявление частных целого; акты творения суть разложения целого *темой в вариациях*; это в логическом смысле — явление аналитических *а постериори*<sup>15</sup>, для Кантовой<sup>II</sup> логики парадоксальное; Ласк же наткнулся на них<sup>16</sup>; это — акт выделения частей, как моментов, уж предполагающих время; «творец» в первом смысле есть тот, кто рассматривает<sup>III</sup> содержание своих вседержаний во времени; знак «вседержителя» — знак композиции; а знак «творца» — знак, указывающий на явление *темы в вариациях*; именование символа<sup>17</sup> целого Богом *Отцом, Вседержителем* и уже после *Творцом* с точки зрения теории знания нашего — безукоризненно.

«Творца неба» —

— здесь небо — одно;

<sup>I</sup> то именно, что мы назвали

<sup>II</sup> и прочих

<sup>III</sup> вседержанье свое

«И земли» —

— здесь земля как — *другое*; противоположность, явление антиномической двойности есть акт первый творения, иль установка в первичном частей; с точки зренья теории знания Штейнера это «одно» есть то, в чем мы: то — первое мысли; земля — все другое: все, — что не мыслительность.<sup>18</sup>

«Видимым же всем и невидимым» —

— первое определение первого акта щепления цельности есть установка частей его [ее?] <sic!>, как представимых и непредставимых; все то, что позднее называем мы опытом в будущем, чувственном смысле — «земля»; опыт не представимый есть опыт сознания, рожденного в первом «Я-Мысли»; и — следовательно: существую<sup>19</sup>.

Какая отчетливая, удивительно близкая нам гносеология вдруг изливается в ясных идеях из первого члена Никео-Царьградского Символа.

Так соберем же в уме смыслы слов; и прочтем этот член: «Верую во единого бога Отца, Вседержителя, Творца неба и земли, видимым же всем и невидимым.»

Так мало слов:<sup>1</sup> и такая громада нескрытого смысла: и символ *Отца* в нем исчерпан; *познание*, а не *незнание* в символе; к «верую» можем прибавить теперь: <sup>II</sup> «познаю». И —

— «Во единого Господа» —

— новый

этап в осознать<и> «одно»: «одно» в тезе господствования; но «господствование» — познавательный акт; познавательный акт есть примат познавания, сознания над непознаванием и над несознанием; познание и не поз<н>авание даны в вседержателе; они суть два опыта в опыте целого; момент открытия в опыте части, которую мы пронизаем насквозь (опыт с мыслью)<,> есть акт осознания опыта как пронизываемого, осознание всего, что не мысль (что — «другое»), лежащим в сознании: следственно — мыслимым; земля — на небе; немыслие — в мысли; воистину: акт промышленности — господство; Господь — Бог, как Логос, иль целое, как двуединство; и вместе с тем это *Господство* уже выявляет внутри вседержания сферу господствования; ведь «господствами» мы называем духовную иерархию; по Штейнеру<,>

<sup>1</sup> и однако в них — невероятнейшая композиция:

<sup>II</sup> «знаю»

то — «*духи мудрости*»; вышележащая сфера «*престолов*» есть сфера,<sup>20</sup> имеющая отношение к целому, как к композиции, или к Отцу. Двоединство в единстве —

— «*Иисуса Христа*» —

— Мудрость, Промысл,

как Логос, как Смысл —

— «*Сына Божия*» —

— «*Сын*» — выявление пер-

вое Мысли *во всем, что ни есть*, как в Отце; и она — имманентна *всему, что ни есть*, потому и —

— «единородного» —

— «*единородность*»,

как внутри-лежанье, предшествует акту рождения; но и рождение —

— «*иже*» —

— следует —

— «*От Отца рожденного*» —

— что есть рождение в пер-

вом, в «*одно*»? Разгляденье его все-держания, как «*со-держания*» потенциального; и потому-то прибавлено —

— «*Прежде всех век*» —

— здесь

является вариационность возможностью; а раздробление в ряде вариаций есть акт уже временный; «*Сын*» в потенции вариационной — в потенции смертности; ограничение темы в вариациях, или перевоплощение ее, есть закланье во времени; «*Сын*» появляется у Иоанна, как «*Агнец, закланный до создания мира*»<sup>21</sup>; все это — содержится в определении сыновности —

— «*Света от света*» —

— здесь «*свет*» по-

является; первое слово в <sic!> «*да будет*» есть «*Свет да будет!*»<sup>22</sup> Явление в Логосе мира, как Лица, как Космоса; внутри 2-ой ипостаси является мир, появляется форма (дух формы)<sup>23</sup> из света; явление «*света*» физического из духовного света есть деятельность иерархии архангельской; «*светит свет*», «*тьма не объяла его*»<sup>24</sup>; Лик 2-ой ипостаси рисуется в ризах духовных, как мудрость, как акт *сотворенья* («*да будет*»),<sup>1</sup> как в нем *начало* (иерархий, «*начал*») *света* (или — архангелов)<sup>25</sup>...

<sup>1</sup> <Вместо запятой, ред.:> и

— «бога истинна от бога истинна» —

— здесь через «свет» появляется в нас представление «истины» в более точном уже, ближе к нашей мыслительности находящемся смысле; «премудрость» сперва есть «Господствование» (акты творческой воли), потом акты *вчувствия*, как излияния света; и после уже акты «истины», как отражений свечений духовных, или, как *поверхность свечения*. Тут перед нами проходят этапы божественного излияния в *Сына Отца*; в излиянии, а не в твореньи (творяются лишь «твари», «конструкции») тайна рождения сына, — Господствованием света Истины; тройственность Сына («Господь, Свет и Истина», иль «Воля, Чувство и Мысль», иль «Добро, Красота, Правда») дана композицией *Темы в вариациях*; и потому то —

— «рожденна, не сотворенна, единосуцна Отцу», —

— заключение 3-его члена как бы подтверждает здесь сказанное: «сын» — рожден в смысле акта открытия, обнаружения *Темы* возможностей вариационных внутри композиции; обнаружение это и есть Откровение «Темы» внутри композиции.

[251] «Тема» в трех членах последующих пробегает пред нами в трех главных вариациях в «тезе», в «антитезе», в «синтезе», как *воплощение, смерть и восстание*, иль, как *схождение, погребение, вновь восхождение*.

— «Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшего» —

— «сшедшего» есть нисхождение во время, иль *тема*, как *теза* во времени; «сшедшего» с неба<sup>26</sup>:

— «С небес» —

— Небеса, — композиция<sup>27</sup> мудрости: —

— «И воплотившегося» —

— воплощение, — вхождение во время; весьма характерно, что слово стоит «воплотившегося», не родившегося; *Сын* рождается в Боге-Отце; «воплощение» не есть рождение, — восставление двух сфер композиции; «видимой», или земли и «невидимой» (неба) в то, что не есть небо в былом его смысле и что — не земля. — Воплощение то —

— «Чрез Святого Духа и Марию Деву»<sup>28</sup> —

— Что есть Святой Дух? Он — есть «животворящий Господь»<sup>29</sup>: что есть деятельность животворчества? Организация хаоса, образование Космоса в нем: Дух в начале «носился» над хаосом<sup>30</sup>; Дух Святой — Птица парящая<sup>31</sup>; хаос есть «многое»; «многость» в аспекте «земли» есть первичная богматерия: — то, что потом через действие животворения Духа Святого продохотворится; и станет Божественной Матерью; Бог Отец, или *одно* в Сыне есть двуединство; а Дух Святой — третье единство; одно из единств двуединства, а именно та сторона, о которой мы можем сказать, что она есть — дух в собственном смысле; другое единство, четвертое<,> так сказать, — та сторона двуединства, которая после противопоставлена третьему, как духу-собственно; это — есть *многое в одном*, перволежащем; так —

— «вочеловечившагося» —

— полагает нам Сына, уже Индивидуумом: индивидуум есть восстановленность, первая, целого (двух половинок его) как единство множеств; Дух — определенье одной стороны вседержания, как «всеединства»<sup>32</sup>; материя, первая мать, есть определенье уже вседержимого множеством частных единств (хаос атомов); «Я», индивидуум, как нераздельный комплекс, есть акт вочеловеченья, иль появленье *пятого* счетом единства; « $3+4=5$ » — есть высший счет; и означает он пятую сферу, как *тему*, являющуюся в типической первой вариации: *в тезе*; отныне все то, что открыто единствами нам в композиции чисто пространственной, перелagается в четко отдельных вариациях времени; *теза* — схождение во время «одно»; антитеза — схождение «одно», как «другого»: *одно*, как *единство*;<sup>1</sup> страдание — ограниченье «одно», как «единства»; *распятие* — антитетичность: «одно» и «другое»; *одно* и *единство* в их одновременности; но допустивши *одно*, как *единство*, иль цельность представивши *целью*, углом точки зренья, — должны допустить ряд единств, или *многое*; так погребается в *многом одно*: — «И *распятого* за ны при Понтийстем Пилате; и *страдавши*, и *погребенна.*» —

— Проходит вторая вариация темы; за ней — третья: синтез, иль —

— «*Воскресшего в третий день по писанию*»<sup>33</sup> —

<sup>1</sup> и стало быть, — как ряд единств; здесь *одно* погребается в *многом*:

— здесь *третий день*, есть вариация *третья*, иль синтез: единство во множестве, взятое в символе восстановления в «одно»: нераздельною цельностью; а «по писанию» — значит: по *Слову*, по логике Логоса, выпечатавшего нам композицию; восстановление единства в «одно» уже «многоединством», как целым индивидуальным —

— «Восшедшего на небеса и сидящего одесную Отца». <sup>34</sup>

Здесь *тема в вариациях* времени обогащает композиционное целое, иль перво-данность внесением времени, или «4-го» в «3»; время, линия, ныне в исчерпанной шкале вариаций есть круг; и конец его, то, что еще не свершилось в однажды свершенном; однажды свершенное выявится воочию: —

— «Паки грядущего.» —

— Паки грядущее здесь

«вечно-сущее» в мимобегущем: —

— «Со славою» —

— «Слава» есть обо-

гащение вариациями<sup>1</sup> композиции; «слава» — градация многого, взятого уж не как хаос, а космос кругов, иерархий; то — плерома духовных существ; «слава» — самый *круг времени*; в ней первоматерь (потом — Богоматерь) — четвертая есть ипостась, иль <sup>II</sup>София<sup>35</sup>.

Так в мощных, едва лишь раскрывшихся смыслах поставлен нам Символ<sup>36</sup>, как Сын.

И тогда открывается <sup>III</sup>Дух композиции, — третье:

— «И в Духа

Святого, Господа Животворящего» —

— животворение — организа-

ция многого; деятельность осознания многого в «со», как культуры; продухотворенье того, что не Дух, в ритмизации; Дух есть Дух Жизни — Отца;<sup>IV</sup> — «От Отца исходящего»<sup>37</sup> —<sup>V</sup>

<sup>I</sup> первоначально положенной нам

<sup>II</sup> Духа

<sup>III</sup> *третье* композиционного плана, как Дух; утверждается:

<sup>IV</sup> вот того это и «же», с которым согласен я

<sup>V</sup> — а не от Сына; здесь я соглашаюсь не с др-ом Штейтером, не с католичеством, а с православием; «Жизнь» есть с Отцем / Отчеством, как с Первым, а не со вторым, или Сыном:

— «Сын» как и «Дух» от Отца: Сын — рождается; Дух же — исходит: что есть исхождение? Направленность в многое хаоса вне оформленья в единство его; а рождение есть найденность в целом единства, как формы.

Проходят 3 лика: *одно*, как Отец; и потом оно ж, как единство, иль как двуединство в себе; это — сын; а оно, как единство, направленное на *другое*, как многое — Дух; окончанье процесса в осмысливаньи композиции; тут композиция нам предстает, как четвертое; в нем три единства даны уже не триединством, а целым единств; это целое много-единства — София, как Церковь.

— «И во единую, святую, соборную и апостольскую Церковь.»

Единонь Церквн — «одно»; святость — 'есть завершенность; соборность есть многоединность<sup>I</sup>; апостольство, знак, что все члены Церквн <-> самосознающие члены, или — «*индивидуумы*».

