

Бондаренко Тамара

**О психологизме прозы
Андрея Белого**

10.01.02 – Славянские литературы

**Диссертация,
представленная на соискание ученой степени кандидата филологических наук**

***Научный руководитель:*
док. фил. наук, Т. Г. Мегрелишвили**

Оглавление

Введение	с.3
Глава 1. Роль символа в психологической прозе А. Белого	с. 16
Глава 2. Межтекстовые связи и психологизм прозы А. Белого	с. 57
Глава 3. Мотив маски и маскарада как способ выражения психологизма в прозе А. Белого	с. 96
Заключение	с. 139
Литература	с. 143

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня вновь возникает интерес к модернизму в целом и, особенно, к русскому символизму. Не случайно Н. А. Бердяев назвал эпоху русского модернизма - "культурный ренессанс начала века" - "одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры", периодом "творческого подъёма поэзии и философии после периода упадка"¹.

В конце XIX - начале XX веков в русской общественной мысли приобретает большое значение теория интуитивизма, нашедшая своё выражение в философских работах В. Розанова, В. Соловьёва, Н. Бердяева. Значительное влияние на формирование философских взглядов складывающегося нового направления в русской философии оказывают идеи немецких философов А. Шопенгауэра, И. Канта, Ф. Ницше. Русский символизм как одна из разновидностей модернизма во многом впитал эти философские идеи. Своеобразие поэзии символистов заключалось, как отметил Д. С. Мережковский, в том, что на первое место в искусстве выдвинулись три элемента: первое – мистическое содержание, второй – символизация: новая поэзия должна стать поэзией символа, то есть таким воплощением мысли художника, когда любые сцены жизни «обнаруживают откровение божественной стороны нашего духа», третий – «расширение художественной впечатлительности в духе изощренного импрессионизма»². Символьное изображение действительности было характерно и для поэзии романтиков (например, "парус" в поэзии М. Ю. Лермонтова). Но для символистов символ имел особое значение: он был неотъемлемым элементом мировидения истинного творца, особым способом постижения мира, в

¹ Бердяев Н. Самопознание. М., 1991 с. 164

² Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб, 1893, с. 13.

котором поэт является «теургом», а символизация реальности – образом жизни посвятившего себя безраздельно искусству «жреца».

Такие основные социальные и эстетические установки нового художественного направления и понятия символизма свидетельствовали в первую очередь, о том, что литература новой волны порывала с «художественным материализмом» эстетических концепций Н. Добролюбова, Д. Писарева, Н. Некрасова, которые, по мысли модернистов, привели к «упадку художественного вкуса» в литературе. Другие модернистские течения ещё более чем символисты заявляли о разрыве всех связей искусства с литературой реализма, а течения русского авангарда встали на "путь бурного словотворчества", доходившего иногда до безумия³. Но при всём несходстве модернистских и авангардистских течений они всё же были едины в главном – стремлении к поиску новых средств изображения действительности. Произведения воплощают такой эстетический ракурс восприятия мира, который способен максимально использовать внутренние возможности слова. Так формировалась школа экспериментальной поэтики, "поэзия для поэтов".

На поэтическом Парнасе сверкают имена: Валерий Брюсов, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Александр Блок, Андрей Белый Вячеслав Иванов, Константин Бальмонт, Георгий Иванов, Анна Ахматова, Николай Гумилёв. Рамки направлений, к которым принадлежали эти художники, во многом оказались им тесны. Каждый из них, если можно так выразиться,

³ Мы разделяем направления русской литературы рубежа двух столетий на три основных направления: модернизм (внутри которого выявляются течения символизма и акмеизма), авангард (все футуристические течения) и реализм, который также присутствует в литературном процессе указанного периода. Все направления, за исключением реализма, противопоставляли себя эстетике 1860-х годов, считая ее антихудожественной и лишенной вкуса. Особенно в этом преуспели разнообразные течения авангарда. Дадаизм, к примеру, утверждал алогизм как основу творческих процессов, провозглашал "полную самостоятельность" слова, призывал к разрушению искусства как формы отражения действительности. Сторонники имажинизма требовали передачи непосредственных эпических впечатлений, прихотливого соединения метафор и образов, логически мало связанных. Футуризм объявлял человеческие чувства, идеалы любви, добра слабостями, провозглашая критериями прекрасного "энергию", "скорость", "силу". Экспрессионизм преподносил мир в столкновении контрастов, в преувеличенной резкости изломанных линий, замещающих реальное многообразие деталей и красок - нервной дисгармонией, неестественностью пропорций.

создал свой микромир модернизма, в котором максимально воплотились индивидуальные поэтические новации и авторское мировидение каждого. Основоположники русского символизма, «старшие символисты» В. Брюсов и Дм. Мережковский, в своем творчестве во многом развивали те достижения, которые существовали в русской поэзии со времен романтиков. Поэзия Блока впитала в себя достижения немецкого и русского романтизма, а А. Белый нашёл выход своим творческим поискам в сплаве поэзии символизма с зарождающимся новым философским течением – экзистенциализмом.

Экзистенциалисты (Г. Марсель), развивая идеи немецкой философии волюнтаризма, воспринимали мир как становление, в котором нет и не может быть никакой постоянной субстанции. Тезис Ницше «Бог умер» они восприняли буквально как метафорическое выражение отсутствия в бытии реального Абсолюта. Такое понимание основного философского противоречия между сознанием и реальностью привело художественных творцов к мысли о том, что в мире, где нет основы, необходимо существовать вопреки агрессивной сущности мироздания. Жить надо в настоящем. Все разговоры о "прекрасном будущем" – лишь химера. Единственно возможным творческим методом отображения реальности они провозглашали "поток сознания". Вот этот "поток сознания" и находит своё отражение на страницах произведений А. Белого.

Современная литература рубежа XX – XXI веков строится на разломах утраченных идеалов. Постмодернизм извлекает из культурной памяти обрывки сновидений, какими для него являются былые стили и направления, и строит на их основе разнородные новые образования. После развала Советского Союза и падения "железного занавеса" вместе с потоком иностранцев, мечтающих увидеть Россию, в русскую литературу в очередной раз хлынули и течения западной культуры. Около семидесяти лет литература России жила как бы во сне. Литература же на Западе развивалась в соответствии с духом своего времени. После появления постмодернизма в

России русская культура вновь обращается к наследию прошлого, в частности к русскому модернизму. Следовательно, для понимания литературы современности необходимо по-новому взглянуть на творческое наследие Серебряного века, дабы наиболее полно понять современное искусство, чьи корни следует искать именно в этой эпохе.

В России и за рубежом выходят крупные исследования, посвященные проблемам теории и поэтики модернизма и авангарда. Особенно хочется выделить монографии В. Эрлиха «Русский формализм», Д. Мальстада «Символизм», В. Заманской "Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века", а также монографию А. Лаврова «А.Белый в 1900-е годы».

Актуальность исследования. Сегодня, когда русская литература последние десять лет переживает очередной виток поисков новых средств художественной выразительности, когда на смену эпохе «застоя» мощной струей в русскую словесность ворвался постмодернизм, ставший на Западе еще с 1970-х годов одним из ведущих литературных направлений, мы наблюдаем неоднородность проявления этого метода творчества в русской литературной среде. Наблюдается много аналогий с эпохой начала XX столетия, как в культурном, так и общественно-философском планах. Мы живем в эпоху перемен, и сегодня наиболее важно найти те традиционные ценности общественной и культурной мысли, которые позволят не потерять точку опоры в нашем быстро меняющемся мире.

Из многоликой плеяды поэтов начала XX века мы выделили А. Белого. Прозаик, поэт, а также один из теоретиков русского символизма. Изучение его теоретических трудов и его творчества особенно актуально сегодня в аспекте выявления преемственности и новаторства таких крупных писателей современности, как Виктор Ерофеев, Василий Аксенов, Татьяна Толстая, а также писателей западного постмодернизма, ибо творчество А.Белого вписано в общеевропейскую литературную традицию и

одновременно самобытно. "Поэты-символисты, со свойственной им чуткостью, чувствовали, что Россия, летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия"⁴. А. Белый творит в духе этой эпохи, но при этом намного опережает своё время. Традиции, заложенные А.Белым, были продолжены современными прозаиками и поэтами, которые тоже живут в эпоху "грозящего хаоса" и пытаются выразить мировосприятие своего современника в нём.

Цель исследования – выявление методологических доминант творчества А.Белого, определение интертекстуальных связей прозы одного из крупнейших русских «младосимволистов» с творческим наследием русской классической литературы, а также рассмотрение путей влияния новаторской манеры А.Белого на дальнейшее развитие русской литературы.

Кроме этого, целью данного исследования является также выявление соотношений концепции личности, вписанной в данную конкретную эпоху и социальную среду, и художественного её изображения. Познание душевной жизни человека начала XX века прослеживается нами на материале прозы А.Белого, которая вписана в единый корпус русской литературы XX века.