Исповеданье Крещенья для оставленья грехов<sup>38</sup> — знак сознанья индивидуальных задач в преведеньи <проведеньи> темы в вариациях<sup>III</sup>, как сопрнчастнн Снну.

А чаянне воскресенн мертвнх ест знак связн с Духом; жнзнь будущего — жнзнь чрез Снна и Духа в Отце<sup>39</sup>.

«*Верую*» сопроводжает отдельные члены огромного Символа; а наше время ко всем нм еше прибавляет и «*знаю*».

Воистину: перерождается в нас «*Символ веры*»; он ест «*Символ веры и знанья*».

Аминь!

Пасхальная ночь 1926 года<sup>40</sup>.

### Комментарии

<sup>1</sup> Различнн между числом или едннцей, едннством и едннмым развнвает неокантнанец Генрнх Рнккерт: *Rickert H. Das Eine, die Einheit und die Eins: Bemerkungen zur Logik des Zahlbegriffs // Logos. 1911/12. №2. S. 26–78* (второе, дополненное, отелное изданне: Tübingen, 1924). Рнккерт стремнтся к преодоленню как эмпнрнческого, так и рационального поннманнн чисел в «трансцендентальном эмпнрнзме», способном отграничнт число как от реального мира, так и от чнсто логической сферы. В главе «Варнационность внутрн композиции души самосознающей» II чнстн ИССД Белый сослался

<sup>I</sup> оправданность иль

<sup>II</sup> ; одно

<sup>III</sup> времени; исповеданье своей как сопрнчастнн к Мнссн Снна

на ее русский перевод: *Риккерт Г.* Одно, единство и единица. (К вопросу о логической сущности числа) // *Логос.* 1911–1912. Кн. 2 и 3. С. 141–195. В мемуарах Белый вспоминал обвинения оппонентов: «Белый стал учеником Риккерта!» (*Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 187), однако уточнял, что влияние было не столько мировоззренческим, сколько методологическим: «<...> когда Генрих Риккерт прислал мне из Фрейбурга свою статью с надписью, я радовался тому, что одним из шахматных приемов, скажем, ходом коня, — овладел» (Там же. С. 266). «Логос. Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание» выходил в Москве в издательстве «Мусагет» в 1910–1914 гг. Белый вспоминал: «С риккертIANцами отношения сложились тесней; позднее они обратились к издательству “Мусагет”, где работал я, с просьбою издавать русский выпуск международного философского журнала “Логос”, долженствовавшего выходить: в Германии, Италии и России; журнал возглавлял Генрих Риккерт; русский отдел возглавляла тройка: Степун, Яковенко и Гессен под номинальным руководством профессора Бориса Кистяковского» (*Белый А.* Между двух революций. С. 280).

<sup>2</sup> В рукописи: по по ряду; другой вариант прочтения: по поряд<к>у.

<sup>3</sup> Ср.: «Закон природы — это отношение идеи к форме ее явления. Эта форма есть время, пространство и причинность, которые необходимо и неразрывно связаны и соотносены друг с другом. Посредством времени и пространства идея многократно выражает себя в бесчисленных явлениях; порядок же, в котором эти явления вступают в формы множественности, твердо определен законом причинности: он служит как бы нормой разграничения в проявлении различных идей, по которой между ними распределяются пространство, время и материя» (*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. Кн. 2. §26 // Шопенгауэр А. О четверяком корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии / Отв. ред. Б. В. Меевский, И. С. Нарский. М., 1993. С. 259). См. также: «<...> закон причинности имеет значение только по отношению ко времени и пространству, а также к существующей в соединении обоих — материи, поскольку он определяет границы, в которых проявления сил природы разделяются по своему владению материей <...>» (Там же. С. 260).

<sup>4</sup> В. Вундт — исходя из идеи психофизического параллелизма — предлагает отличать физическую причинность от психической, связанной с понятиями ценности и цели (ср., например: *Вундт В.* Очерк психологии. СПб., 1896. Переиздано: М., 2015. § 23, абзацы 9–10). Ср. у Белого: «Причина в таком случае становится и целью. Возникает принцип целепричинности, которым, по Вундту, мы пользуемся в механике. Здесь телеология и причинность совпадают. Машина есть и причина, и цель действия. Телеологическое рассмотрение причинных процессов стоит в связи с рассмотрением этих процессов в единообразной форме» (*Белый А.* О границах психологии // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 54). Ср. также:



«Удаленье от точного смысла в детали из предварительных изысканий построило нам лабиринты, в которых запутались мы; средства стали нам целью, когда эти средства мы сделали средствами техники; и при помощи техники строили храм из машин; появились философы, обосновавшие эту подмену; машина нам стала воистину: “объясняем в себе”; цель ее — в средствах; и средства в ней — цели; хитрое понятие “целе-причинности” изготовил нам Вундт; это ловкое идейное шулерство в свое время подобострастно глотали мы; и старались свой мозг приспособить к “целепричинной” действительности; “целепричинная” жизнь привела нас к борьбе: разве нынешняя немецкая поговорка “Not hat kein Gebot” не оправдана “Метафизикой” Вундта и философией “Als ob” Файгингера?» (Белый А. Кризис жизни // Белый А. На переломе. Берлин; Пг.; М., 1923. С. 33).

<sup>5</sup> Аллюзия на сочинение Риккерта, см. выше, примеч. 1.

<sup>6</sup> См.: Белый А. Эмблематика смысла (1909) // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 25–90. Ниже Белый определяет четвертое как Софию. Таким образом, Белый придает своему «символизму» софийную окраску.

<sup>7</sup> Ср. «Афанасьевский Символ веры» (Символ веры, составление которого долгое время приписывали св. Афанасию Александрийскому): «<...> мы поклоняемся единому Богу в Троиединстве и Троиединству в Едином Божестве, не смешивая Ипостаси и не разделяя Сущность Божества. Ибо одна Ипостась Божества — Отец, другая — Сын, третья же — Дух Святой».

<sup>8</sup> После запятой в рукописи вычеркнуто недописанное слово «выявлен», которое должно было открывать причастный оборот.

<sup>9</sup> В дальнейшем Белый интерпретирует «Символ веры» (в церковнославянской версии) на основе своей теории знания, вкратце изложенной в начале главы. Ход изложения построен как медитация, демонстрирующая, как, по мнению Белого, способность самосознающей души должна правильно реализовываться человеком.

<sup>10</sup> Термин «Неогеометрия» использовал русский философ Г. И. Челпанов. См.: Челпанов Г. И. Неогеометрия и ее значение для теории познания // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 62. С. 934–953; Кн. 63. С. 1137–1157; Кн. 64. С. 1221–1247; Кн. 65. С. 1379–1408. По Челпанову, «неогеометрия» («не-евклидовская геометрия») «в последнее время приобрела особенное значение в теории познания, потому что казалось, что она доставляет данные для доказательства эмпирического положения, что все наши познания о пространстве являются отражением свойств реально-го пространства. Такой вывод вытекает из того, что не-евклидовская геометрия показывает возможность существования пространственных форм, отличных от форм, нами воспринимаемых» (Челпанов Г. И. Неогеометрия и ее значение для теории познания // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 62. С. 934).

<sup>11</sup> Рим. 1: 17: «В нем открывается правда Божия от веры в веру, как написано: праведный верою жив будет». См. о «вере в веру»: ИССД. Ч. I. Гл. I. Подглава «Точка рубежа».

<sup>12</sup> В рукописи не ясно, начинается слово «Символ» с прописной или строчной буквы.

<sup>13</sup> Определение красоты как «формальной целесообразности» (нем. *formale Zweckmäßigkeit*) есть в «Критике способности суждения» Канта («*Kritik der Urteilskraft*»), см. § 15. См. об этом подробнее: ИССД. Ч. I. Гл. 4. Подглава «<Готика>».

<sup>14</sup> Ср. в Символе веры: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя».

<sup>15</sup> Лат. из последующего, т. е. после или из опыта. Термин теоретической философии, здесь специальной кантианской.

<sup>16</sup> Эмиль Ласк, представитель юго-западной школы неокантианства, в книге «Учение о суждении» (*Lask E. Die Lehre vom Urteil. Tübingen, 1912. S. 111*) спорит с Кантом, утверждая, что формальная логика не выше материальной логики, а имеет исключительно служебную функцию для выявления предметного мира и по сути зависит от последнего. В письме Иванову-Разумнику (27 февраля — 11 марта 1916 г.) Белый пишет: «<...> читаю Ласка (очень интересного философа-немца <...>); его "*Lehre vom Urteil*" — одна из интереснейших книг современности; но, увы, участь интересных людей ныне — протыкать или быть протыкаемыми» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 63–64).

<sup>17</sup> В рукописи не ясно, начинается слово «Символ» с прописной или строчной буквы.

<sup>18</sup> «Первое мысли» в теории познания Штейнера — деятельность мышления. Штейнер развил свою философскую теорию познания в книгах «Очерк теории познания Гётевского мировоззрения, составленный принимая во внимание Шиллера», «Истина и наука», «Философия свободы», а также в введениях и комментариях к естественнонаучным трудам Гёте (в немецком полном издании см.: *Steiner R. Gesamtausgabe. № 1–4*). Ср.: «Таким образом, я считаю достаточно оправданным то, что я в моем рассмотрении мира исхожу из мышления. Когда Архимед изобрел рычаг, он полагал, что с помощью его ему удастся перевернуть весь космос, случись ему найти точку опоры для своего инструмента. Ему нужно было нечто такое, что опиралось бы само на себя, а не поддерживалось бы чем-нибудь другим. В мышлении мы имеем принцип, существующий сам собою. Попытаемся же отсюда понять мир. Мышление мы можем постигнуть через него самого. Вопрос лишь в том, можем ли мы через него охватить еще и что-либо другое» (*Штайнер Р. Философия свободы. Основные черты современного мировоззрения. Результаты душевных наблюдений по естественно-научному методу (1918)*) (цит. по: [http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga\\_Rus](http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Rus)). В немецком издании: *Steiner R. Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung.*

Beobachtungs-Resultate nach naturwissenschaftlicher Methode. Gesamtausgabe. № 4. S. 51).

<sup>19</sup> Аллюзия на известное утверждение Декарта «Je pense, donc je suis» в трактате «Рассуждение о методе» (1637), на латинском — «Cogito ergo sum» (лат. «Мыслю, следовательно, существую» в трактате «Начала философии», 1644). Штейнер, которому здесь следует Белый, подвергает это утверждение критике: нельзя исходить из «Я», так как оно — уже результат мышления, а надо исходить из самого мышления (см. цитату в предыдущем примечании). Белый, безусловно, знал и разделял позицию Штейнера. Утверждение Декарта Белый приводит не в качестве очевидности и основы познания (как в сочинениях Декарта), а уже как результат процесса «расщепления» на мысль и мир. Ср. у Штейнера: «Чувство обладания такой точкой опоры побудило Декарта, основателя новой философии, обосновать все человеческое знание на положении: “Я мыслю, следовательно, я существую”. Все прочие вещи, всякое другое свершение существует помимо меня; я и не знаю, как истина ли, как призрак ли или как сон. Только одно знаю я с безусловной достоверностью, ибо я довожу его сам до достоверного бытия: мое мышление. Пусть оно имеет еще и другой какой-нибудь источник своего бытия, пусть оно происходит от Бога или откуда-нибудь еще; но что оно существует в том смысле, что я сам его произвожу, — в этом я уверен. Вкладывая в свое положение другой смысл Декарт не имел поначалу никакого права. Он мог лишь утверждать, что в пределах мирового содержания я постигаю себя в своем мышлении, как в своей наисобственной деятельности. Что должно было бы означать подвешенное заключение: “следовательно, я *есть*”, об этом было много споров. Но оно может иметь смысл только при единственном условии. Простейшее, что я могу высказать о вещи, — это что она *есть*, что она существует. Как далее следовало бы определить это существование, этого нельзя сказать сразу же ни об одной вещи, появляющейся на горизонте моих переживаний. Каждый предмет необходимо сначала исследовать в его отношении к другим, чтобы суметь определить, в каком смысле может идти о нем речь как о существующем. Пережитый процесс может быть суммой восприятий, но может быть и сном, галлюцинацией и т. д. Одним словом, я не могу сказать, в каком смысле он существует. Этого я не могу извлечь из самого процесса, но я это узнаю, рассмотрев его в отношении к другим вещам. Но и здесь опять-таки я не в состоянии узнать *больше*, как только: в каком отношении находится он к этим вещам. Мои поиски лишь тогда обретут твердую почву, когда я найду объект, при котором я из него самого смогу почерпнуть смысл его существования. Но таковым являюсь я сам как мыслящий, ибо я дарую моему существованию определенное, зиждущееся на самом себе содержание мыслящей деятельности. Отсюда-то и могу я исходить, ставя вопрос: существуют ли другие вещи в том же смысле или в каком-нибудь другом?» (Там же. В немецком издании: S. 46–47).