Особенно актуальным кажется обратить внимание на изображение человека начала XX века в силу типологической схожести исторических эпох (сегодня – начало XX века). Эти эпохи очень похожи, хотя разделены столетием. Как замечено было Ницше, истории присуще "вечное возвращение" одного и того же. Моменты типологической общности можно выделить во многих культурах. Так, человек, живущий в эпоху перемен, обладает особым типом мышления, не похожим на мышление человека, живущего в стабильном обществе. Особенно сложно бывает "человеку мыслящему", т.е. интеллигенту, который, по сложившейся еще со времен А. С. Пушкина традиции, часто находится во «внутренней эмиграции» по

1

⁴ Н.Бердяев "Русская идея"//Византизм и славянство М., 2001, с. 692 (здесь и далее Бердяев цитируется по данному изданию)

отношению к общественно-социальным установкам своего времени. Первым примером подобного дисгармоничного состояния может служить личность Андрея Курбского, который в отдаленную от нас эпоху дерзнул стать в оппозицию к Ивану Грозному – тирану. Но это было начало XVI века. В начале XIX века вновь актуальным стал тип романтического мышления, который стремился противопоставить косной действительности поэзию возвышенного мировидения:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о солнце
В предсмертный час!⁵

Сегодня возникает новый тип человеческого сознания, который типологически близок человеку начала XX века. Поэтому актуально разобраться в том, "кто он, человек начала XX века". С этой точки зрения интересен для анализа внутренний мир человека А.Белого, так как психологизм А.Белого - это особое символическое осмысление психики индивида эпохи грядущих социальных катаклизмов. Не случайно современниками А.Белого были основоположники новейшей психологии З.Фрейд и К.Г.Юнг, да и литература того периода отличается особым, своеобразным психологизмом, поэтому актуальным является изучение психологии человека, живущего в "смутную эпоху", как определённого типа сознания на материале прозы А.Белого.

Задачи исследования – рассмотрение вопросов поэтики и стилистики прозы А.Белого, включение творчества этого автора в общий контекст русского модернизма (что редко встречается в работах на изучаемую тему, но тем не менее, совершенно необходимо), а также выявление моментов сопряжения «творческой лаборатории» А.Белого с

⁵ К. Бальмонт. Будем как солнце. СПб, 1903, с.3.

процессом развития гуманитарной мысли представителей мировой и русской философии конца XIX – начала XX в.

Метод исследования – в основу исследования положен метод интертекстуального анализа, разработанный в работах А. Жолковского и Б. Щеглова⁶. Специфика текстов А. Белого не может быть полноценно проанализирована без применения структурного анализа по методике Ю. М. Лотмана, а также метода контекстно-герменевтического анализа. Таким образом, в работе, в итоге, применен мультиметодологический ракурс исследования. Избранный подход позволяет наиболее полно выявить вопросы традиций и новаторства прозы А.Белого. Не стремясь абсолютизировать ни один из этих методов, мы не отрицаем и иных возможных методических углов рассмотрения данного вопроса, в частности, исследования А. В. Лаврова и Н. Долгополова. Поэтому, считаем необходимым пояснить, какие аспекты указанных литературоведческих методик исследования мы используем и как понимаем основные направления научного дискурса внутри каждой из этих методик.

Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой⁷. Употребляется не только для определения постмодернистской чувствительности, но и как средство анализа литературного текста. Интертекстуальный подход к исследованию текстов А. Белого открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплёки анализируемых текстов, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом. Большинство рассматриваемых в данном исследовании случаев группируются вокруг двух

⁶ А. Жолковский Б Щеглов. Поэтика выразительности. СПб, 1999.

⁷ Современное зарубежное литературоведение. М.,1999 (здесь и далее совр заруб. литг цитируется по данному изданию), с 206

типов интертекста - это обращение знакомых литературных моделей на службу новым задачам; приспособление авторского дискурса к официальному, отчего возникают оригинальные художественные "гибриды".

Структурный анализ кажется также наиболее применимым к творчеству А.Белого, ибо стилистические изыски А.Белого позволяют наиболее подробно использовать этот метод литературоведческого исследования. При применении структурного анализа мы обратили особое внимание на тот взгляд, что "произведение - это органическое целое. Каждый элемент текста реализуется лишь в отношении к другим элементам и структурному целому всего текста"⁸.