<sup>20</sup> «Господства» (Штейнер называл этот ангельский чин также «духами мудрости») и «престолы» — иерархии ангелов; в традиции, восходящей к (Псевдо)-Дионисию Ареопагиту, различается девять ангельских чинов; третьим чином первой иерархии, ближайшей к Богу, являются престолы, а господства — первым чином средней иерархии. См. названия ангельских чинов у Штейнера: *Steiner R. Aus der Akasha-Chronik. Gesamtausgabe. № 11. Dornach / Schweiz, 1986. S. 170.*

<sup>21</sup> Ср.: «И поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни у Агнца, закланного от создания мира» (Откр. 13: 8).

<sup>22</sup> Быт. 1: 3. «И сказал Бог: да будет свет» (однако согласно Книге Бытия, небо и земля были сотворены еще до света и формула «Да будет» там не употребляется).

<sup>23</sup> Третий ангельский чин средней иерархии — власти; Штейнер их называет также «духами формы». В главе «Развитие мира и человек» своего «Очерка тайноведения» Штейнер описывает участие ангельских иерархий в предыдущих планетарных состояниях или воплощениях земли, т. е. в начале «творения» или космического развития земли.

<sup>24</sup> Ин. 1: 5.

<sup>25</sup> Начала — первый чин низшей иерархии ангелов, Архангелы — второй чин той же иерархии (у Штейнера также именуется «сыновьями огня»).

<sup>26</sup> Использование графической «лесенки» здесь представляет собой «композицию» в смысле концепта «композиции» как знака самосознющей души в понимании Белого. Например, здесь отмечены три ступени по аналогии со Святой Троицей: сначала одна («сшедшего» с неба) — ступень Отца, потом два — число два намекает на Сына, наконец — число три как аллюзия на Святой Дух, под воздействием которого Христос «воплощается» при крещении.

<sup>27</sup> Невозможно в этом месте в точности передать графику строк. Чтобы сохранить «лесенку» по образцу Троицы, пришлось переставить слово «мудрость» в новую строку — ступени «лесенки» отмечены двойным тире.

<sup>28</sup> В «Символе» третий член выглядит несколько иначе: «Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес, и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася». У Белого же — «*Чрез Святого Духа и Марию Деву*», т. е. изменено отношение Св. Духа к воплощению Господа. Очевидно, здесь сказывается влияние христологии Рудольфа Штейнера, который утверждает, что Логос-Христос лишь при крещении на Иордане вошел в Иисуса. См.: *Steiner R. Von Jesus zu Christus. Ein Zyklus von zehn Vorträgen, mit einem vorangehenden öffentlichen Vortrag, gehalten in Karlsruhe vom 4. bis 14. Oktober 1911. Gesamtausgabe. № 131. Dornach/Schweiz, 1988. S. 185.*

<sup>29</sup> Ср.: «И в Духа Святого, Господа животворящего».

<sup>30</sup> Быт. 1: 2.

<sup>31</sup> Изображение Святого Духа в виде голубя восходит к Евангелию: Матф. 3: 16.

<sup>32</sup> «Всеединство» — в русской философии (начиная с Владимира Соловьева) определение Божественной Софии.

<sup>33</sup> В Символе веры: «И воскресшего в третий день по Писанием».

<sup>34</sup> Ср.: «И возшедшего на небеса, и сидящего одесную Отца».

<sup>35</sup> В так называемой русской софиологии избегается определение Божественной Софии как «четвертой ипостаси», хотя, начиная с Владимира Соловьева, обвинение в еретическом добавлении четвертой ипостаси стало одним из главных оснований отрицания софиологии со стороны православных богословов. С. Н. Булгаков предлагает определять отношение Софии к Троице «ипостасностью», ср.: «Ипостась или ипостасность? Как надо мыслить Софию в Боге в качестве живой сущности? Есть лишь единый источник жизни, единая Жизнь, вечная и самобытная, — сам триипостасный Бог. София неотделима от Божества, в Нем имеет она свою жизнь. Но как? Так ли, как ее имеет Бог и всякий созданный Им ипостасный дух, т. е. ипостасно? Иначе говоря, София, Слава Божия, имеет ли свою особую «ипостась»? Есть ли она особая ипостась в Св. Троице, именно, «четвертая ипостась»? Очевидно, самый этот вопрос нелеп и невозможен: никакой четвертой ипостаси, равночестной и единосущной Пресв. Троице, нет и быть не может, священное Тричислие самозамкнуто и никакого приращения не допускает. Тем не менее остается вопрос: насколько София есть любовь Св. Троицы как Ее самооткровение, может ли она, будучи предметом любви, не любить ответной любовью? и может ли любовь быть не ипостасна? Вот главное основание, в силу которого приходится ставить вопрос об ипостасности в применении к Софии. София не может иметь своей ипостаси, ибо это означало бы самобытное существование, подобное трем ипостасям, вносило бы в Троицу четверицу. Но это отрицание ипостаси в Софии не означает еще отвержения в ней *ипостасности* и низведения Софии к аллегории или атрибуту Божества, «свойству», а не живой сущности. Вводимое здесь понятие *ипостасность* одинаково отличается и от *ипостаси*, и от *безыпостасности*, свойственной всему не существующему в себе, т. е. мертвому или же отвлеченному. Итак, в области духа, наряду с ипостасию и природой его, определяется еще одно возможное состояние — ипостасность» (Булгаков С. Ипостась и ипостасность (Scholia к «Свету Невечернему») // Булгаков С. Философия имени. Икона и иконопочитание. Т. 1. М.; СПб., 1999. С. 317–318).

<sup>36</sup> В рукописи не ясно, написано слово с прописной буквы или нет.

<sup>37</sup> См. вычеркнутый текст Белого (примеч. V), в котором он сам объясняет, что в споре о «filioque» (лат. и от Сына) он стоит на позиции православия, а не католичества. Рудольф Штейнер связывает этот спор, ставший догматическим поводом для разделения церквей, с редукцией трихотомии дух—душа—тело к диаде душа—тело, т. е. с отрицанием в человеке духа, что он ни раз оценивал отрицательно, хотя подчеркивал значение этой ложной концепции для дальнейшего развития человечества. См. об этом более подробно:

*Steiner R.* Bausteine zu einer Erkenntnis des Mysterium von Golgatha. Kosmische und menschliche Metamorphose. Siebzehn Vorträge, gehalten in Berlin vom 6. Februar bis 8. Mai 1917 // *Steiner R. Gesamtausgabe.* № 175. Dornach/Schweiz, 1996. С. 173–174).

<sup>38</sup> Ср. в Символе веры: «Исповедую едино крещение во оставление грехов».

<sup>39</sup> Белый соединяет 11-й и 12-й члены «Символа веры»: «11-й. Чаю воскресения мертвых», «12-й. И жизни будущего века. Аминь». Последнее слово Символа «Аминь» Белый приводит лишь в самом конце главы.

<sup>40</sup> Завершение главы утверждением «Аминь!» и датировкой придает тексту перформативный смысл — текст представляет собой не просто интерпретацию Символа веры с точки зрения концепции самосознающей души в понимании Белого, но медитацию по методу самосознающей души. В медитации о Символе веры самосознающая душа познаёт в самой себе дух и тем самым осуществляет свою цель, по концепции Белого.

**М. П. Одесский**

*РГГУ, Москва*

**М. Л. Спивак**

*Мемориальная квартира Андрея Белого,  
ИМЛИ РАН, Москва*

## **Арабский топос в «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого**

**В** 1910 г. Андрей Белый отправился с любимой невенчанной женой Асей Тургеневой в свадебное путешествие. Его пребывание в 1910–1911 гг. сначала в Италии (прежде всего в Венеции и Сицилии), а потом в Тунисе, Египте, Палестине оказалось тесно связано с размышлениями об арабской культуре.

Писатель обогатился как личными впечатлениями об арабском мире, так и сведениями, которые почерпнул в специальной литературе. Полученный опыт Белый фиксировал в письмах к близким — матери, Александру Александровичу Блоку, Александру Мелентьевичу Кожебаткину, Эмилию Карловичу Метнеру, Маргарите Кирилловне Морозовой, Николаю Петровичу Киселеву, Александру Сергеевичу Петровскому и др.<sup>1</sup> Также Белый рассчитывал транслировать

---

<sup>1</sup> Путешествие на Восток: Письма Андрея Белого / Публ., вступ. ст., примеч. Н. В. Котрелева // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 143–176; «Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922 / Предисл., вступ. ст., подг. текста, коммент. С. Д. Воронина. М., 2013; Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1901–1919 / Публ., предисл., коммент. А. В. Лаврова. М., 2001; «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!»: Письма Андрея Белого к А. М. Кожебаткину / Предисл., публ., коммент. Дж. Малмстада // Лица: Биографический альманах. Вып. 10. СПб., 2004. С. 127–176; *Белый А.* «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ., примеч. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада. М., 2006; Переписка Андрея Белого и Н. П. Киселева / Подгот. текста, примеч. А. Л. Соболева // Арабски Андрея Белого: Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика / Ред.-сост. К. Ичин, М. Л. Спивак. Белград; М.,

средиземноморские впечатления в очерках-«фельетонах» («не фельетонах в скверном смысле, конечно»<sup>2</sup>), которые предназначал для отечественной периодики: «Арабы (Из писем с дороги)»<sup>3</sup>, «Тунис»<sup>4</sup>, позже — «Дервиш: (Из путевых заметок)»<sup>5</sup>.

Однако газеты не заинтересовались регулярной публикацией арабских «фельетонов». И далее проект преследовало своего рода «арабское проклятие». Белый стремился, собрав опубликованные и неопубликованные очерки, издать средиземноморский травелог отдельной книгой, где предполагался специальный раздел — «Тунис + Арабы». В письме влиятельному советскому издательскому работнику Николаю Семеновичу Ангарскому Белый сообщал: «Как видите, книга большая. Я думаю, ее можно было бы печатать 1) *томом*, 2) *двумя книгами* (по части в книге), 3) наконец, четырьмя выпусками (Сицилия, Тунис + Арабы, Радес + Кэруан, Египет)»<sup>6</sup>. Но, как известно, замысел реализовался только в 1922 г., когда был напечатан первый том (в Советской России под заглавием «Офейра», в Берлине — как «Путевые заметки»). Второй том — под заглавием «Африканский дневник» — был сдан автором в архив и увидел свет только в 1994 г.<sup>7</sup>

---

2017. С. 13–102; «Мой вечный спутник по жизни»: Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Вступ. ст., коммент., подг. текста Дж. Малмстада. М., 2007.

<sup>2</sup> «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!». С. 159. Здесь и далее в цитатах курсив Белого. — М. О., М. С.

<sup>3</sup> Утро России. 1911. 05.04.

<sup>4</sup> Речь. 1911. 29.09. См. также: *Белый А.* Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911) / Подг. текста и примеч. Б. Сульпассо // Арабски Андрей Белого. С. 115–152.

<sup>5</sup> Велес. Первый альманах русских и инославянских писателей. Пг., 1913. С. 85–103.

<sup>6</sup> Цит. по: Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона / Вступ. статья, публ. и коммент. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада // *In memorem: Исторический сборник памяти А. И. Добкина* / Сост. В. Е. Аллой, Т. Б. Притыкина. СПб.; Париж, 2000. С. 263.

<sup>7</sup> См.: *Белый А.* Офейра. М., 1922; *Белый А.* Путевые заметки. Т. 1: Сицилия и Тунис. М.; Берлин, 1922; *Белый А.* Кайруан // Воля России (Прага). 1923. № 1. С. 1–19; *Белый А.* Африканский дневник / Публ. текста С. Д. Воронина, предисл. Н. В. Котрелева // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Вып. 1. М., 1994.



На биографическом уровне в травелогах начала 1920-х гг. — «в отличие от газетных очерков — значимо присутствие А. А. Тургенева»<sup>8</sup>. «Путевые заметки» декларативно открываются посвящением ей: «Посвящаю эту книгу, писавшей ее вместе со мною, Анне Алексеевне Тургенева-Бугаевой», а изложение ведется, по тонкому замечанию Бьянки Сульпассо, в основном «от лица “мы”»<sup>9</sup>. В мемуарах Белый вспоминал домик в тунисском городе Радесе — «источник многочасовых, задушевнейших разговоров, которые поднимали большие проблемы арабской культуры; так что, — отними у нас Африку, мы б удивились: чего ради соединили мы жизни?»<sup>10</sup>

«Присутствие» Аси в травелогах имеет как интимное, так и культурологическое измерение. В «Путевых заметках» Белый свидетельствовал:

Главное: в этом периоде не мог я спокойно отдаться культуре Италии; передо мною стояли ужасные годы мои: Петербург и Москва; нить событий, недавних в то время, похожих на сказку, — гоняла по странам; теперь после гроба Господня, и после огромного Дорнаха можем позволить себе мы роскошества: помедитировать над Джордано, Коперником, Галилеем; тогда же — Раймонд [Луллий. — М. О., М. С.] привлекал; и — дух Данта манил; Иоанново здание медленно вызрело <...><sup>11</sup>.

Позднее Белый-мемуарист уже четко разведет здесь позицию свою — и спутницы: «Ася переживала ярко средневековые и талантливо открывала глаза мне на готику, отворачиваясь от всякого барокко; ей был чужд ренессанс, до которого я с усилием доработался уже без нее»<sup>12</sup>. Наконец, при сходной по сути характеристике своих тогдашних увлечений в дневнике 1932 г. Белый прибег к определению «романтик»: «<...> до 15-го года я — романтик с интересами к Средним векам и Арабизму»<sup>13</sup>.

---

С. 330–454; *Белый А.* Путешествие по Средиземноморью / Сост. С. Д. Воронин. М., 2015.

<sup>8</sup> *Сульпассо Б.* Итальянское путешествие Андрея Белого: От путевых очерков (1911) к «Путевым заметкам» (1922) // Арабески Андрея Белого. С. 106.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Белый А.* Между двух революций / Подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 382.

<sup>11</sup> *Белый А.* Путевые заметки. С. 36.

<sup>12</sup> *Белый А.* Между двух революций. С. 366.

<sup>13</sup> *Белый А.* Дневник: 32-ой год / Подг. текста и коммент. М. Л. Спивак // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый: Автобиографические

Определение «арабизма» 1910-х гг. как «романтического» подразумевало свойственное романтизму прямолинейное противопоставление «идеализированного Востока (арабская экзотика) — Западу (современная цивилизация, кризисная, губительная, лишенная духовного послания)»: «<...> в Тунисе строить дома с тонкой стенкой, с приподнятой крышею — глупость, абстрактность, отсутствие жизненных ритмов, то самое неумение жить, раздвоение, “цивилизация”, невращения, безвкусица...»<sup>14</sup>

Главка, откуда взята цитата, датирована 1911 г. И действительно, таковы были непосредственные впечатления Белого, отразившиеся в его письмах.

В тунисском письме матери Белый писал: «Арабы гораздо культурней европейцев во многом: все у них свое, но на всем лежит печать благородства и изысканности, начиная с мечетей, которыми они себя окружают, и кончая костюмом и внешностью»<sup>15</sup>.

Или — в письме Блоку:

Арабы — великолепно: это какой-то sui generis префаэлитизм — их жизнь. Все в жизни их размеренно, обдуманно, начиная с прекрасного одеяния, туфель, кошельков, чашек, и кончая домами с плоскими крышами <...>. Я беспокоюсь только, что счастье, мне посланное, вдруг... оборвется<sup>16</sup>.

Или — в письме Метнеру:

И странно: следы многовековой культуры налицо; простой араб носит интеллигентно-задумчивое лицо, и даже в арабских безделушках — коврах, чашках, туфлях (в которых ходит рабочий), кошельках, которыми он расплачивается, — в капюшонах, которыми покрывается житель сел, — красота; та жизнь в искусстве и художественном ремесле, о которой писал так много Рескин...<sup>17</sup>

или:

<...> я уважаю арабов, а Ася — в них влюблена<sup>18</sup>.

---

своды / Сост. А. В. Лавров, Дж. Малмстад. М., 2016. С. 920.

<sup>14</sup> Белый А. Путевые заметки. С. 183.

<sup>15</sup> «Люблю тебя нежно...». С. 120.

<sup>16</sup> Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 384.

<sup>17</sup> Путешествие на Восток. С. 152.

<sup>18</sup> Там же. С. 153.

Как и в эпистолярных признаниях, в «Африканском дневнике» писатель, определяя арабский мир, нанизывал парадоксы, чтобы неизменно акцентировать превосходство Востока перед Западом. Оказывается, мусульманин «всегда позитивен; живут в нем эстет и расудочник»; основа исламской культуры — «комфорт эстетизма»; напротив того, именно «христиане церковной истории чаще бывают фанатиками»<sup>19</sup>.

Новое (после начала 1920-х гг.) обращение Белого к «арабской» теме — «История становления самосознающей души» (далее — ИССД). Уже в травелоги «Путевые заметки» и «Африканский дневник» Белый, к тому времени приобщившийся к «духовной науке», привнес антропософское послание, однако ИССД — грандиозный антропософский трактат, не предназначенный для официальной печати (автор активно работал над ним в 1925–1926 и 1931 гг.)<sup>20</sup>.

Согласно Андрею Белому, современность — эпоха «самосознающей души»; ее зарождение он датирует серединой XIII в.; до этого в культуре доминировала «рассуждающая душа» (ее зарождение — Древняя Греция), которая, в свою очередь, пришла на смену эпохе «ощущающей души». Ключевой период манифестации «самосознающей души» — Ренессанс (до которого Белый «с усилием доработался» уже «после разлуки» — если использовать заглавие стихотворного сборника,

<sup>19</sup> *Белый А.* Африканский дневник. С. 343.

<sup>20</sup> Автограф ИССД хранится в НИОР РГБ в Москве (Ф. 25. Картон 45. Ед. хр. 1, 2; работа по подготовке трактата к печати ведется российско-немецкой группой: Отделение славистики Университета г. Трир; Мемориальная квартира Андрея Белого, филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва). В настоящей статье трактат цитируется по приготовленной к публикации рукописи без указания листов. О датировке см.: *Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души» // *Russian Literature. Special Iss.: Andrej Belyj's «Istorija Stanovlenija Samosoznajušcei Duši»*. 2011. Vol. LXX (I/II). P. 1–19; *Шмаль Х.* Проблемы текстологии «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого: датировка и композиция // *Арабески Андрея Белого*. С. 492–508; *Odesskii M., Spivak M.* «История становления самосознающей души» Андрея Белого: проблемы текстологии и поэтика заглавий // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 49: Скрещения судеб: Literarische und kulturelle Beziehungen zwischen Russland und Dem Westen: A Festschrift for Fedor B. Poljakov / Ed. by Lazar Fleishman, Stefan Michael Newerkla and Michael Wachtel. Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien: Peter Lang, 2019. P. 141–166.

фиксировавшего разрыв с Асей Тургенева<sup>21</sup>). Прослеживая подобным образом понятие «становление самосознающей души», писатель тем не менее первый том трактата отвел истории Римской империи, средним векам и — арабскому топосу, включив в него отдельную главу «Арабы» (примерно один авторский лист, первый том ИССД пока не опубликован).

Историософский трактат требовал совершенно другой формы изложения, чем путевые тексты 1910-х — начала 1920-х гг. Но даже при поверхностном чтении главы «Арабы» обнаруживаются и опора на те же факты, что в травелогах, и обращение к той же специальной литературе.

Например, Белый пишет: «Знания, утраченные Европой, развиваются в Багдаде, в Дамаске, в Испагани и в Кайруане, где династия берберов, Бен-Аглеба, тоже способствует просвещению и где одна из принцесс крови пишет золотыми чернилами какой-то трактат, до сих пор хранимый в одной из Мечетей Тунисии». Этот экстравагантный факт подробно описан в «Африканском дневнике»:

Аглебиты вводили культуру комфорта: науки, искусства цвели вокруг них; есть огромная рукопись; муфтии рукопись эту хранят и доселе; принцесса писала ее золотыми чернилами; тщетно пытались французы ее напечатать; имам не позволил; французы ему уступили; так культ мусульманский доселе таит в Кайруане источники, нам недоступные, в них нарисовано прошлое, нравы и быт Кайруанских правителей<sup>22</sup>.

Информация снабжена точной сноской — на французскую книгу о цивилизациях Северной Африки<sup>23</sup>.

Другой пример. Белый рассуждает в ИССД:

Культура арабов в быстром, но относительно поверхностном отражении импульсов <...> и отсюда: утонченная чувственность ощущений превращает в ней символическую глубину в поверхностную красоту сказки; в смешке сказок, в анекдотике религиозной арабски, в каламбуре, вошедшем в культ, в райской гурии, с лихвой

---

<sup>21</sup> *Белый А.* После разлуки: Берлинский песенник. Пг., Берлин, 1922.

<sup>22</sup> *Белый А.* Африканский дневник. С. 348.

<sup>23</sup> *Piquet V.* Les civilisations de l'Afrique du Nord: Berbères — Arabes — Turcs. Paris, 1909.

утешающей аскетического марабу надеждой на чувственную ласку в духовном мире, — изживает себя в комфорте содержание внутреннего быта, подобно тому, как строгие, белые стены домов в Западной Африке разблещены изразцом внутреннего дворака <...>.

В теоретическом пассаже из трактата снова аккумулированы факты и наблюдения, зафиксированные еще в «Африканском дневнике». Марабу — французское слово, передающее арабское «мурабит» — в странах Северной Африки мусульманский святой; в «дневнике» Белый изображал неожиданные формы почитания марабу и их гробниц, распространенные в Тунисе:

Вот — «Мечеть Саблей»: умерший давно марабу, над могилой которого встал этот купол, был верно умнейший чудак; <...> но отступает куда-то весь облик его; «анекдот» — выдвигается; стены мечети гласят про огромную саблю и трубку; мечеть посвящается «Сабле»; и роскошь комфорта — святые реликвии <...><sup>24</sup>.

А чуть выше в «Африканском дневнике» содержатся и другие элементы ассоциативного ряда:

Комфорт и воинственность (чувственность, черствость), затейливость явно кругляющих линий арабства, нашедших свой стиль в «арабеске», и — строгость, линейность, кубизм (кубы стен, минаретов, домов) создают антиномию в жизни араба, переплетая жесткость с шутиловою мягкостью скептика; та же раздвоенность в облике; белая тень, утаившая радугу красок под внешним покровом; и — двойственность дома; сплошная стена монотонно нежеет наружу, да ряд друг на друга надетых зеленых решеток — над окнами; а за квадратами стен — живой дворик, фонтаны, аркады и глянec цветных изразцов <...><sup>25</sup>.

Преемственная связь между травелогом и трактатом очевидна, но если продолжить прерванную цитату из ИССД, то очевидным станет и принципиальное расхождение:

<...> мысль-зеркало, не прозирая глубины существа человека, рассудочно отражает ее; свет (Аполлонов ли, Аллахов ли) не становится импульсом к зачатию в ней души самосознающей; свет ее мысли — рассудочный, отраженный, лунный, не согревающий сердца,

<sup>24</sup> *Белый А.* Африканский дневник. С. 344.

<sup>25</sup> Там же.

не прохватывающий насквозь; и это оттого, что у древних народов Востока склеротизирована не только душа рассуждающая, но и ощущающая, которая гораздо древнее, чем у народов, населяющих запад Европы <...>.

Это — принципиально новый этап оформления мировоззренческих поисков.

Новый этап и в биографическом плане: этап — «после разлуки». В московском музее «Мемориальная квартира Андрея Белого» хранится экземпляр «Путевых заметок», поступивший из личного архива Клавдии Николаевны Бугаевой, где посвящение Асе зачеркнуто, а рядом карандашом приписан комментарий Бугаевой — «Зачеркнуто Б<орисом> Н<иколаевичем>».