Герменевтика - теория интерпретации текста и наука о понимании тайного, порой скрытого за многочисленными слоями текста, смысла. В зависимости от обнаружения этих скрытых текстовых смыслов, отраженно присутствующих, с точки зрения герменевтического восприятия, возможно индивидуальное прочтение каждого текста, личностная интерпретация в зависимости от того, что конкретному читателю ближе всего в данном тексте. При этом каждому индивиду может быть близко «свое» в тексте, и он не обязательно замечает «чужое». Функция интерпретации состоит в том, чтобы выяснить, как следует понимать произведения искусства согласно его абсолютной художественной ценности⁹.

Объектом исследования явились: наиболее значительные прозаические произведения А. Белого – романы "Серебряный голубь", «Петербург», "Котик Летаев", "Москва под ударом", а также его лирика и теоретические работы по обоснованию поэтики и философии русского символизма; философское наследие Ч. Ломброзо, Ф. Штайнера, О. Шпенглера, Вл. Соловьева, Н; Бердяева; некоторые мотивы творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Ф. М.

⁸ Лотман Ю. М. Структурный анализ поэтического текста. СПб., 1996 с.25.

⁹ Современное зарубежное литературоведение. Указ. соч , с.185.

Достоевского, А. Блока, Дм. Мережковского, Н. Гумилева, интертекстуально соотносённые с творчеством А. Белого; труды по психологии З. Фрейда, Э. Ноймана, К. Юнга.

История вопроса. Творчество Андрея Белого постоянно привлекало внимание литературоведов как в России, так и за рубежом. Ещё при жизни А.Белого многие критики обращались к анализу его произведений. Известны прижизненные мемуары Вл. Ходасевича, его критические статьи, в которых большое место занимает личность и художественное наследие А. Белого.

Творчеству А.Белого посвящены воспоминания Б. К. Зайцева. Он описывает встречи с А. Белым. Впервые он рассматривает проблему "маски" в романе А.Белого "Петербург". Его воспоминания выходят в свет в 1938 году. Не менее интересно выглядит предложенная М. Цветаевой интерпретация личности А. Белого в ее знаменитом эссе «Пленный дух». Но все эти статьи или эссе носят, скорее, несистемный характер, за исключением критических статей В. Ходасевича.

Впервые крупная монография, посвященная жизни и творчеству А.Белого, выходит в Париже в 1955 году. Это монография Константина Мочульского "Андрей Белый"¹⁰. Материалы о А. Белом Мочульский начал собирать в процессе работы над монографией "А. Блок". И если о А. Блоке к тому времени существовала обширная литература, то книг о А. Белом практически не было. "Мочульским показана динамическая картина становления русского символизма - от декадентства к возрождению. Символизм объясняется им как религиозная трагедия: его задания были космичны, и даже в его неудачах сквозило величие"¹¹. В этом ключе рассмотрена исследователем биография и творчество А. Белого. Вся его жизнь пропущена Мочульским через призму отношений поэта к религиозной философии и к теургии.

¹⁰ Мочульский К. Андрей Белый. Париж, «Анн-Арбор», 1955.

¹¹ Вадим Крейд "О Константине Мочульском", М, 1997, с 14

На Западе также выходят много работ, посвященных А.Белому. Это работы венгерской исследовательницы творчества А.Белого Лены Силлард, которой принадлежит исследование о связи «Петербурга» с «Бесами» Ф. Достоевского, Дж. Мальмстада, Магнуса Людгрена, Жорж Нива. В 1981 году в Нью-Йорке учреждается Общество Андрея Белого, выпускающее периодический бюллетень, организующее симпозиумы, посвященные творчеству А. Белого.

Западные беловеды исследуют творчество А.Белого в четырех направлениях. Одни исследуют литературно - эстетические корни А.Белого. Другим более интересна тема «А. Белый и символизм». Третье направление – Белый и сублимативные моменты его творчества. И, наконец, четвертое направление – это Белый и оккультизм. На Западе многие исследователи считают, что на формирование прозы А.Белого оказало влияние творчество Ф. Сологуба. Это и В. Александров, и Дж. Янчек, и Ст. Рабинович в статье «Белый и Сологуб». Тема А. Белый и оккультизм подробно рассматривается в работе Марии Карлсон «Подчинение хаоса: эзотерическая философия и развитие Андреем Белым теории символизма как мировоззрения».

Ада Штейнберг в своей книге « Слово и музыка в романах Андрея Белого», рассматривает вопрос о «полифонии» Белого. Используя пародию, Белый стремится достичь полифонического эффекта в своей прозе. Из фрейдистских анализов творчества Белого интересно исследование шведского ученого Магнуса Юнгрена, который предлагает рассмотреть романы А. Белого только с автобиографической точки зрения.