В культурологическом плане «после разлуки» — значит — после «романтизма», значит — с ориентацией на «самосознающую душу», которая обнаруживает себя в Ренессансе. Потому теперь Белый считал необходимым акцентировать не только превосходство Востока, но и пороки.

Вот — концептуальный итог осмысления Белым арабской культуры в ИССД:

Схематизируя в двух словах произошедшее на Востоке, могу я сказать: здесь выработалось особое соотношение между душами рассуждающей и ощущающей с одной стороны, а с другой стороны <—> между частью души ощущающей и астралом.

Душа расс<уждающая>		}		}	Дуализм
Душа ощ<ущающая>			черствость «а»		
Астр<альное> тело			чувственность «б»		

Душа рассуждающая в ее поздне-александрийской, дегенеративной стадии разложила и засушила часть души ощущающей в то время, как ее (души ощущающей) другая часть, так сказать, склеилась с астралом, чувственно оплотневая в быте привычек, становящихся просто условными рефлексамии эстетической жестикуляции и вкуса к риторике; верхняя часть души (а) стала как бы холодным стеклом; нижняя (б) — не пропускающей лучей амальгаммой;

получилось точно душевное зеркало; оно не пропускало лучей духа; но отбрасывало прекрасно их; отсюда — и блеск арабесок арабской культуры при всей ее внутренней непрозрачности; в этих условиях и не могла сложиться культура самосознающей души <...>. Стоящие в верхах культуры калифы и их единомышленники с невероятной силой отражали культуру и разбрасывали ее вокруг, покрывая народные тела покоренных народностей, как бы цветными узорами лучей, оплотневающих каменной облицовкой на непрозрачных духом астральных и эфирных телах, где упрочивался быт, а совсем не культура; культура же, падавшая отовсюду на ее преломляющую призму, отражалась и перебрасывалась; так индийская алгебра отразилась через арабов в нас; и так же отраженный от Византии Аристотель перебрался в Багдад, в Кордову; и наконец — в Париж, описав почти круг в своем путешествии по Европе, Азии, Африке; и — опять Европе.

Другими словами, Восток, явленный в арабской традиции — более не позитивная альтернатива Западу; его специфический склад, в конечном счете, оказался ограничивающим для становления самосознающей души; заслуга Востока только в том, что античное наследие «отразилось и перебралось» в Европу, приблизив Ренессанс; таким образом, в перспективе становления самосознающей души оппозиция *Восток–Запад* предстает нерелевантной, а современная западная мода на Восток — даже опасным шагом назад и культурной дегенерацией.

Сопоставление функции арабского топоса в текстах Андрея Белого 1910-х — начала 1920-х гг. и в ИССД можно наглядно представить при помощи таблицы:

Жанр	Биография	Культурологические пристрастия	Функция арабского топоса
Письма, «фельетоны», травелогги	«Присутствие А. А. Тургенева»	Готика	«Романтическое» превознесение арабской культуры в противоположность Западу
Антропософский трактат ИССД	«После разлуки»	Ренессанс	Определение арабской культуры — в противоположность европейской устремленности к Ренессансу — как вторичной и «отраженной»

Сочетание верности теме с практикой ее различных (иногда — противоположных) оценок вообще свойственно Андрею Белому. Это можно объяснить психикой человека (причем не самыми

привлекательными ее чертами). А можно — особенностями творчества писателя, которые уместно охарактеризовать как стратегию «символизаций» — использование и приспособление «чужого слова» для реализации «своих» тем<sup>26</sup>.

Остается добавить, что трактат ИССД — подобно «Африканскому дневнику» — в печать не попал. Зато в финале творческого пути писателя главка «Арабы» сыграла роль передаточного звена между «арабскими» текстами 1910-х — начала 1920-х гг. с одной стороны и мемуарной трилогией (книга «Между двух революций») с другой.

Вот, например, две версии одного эпизода из истории арабской культуры (не комментируем имена и даты): ранняя содержится в ИССД (главка «Арабы»), поздняя — во второй части третьего тома воспоминаний «Между двух революций» (одноименная глава «Арабы»):

ИССД	«Между двух революций»
<p>&lt;1&gt; Такова же картина культуры и при калифе Гарун-аль-Рашиде, покровителе классической литературы, путешественников; этот последний группирует вокруг себя ученых, юристов, философов и поэтов. &lt;2&gt; Калиф Аль-Мамун (813–833), сам астроном, следует его политике; по условию мирного договора с византийским императором, Михаилом III-им, к нему поступает ряд рукописей: для перевода на арабский; Аль-Мамун лично заинтересован переводом Эвклида; арабская астрономия процветает в этот период. Знания, утраченные Европой&lt;, &gt; развиваются в Багдаде, в Дамаске, в Испани и в Кайруане, где династия берберов, Бен-Аглеба, тоже способствует просвещению и где одна из принцесс крови пишет золотыми чернилами какой-то трактат, до сих пор хранимый в одной из Мечетей Туниса. &lt;3&gt; То же происходит — в Палермо; то же — в Испании; то же позднее — в Индии; и даже в далеком, негрском Тимбукту. Процветает литература и поэзия всюду, где арабы-завоеватели складывают свой быт; это объясняется исконной склонностью бедуинов-кочевников к звучным песенным строчкам; еще до ислама Аравия, можно сказать, поет; бедуинский предводитель 5-го века должен владеть искусством сочинять стихи, которые не записываются, но запоминаются сопровождающим его «<i>нажем</i>»;</p>	<p>&lt;1&gt; &lt;...&gt; вокруг Гарун-аль-Рашида собирается кружок философов, ученых, поэтов;</p> <p>&lt;2&gt; астроном, калиф аль-Мамун, следует культурной политике Гарун-аль-Рашида; он лично заинтересован в том, чтобы иметь перевод Эвклида;</p> <p>&lt;3&gt; в арабском Палермо, в арабской Испании, арабской Индии, позднее в негрском Тимбукту — та же картина;</p>

<sup>26</sup> *Одесский М. П.* Стратегия «символизаций» в «Истории становления самосознающей души» // Russian Literature. 2011. Vol. LXX (I/II). С. 49–60.



ИССД	«Между двух революций»
<p>&lt;4&gt; до-исламская поэзия записана в 8-ом веке; имеется сборник ее: «<i>Книга песен</i>»; ко времени Магомета известны поэты Лябид, Ибн-Зейд, перс по воспитанию, и Ибн-Табит. Эти древнейшие образчики арабской поэзии рифмованы; они поражают утонченной отделкой строк. &lt;5&gt; В восьмом веке является ряд Омейядских поэтов; таковы: сам халиф Валид II-ой, бедунн Джамиль, рыцарь дамы Бютейны, Джарир, классик-сатирик и вольнодумец Иезид, осмеивавший и Коран; таковы же: мекканец, дамский угодник, Омар-ибн-аби-Раба, композитор-поэт Ибн-Айас. Плеяда поэтов блещет при Гарун-аль-Рашиде и Аль-Мамуне (девятый век); калиф Ибн-аль-Мотааз владеет превосходно стихом. В восьмом веке арабскую литературу сильно окрашивает персидское влияние: &lt;6&gt; духом Заратустры веет от строчек поэта Бешшара; басрийский перс, Абу Нова, европейскими историками назван арабским Гейне; в этот период известен и эротик, Аббас Ах-наф; индийский стиль дает свой росток на ниве арабской литературы. &lt;7&gt; В десятом &lt;sic!&gt; веке поражают воображение «<i>Странствования моряка Синбада</i>»; формуется знаменитейшая коллекция сказов «<i>Тысяча и одна ночь</i>» &lt;...&gt;</p>	<p>&lt;4&gt; в VIII веке на новых дрожжах всходит поэзия периода до-исламского в ряде новых омейядских поэтов:</p> <p>&lt;5&gt; калифа Валида II, бедуина Джамия, которого звали «Рыцарь дамы Бютейны», классика-сатирика Джамия, вольнодумца Иезида, острого осмеятеля Корана, мекканца, дамского угодника Омара Раба, поэта-композитора Ибн-Айаса;</p> <p>&lt;6&gt; духом Заратустры веет от арабской поэзии VIII века;</p> <p>&lt;7&gt; в IX же веке слагаются странствование моряка Синбада и коллекция сказок «Тысяча и одной ночи»<sup>27</sup></p>

Как легко убедиться, мемуарная версия — по сути, экстракт соответствующего фрагмента из трактата: текст сжат (если сравнивать весь текст обеих глав — приблизительно в четыре раза), но факты, порядок изложения и некоторые обороты сохранены.

Параллельно проводится очередная «символизация» и антропософский источник аккуратно адаптируется к марксизму. Например, «рост арабской культуры невероятен», «потому что она проводит прогрессивный <sic!> по тому времени и рациональный замысел: дать исход свободе развития племенных и бытовых различий внутри единого государства <...>»<sup>28</sup>.

В ИССД Белый отважился на рискованное суждение: «Культура мусульманского Востока задумана единицами, культурными верхами; и орган ее выражения — *партия*, ставшая во главе движения; и с огромной мощью пробичевавшая сознательно-задуманными декретами стада людей, ею бросаемых в бой». Демонстративно модернизированные идеологемы и формулы («партия», «сознательно-задуманные

<sup>27</sup> Белый А. Между двух революций. С. 377.

<sup>28</sup> Там же. С. 378.

декреты») заставляют видеть в этом рассуждении о толерантности мусульманской элиты хитроумную аналогию с советской ситуацией.

Потому высказанный в следующем абзаце прогноз о временно-ограниченной эффективности проекта (хотя речь идет о «столетиях») получает вполне актуальную нагрузку, намекая на временную ограниченность эффективности теперь и — большевистской диктатуры: «Культура арабов не оказалась культурой народов, но — культурой правителей; ее действия — быстрота и натиск; и оттого время ее действия лишь несколько столетий; но быт, ею созданный, и после нее оказывался культурой для обстающих народностей». Напротив, в мемуарах Белый, по-прежнему прибегая к анахронистическим терминам, затушеввал возможные параллели с современностью посредством прямолинейного социологизирования: «Умело-расчетливая политика партии, слагающей калифат, состоит в том, что она силится проводить принцип просвещенного для того времени абсолютизма <...>»<sup>29</sup>. С одной стороны, модернизированное «партия», с другой — «принцип просвещенного для того времени абсолютизма».

Концептуальная оценка арабской культуры воспроизводит ту, что была дана в ИССД, но с терминологической оглядкой на марксистский дискурс: «<...> как скоро экономические условия европейской жизни созревают до роста потребностей третьего сословия (предренессанс), Аристотель с науками всасываются обратно в Европу; арабы же становятся толкачами монголов»<sup>30</sup>. Кроме того — в предисловии ко второй части третьего тома — автор (имея в виду свой «романтизм» 1910-х гг.) демонстративно раскаивается в том, что в пору африканского путешествия увлекался «остатками патриархального арабского быта, не видя, что корни последнего гнилы»<sup>31</sup>.

«Арабское проклятие», кстати, продолжало действовать: вторую часть третьего тома мемуаров Белый не закончил, и при жизни писателя она света не увидела.

---

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 366.

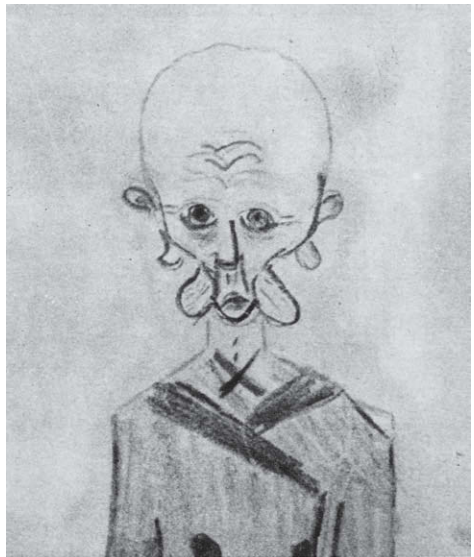
К статье Е. Наседкиной  
«Петербург» Андрея Белого в иллюстрациях»



Илл. 1. Андрей Белый. Сенатор Абулехов. Бумага, тушь, перо. 1924 (?).  
Государственный Литературный музей



*Илл. 2. Михаил Чехов  
в роли сенатора Аبلеухова.  
Фотография. 1925*



*Илл. 3. М.А. Чехов. Эскиз грима  
сенатора Аبلеухова.  
Бумага, карандаш. РГАЛИ*



*Илл. 4. А. А. Аршинов. Встреча сенатора Аблеухова с Незнакомцем.  
1925–1927. Фотокопия. Государственный музей А. С. Пушкина*



Илл. 5. А.А. Аршинов. *Сцена у Зимней канавки.*  
1925–1927. Фотокопия. Государственный музей А. С. Пушкина



*Илл. 6. Н. Н. Вышеславец.  
Суперобложка (М.: Никитинские  
субботники, 1928)*

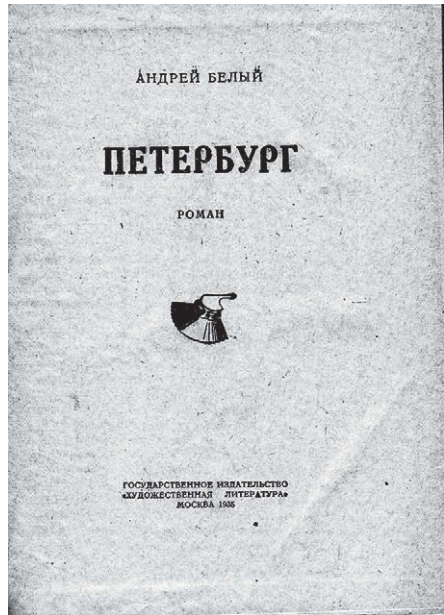


*Илл. 7. М. И. Поляков. Обложка  
(М.: Художественная литература,  
1935)*



*Илл. 8. Б. Е. Ефимов. Андрей Белый. Шарж.  
Литературная газета. 29 ноября 1932*





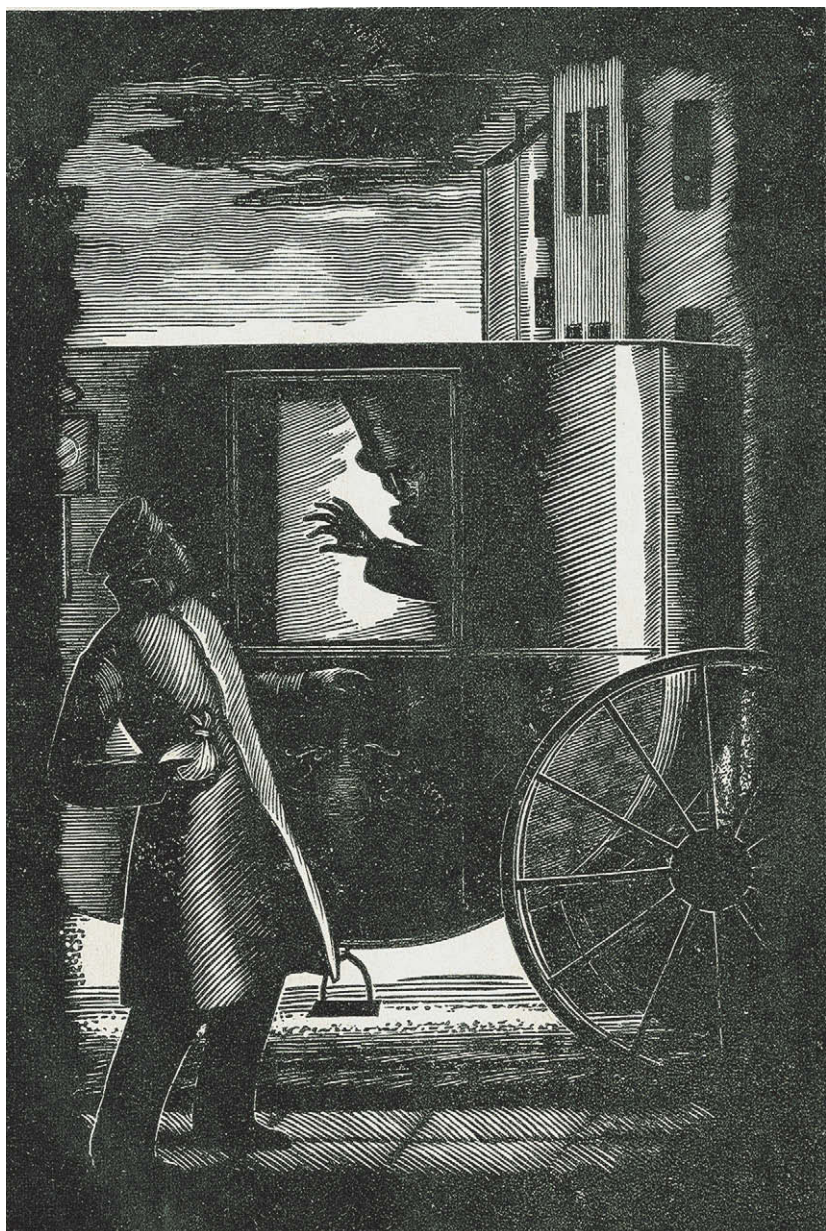
*Илл. 9. М.И. Поляков.  
Титульный лист. Фрагмент*



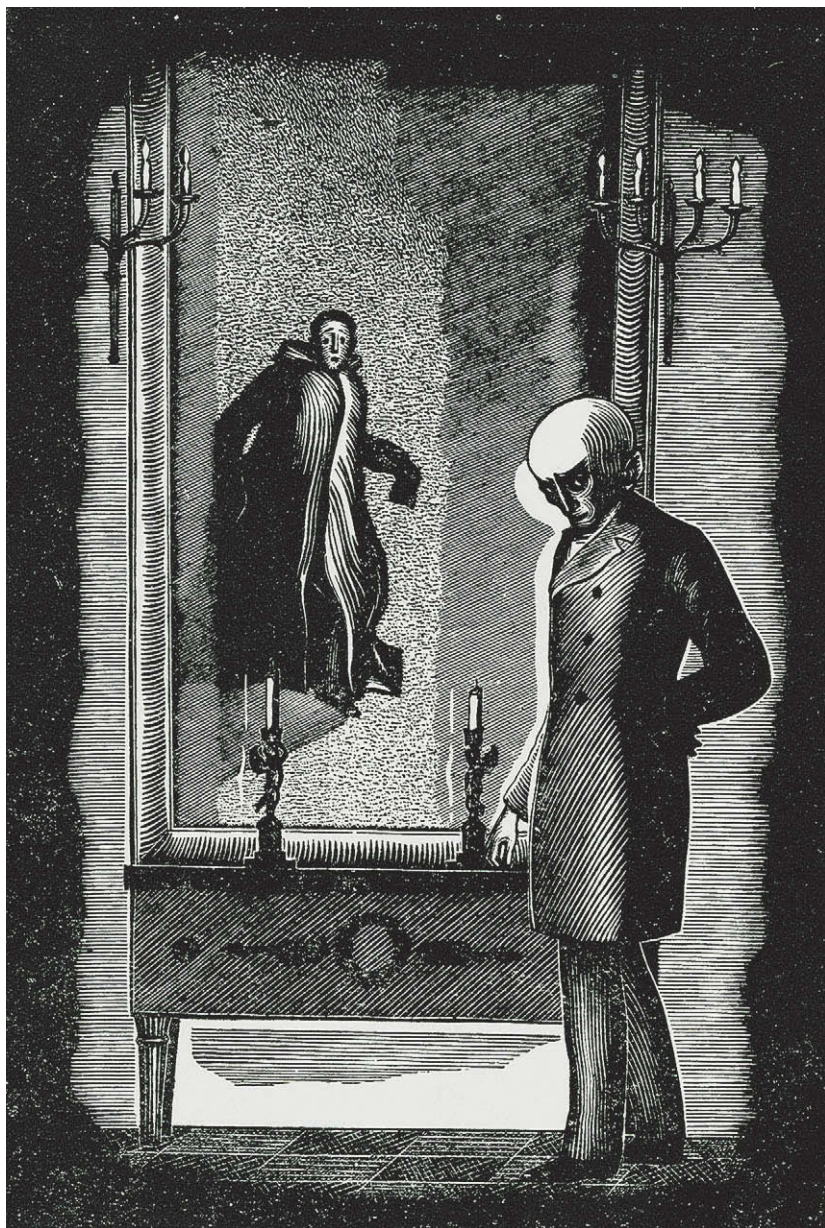
*Илл. 10. М.И. Поляков. Шмуцтитул  
к I части. Сцена у Зимней канавки*



*Илл. 11. М.И. Поляков. Шмуцтитул  
к II части. Липпанченко и Морковин*



*Илл. 12. М.И. Поляков. Фронτισис к I части.  
Встреча сенатора Аблоухова с Незнакомцем*



*Илл. 13. М.И. Поляков. Фронтиспис к П Части. Сцена у зеркала*



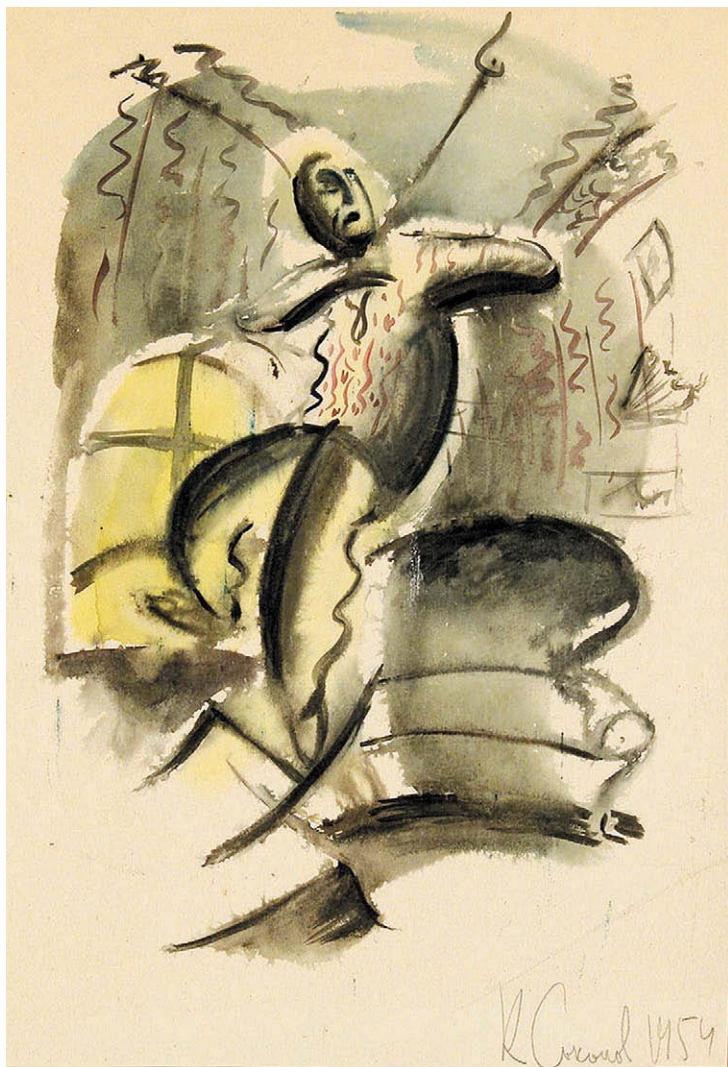
*Илл. 14. А. Ф. Софронова.  
Портрет Аполлона  
Аполлоновича. Бумага, акварель.  
1946. Государственный музей  
А. С. Пушкина*



*Илл. 15. А. Ф. Софронова. Встреча сенатора Аблеухова с Незнакомцем.  
Бумага, акварель. 1946. Государственный музей А. С. Пушкина*



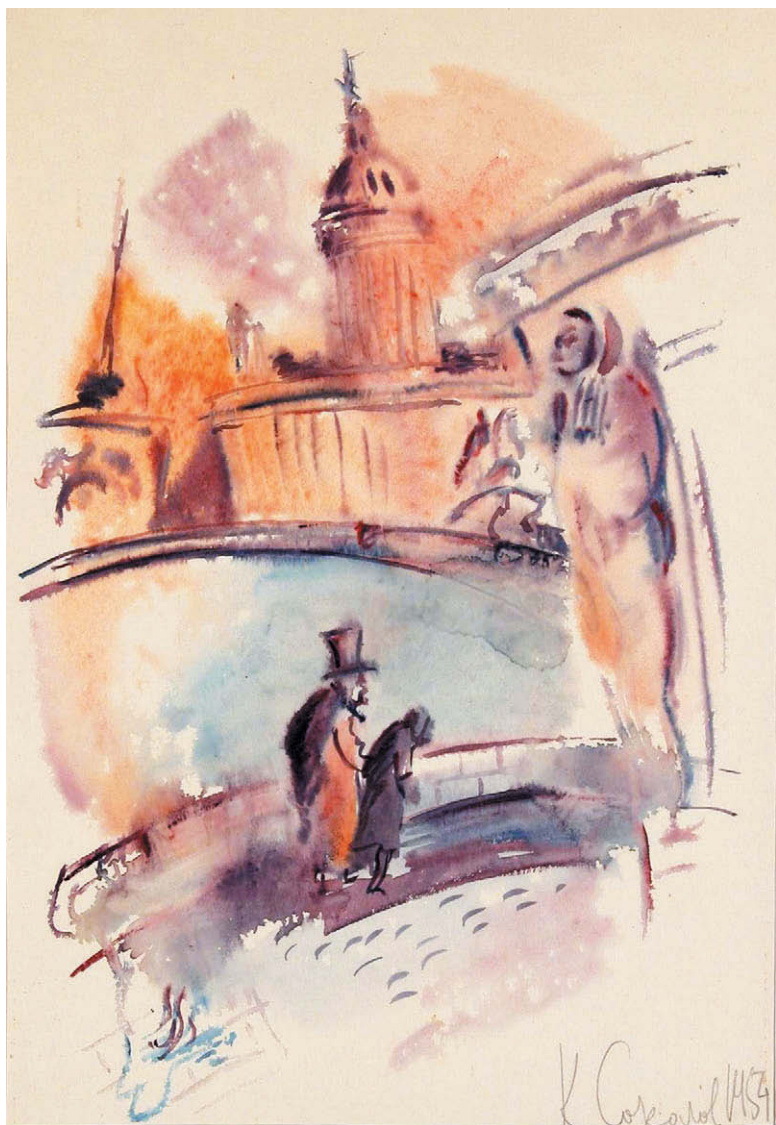
*Илл. 16. А. Ф. Софронова. Встреча сенатора Аблеухова с Незнакомцем.  
Бумага, акварель. 1946. Литературно-мемориальный музей  
Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)*



Илл. 17. К.К. Соколов. Самоубийство. Бумага, акварель. 1954.  
Государственный музей А. С. Пушкина

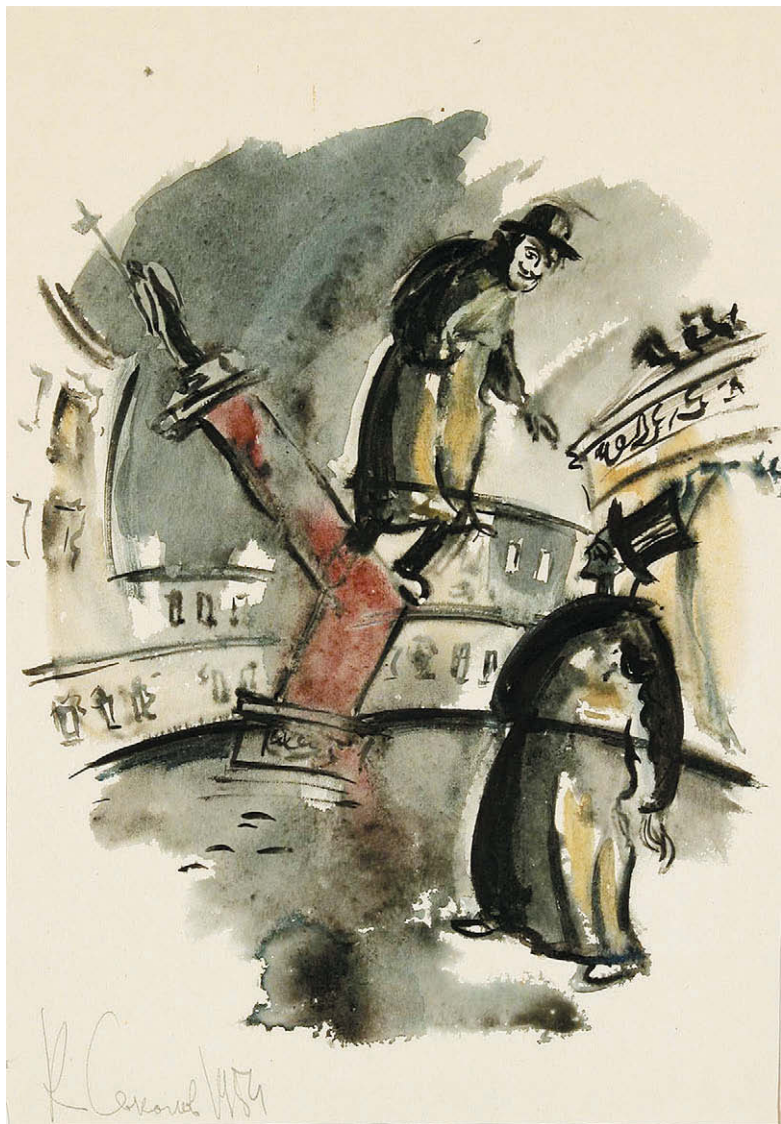


Илл. 18. К.К. Соколов. Ночь. Бумага, акварель. 1954.  
Государственный музей А. С. Пушкина

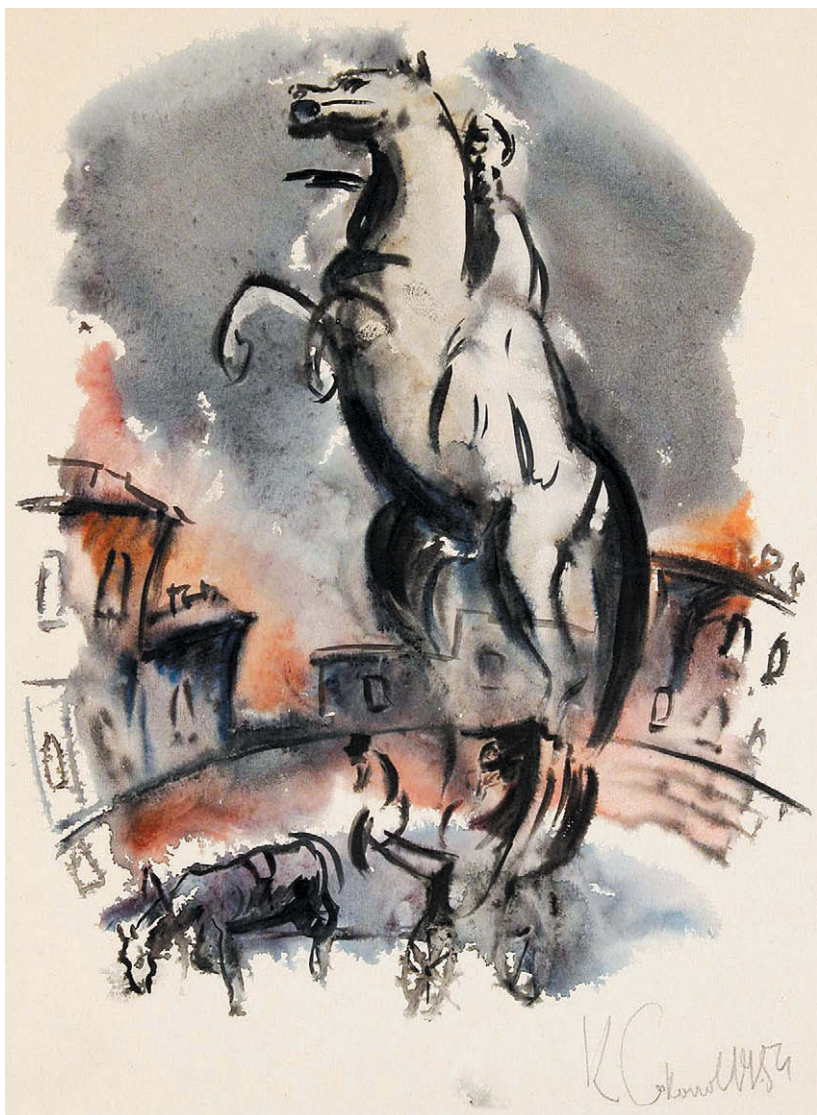


Илл. 19. К.К. Соколов. Утро. Бумага, акварель. 1954.  
Государственный музей А. С. Пушкина





Илл. 20. К. К. Соколов. Бред о Петербурге. Бумага, акварель. 1954.  
Государственный музей А. С. Пушкина



*Илл. 21. К. К. Соколов. Медный всадник. Бумага, акварель. 1954.  
Государственный музей А. С. Пушкина*



*Илл. 22. А. Н. Бенца. Вариант фронтисписа к поэме А. С. Пушкина  
«Медный Всадник». Перо, тушь, акварель, чернила. 1905*



Илл. 23. А. Ф. Софронова. Дудкин и Медный всадник.  
Бумага, акварель. 1945–1946. Литературно-мемориальный музей  
Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)



Илл. 24. А. Ф. Софронова. Сцена у зеркала. Бумага, акварель. 1945–1946.  
Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)



*Илл. 25. В. С. Вильнер. Лестница-2. По мотивам романа «Петербург». Автолитография. 2001. Собрание А.Г. Лазарева (Санкт-Петербург)*



*Илл. 26. Н. Карпов. Иллюстрация к роману «Петербург».  
Холст, масло. 2010-е. Частное собрание*







*Илл. 29.  
А. Деорникова.  
Красное домино.  
Бумага, тушь,  
акварель. 2009.  
Государственный  
музей А. С. Пушкина*



*Илл. 30.  
А. Дворникова.  
Николай  
Аблеухов в городе.  
Бумага, тушь,  
акварель. 2009.  
Государственный  
музей А. С. Пушкина*

К статье О. Матич «Живописное пространство прозы  
в “Петербурге” и “Мастерстве Гоголя”»



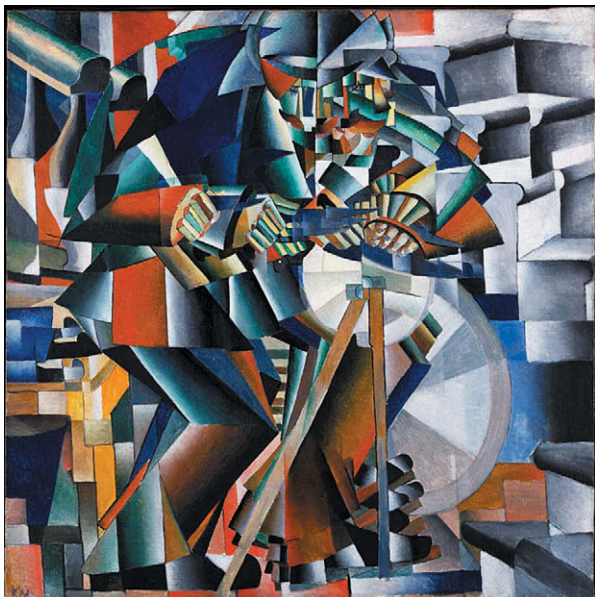
*Илл. 31. А. Бенца. Фронтиспис  
к поэме А. С. Пушкина «Медный  
всадник». 1905 Государственный  
музей А. С. Пушкина. Петербург.*



*Илл. 32. Андрей Белый. Ангел // Медитативные рисунки. 1910-е.  
Архив: Наследие Рудольфа Штейнера. Дорнах (Швейцария)*

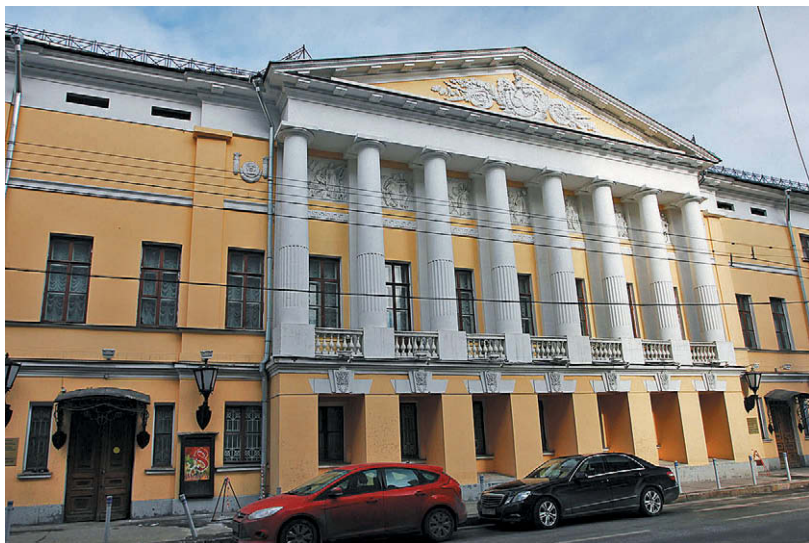


*Илл. 33. Марсель Дюшан. Обнаженная,  
спускающаяся по лестнице. 1912.  
Philadelphia Museum of Art. Public  
Domain*

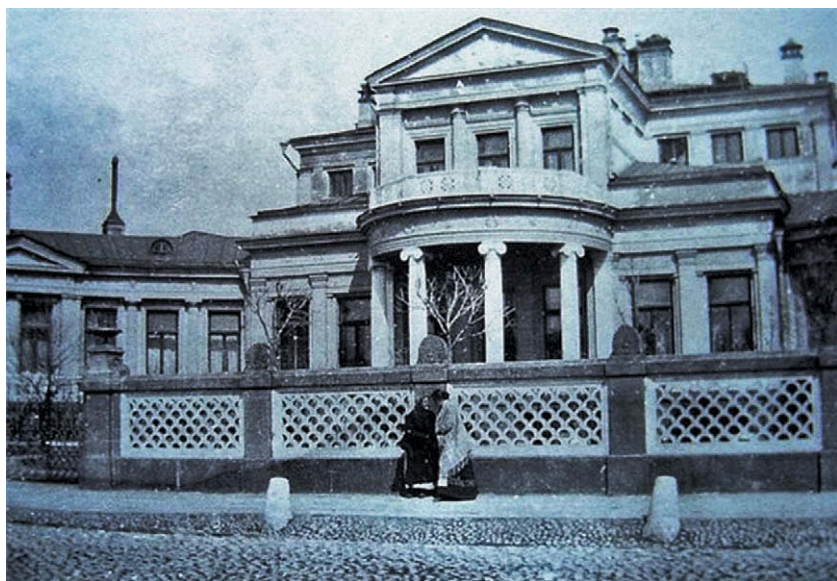
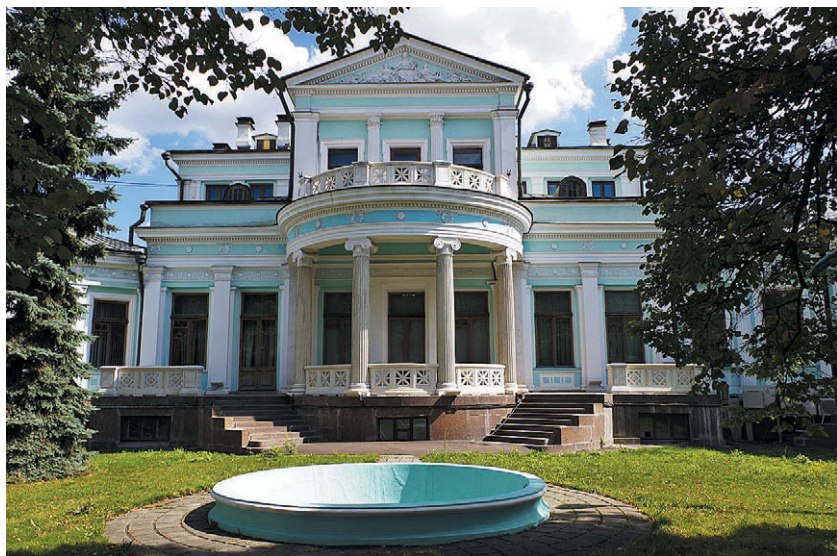


*Илл. 34. Казимир  
Малевич.  
Тоильщик. Принцип  
мелькания. 1912.  
Yale University  
Art Gallery. Public  
Domain*

К статье И. Делекторской «Выходишь в вечность... на Арбат...»  
(Арбат Андрея Белого сегодня)»



Илл. 35, 36: Здание гимназии Л. И. Поливанова (Пречистенка, д. 32).  
Современный вид и фотография начала XX в.



*Илл. 37, 38: Особняк М. К. Морозовой (Смоленский бульвар, д. 26/9).  
Современный вид и фотография начала XX в.*



*Илл. 39, 40: Здание ресторана «Прага» (Арбат, д. 2/1).  
Современный вид и фотография начала XX в.*



*Илл. 41. Арбат. 1888.  
Справа — дом, где  
родился Андрей Белый*



*Илл. 42. Церковь  
св. Николая Чудотворца  
в Плотниках. 1882 .  
Разрушена в 1932 г.*



*Илл. 43. Церковь  
св. Николая Чудотворца  
на Песках. 1881.  
Разрушена в 1932 г.*



*Илл. 44. Церковь  
св. Николая Чудотворца  
Яеленного. 1881.  
Разрушена в 1931 г.*





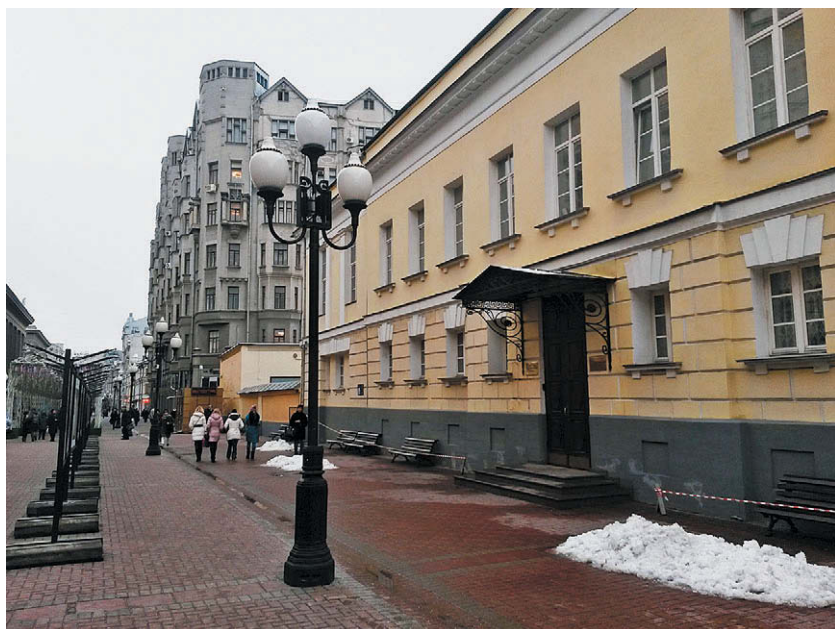
*Илл. 45. Арбат, д. 53, стр. 6*



Илл. 46, 47. Арбат, д. 51



Илл. 48, 49: Арбат, д. 33. Фотография начала XX в. и современный вид



*Илл. 50, 51: Арбат, д. 37. Фотография начала XX в. и современный вид*



*Илл. 52. Денежный переулок, д. 11*



*Илл. 53. Большой Левшинский переулок, д. 8/1, стр. 1. Современный вид*



*Илл. 54.: Большой Левшинский переулок, д. 8/1, стр. 1.  
Фотография начала XX в.*



*Илл. 55. Денежный переулок, д. 5, стр. 1*



*Илл. 56. Никольский (ныне — Плотников) переулок.  
Фотография начала XX в. Слева — доходный дом Новикова*

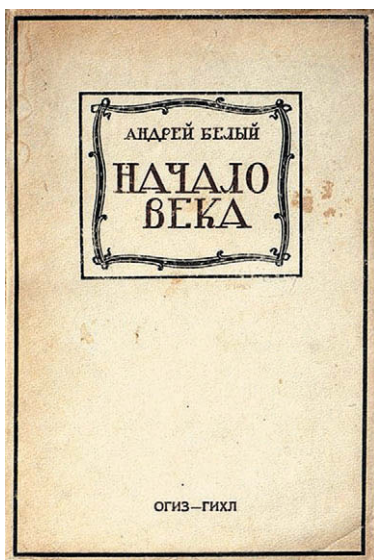


*Илл. 57. Арбат, д. 38 (вид  
из Спасопесковского переулка)*





*Илл. 58. Борис Зайцев.  
Улица св. Николая. Рассказы 1918–  
1922 годов (Берлин: Слово, 1923)*



*Илл. 60. Андрей Белый. Начало века  
(М.; Л.: ГИХЛ, 1933)*



*Илл. 59. Русские писатели в Берлине. 8 сентября 1923. Стоят: Б. К. Зайцев,  
В. Ф. Ходасевич, М. М. Осоргин, А. В. Бахрах, А. М. Ремизов.  
Сидят: Н. Н. Берберова, П. П. Муратов, Андрей Белый*



## Содержание

От составителей ..... 3

### Часть первая.

#### ВОКРУГ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК АНДРЕЯ БЕЛОГО

*Н. А. Богомолов*

Была ли цель у скитаний Андрея Белого?..... 9

*Т. Николеску*

К вопросу о жанре «Путевых заметок» Андрея Белого..... 22

*Дж. Страно*

«Путевые заметки» Андрея Белого:  
пространство, время, символы..... 33

*Д. Коломбо*

Андрей Белый в Сицилии: имагинативная география  
и ориентализирующий взгляд — кого и на что?..... 44

*Л. Силард*

Монреале Андрея Белого: напластования веков и культур ..... 53

*А. Визинони*

Андрей Белый в Сицилии: Багерия — настоящие врата Ада? ..... 74

*О. В. Марченко*

Пути пилигрима: Италия Андрея Белого и Владимира Эрна..... 81

*Й. Люцканов*

Дорожная проза Андрея Белого: экфрасис, ориентализм,  
европоцентризм, эпифания..... 93

### Часть вторая.

#### ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА АНДРЕЯ БЕЛОГО

*О. М. Кук*

Египет в «Петербурге» Андрея Белого..... 119

*О. А. Клинг*

«Петербург» Андрея Белого: трансформация изображения  
пространства в редакциях романа..... 126

<i>Е. Наседкина</i>	
«Петербург» Андрея Белого в иллюстрациях. ....	138
<i>К. Кривеллер</i>	
Пространство в киносценарии по роману «Петербург».	
Некоторые предварительные замечания. ....	161
<i>М. Ljunggren</i>	
The bombshell novel that bursts all the boundaries. ....	172
<i>О. Матич</i>	
Живописное пространство прозы в «Петербурге»	
и «Мастерстве Гоголя». ....	177
<i>Дж. Джулиано</i>	
«Вторая симфония» Андрея Белого: Москва / Петербург. ....	197
<i>И. Делекторская</i>	
«Выходишь в вечность... на Арбат...»	
(Арбат Андрея Белого сегодня). ....	212

## Часть третья.

## ВОКРУГ АНДРЕЯ БЕЛОГО

<i>А. Холиков</i>	
Символика сценического пространства в наброске к ненаписанной	
мистерии Андрея Белого «Антихрист». ....	225
<i>Э. Джирони Карневале</i>	
Гетеротопии. Семиотика других пространств в неомифологических	
текстах Андрея Белого. ....	246
<i>Р. Казари</i>	
Город Лихов — провинциальный, купеческий мир у Белого. ....	254
<i>У. Перси</i>	
Места и не-места Котика. ....	263
<i>А. Фризон</i>	
Городское и не-городское пространство	
в «Египте» Андрея Белого. ....	270
<i>Х. Шталь</i>	
Парсифаль на пути к Самодуху:	
«Символ веры» в интерпретации Андрея Белого	
в «Истории становления самосознающей души». ....	282
<i>М. П. Одесский, М. Л. Стивак</i>	
Арабский топос в «Истории становления	
самосознающей души» Андрея Белого. ....	310

*Научное издание*

СИМВОЛИЗМ И ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО  
Сборник статей

Редакторы-составители:

*Дж. Джулиано, К. Кривеллер, М. Спивак, А. Фризон*