В советском литературоведении очень мало монографических трудов, посвященных творчеству А.Белого. Все статьи, вышедшие в то время, посвящены каким-либо отдельным проблемам творчества А.Белого. И все они в основном относятся к 80-м годам XX века. Так образ "древнего хаоса", столь популярный в творчестве А. Белого, рассматривается в комментариях к роману "Петербург" В. Пискунова, Л. К. Долгополова

"А.Белый и его роман "Петербург". Имя Долгополова стоит в ряду основателей отечественного беловедения. В России первыми книгами, посвященными творчеству А.Белого, явились труды Долгополова "А.Белый и его роман "Петербург" (1988г.) и Л. А. Новикова "Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого" (1990г.). Долгополов в своём исследовании затрагивает проблему прототипов романа "Петербург", а также рассматривает символику произведения. Долгополов подробно останавливается на том, что "Петербург для А.Белого - как реальный город со своими маршрутами и своей топографией – и не слишком занимает А.Белого. Это символ тех грандиозных противоречий, во власти которых оказался весь человеческий род, не только в своей подлинной, земной истории, но и в истории своего духовного роста, духовного созревания"¹², которое, по мысли автора, Белый готов расценить как деградацию.

Много исследований посвящено проблемам влияния произведений русской литературы на творчество А.Белого. Так, ещё Мочульским было замечено влияние на творчество А.Белого произведений Н. В. Гоголя. Тема Красного Домино в лирике Белого - это тема красной свитки Гоголя («Сорочинская ярмарка»).

Л. Сараскина в своей статье "Пророчество от ужаса" указывает на влияние "Бесов" Ф. М. Достоевского на роман А.Белого "Петербург". Этому же влиянию посвящены размышления о творчестве Белого в книге Д. Галковского "Бесконечный тупик".

О влиянии А. С. Пушкина на роман А.Белого "Петербург" можно прочесть в статье А. А. Ильина-Томича "Пиковая дама означает... ": "Петербург" связан не только с "Пиковой дамой" Чайковского, не менее крепко его родство с "Пиковой дамой" Пушкина"¹³.

¹² Л. Долгополов Приложение к роману А Белого "Петербург". М., 1981 (здесь и далее Долгополов цитируется по данному изданию).

¹³ А.А.Ильин-Томич "Пиковая дама означает..." //Столетия не сотрут М., 1989, с. 133 (здесь и далее Ильин-Томия цитируется по данному изданию)

Одним из крупнейших современных исследователей творчества А. Белого является А. В. Лавров. Его перу принадлежат не только отдельные статьи, посвященные А. Белому, но и монография "Андрей Белый в 1900-е годы (Жизнь и деятельность)". Исследование начинается с анализа Симфоний А. Белого и заканчивается анализом романа "Серебряный голубь".

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые предлагается попытка рассмотреть внутренний мир героя, обладающего символическим типом сознания. Отношение А. Белого к Штайнеру также помогает раскрытию психологии личности, поэтому в данном исследовании предлагается акцентировать внимание на общефилософский элемент творчества Белого, что способствует наиболее полному пониманию внутренних глубин его творческого мышления и авторского воплощения действительности. Через призму творчества А. Белого рассматривается проблема национальной картины мира русского сознания, её особенности, её ментальность.

Мы продолжили ряд выявленных типологических схождений творчества А. Белого с русской прозой XIX века. В частности, обнаружено влияние "Братьев Карамазовых" Достоевского, прозы А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, А. Н. Толстого, Д. С. Мережковского "Петр и Алексей", но, выявив при этом не только моменты влияния этих текстов на творческое сознание А. Белого, но и интертекстуально соотнеся их с прозой А. Белого, что нужно было нам для раскрытия внутреннего мира человека эпохи потрясений и что до сих пор не было предметом научного анализа, видимо, в силу того, что беловедение еще только вступает в сферу синтеза научного знания, накопленного предшествующими исследованиями. Проблема «двойничества» у Достоевского и у А. Белого, проблема отцов и детей, обогащается писателем новой трактовкой, что является характерным элементом творчества А. Белого.

Обращаясь к мемуарам современников, близко знавших А. Белого (Вл. Ходасевич, Н. Берберова), основываясь на их мнениях пропущенных через призму психоанализа и анализа психологии творчества, выявляются автобиографизм многих психологических коллизий прозы А. Белого. Создается интересный психологический тип творца-исповедальца.

Мы в данном исследовании, основываясь на трудах Л. Долгополова, пытаемся показать, что Город для А. Белого - это один из главных действующих лиц романа, помогающий в раскрытии типов сознания его обитателей.

Структура исследования – работа состоит из введения, трех глав и заключения. К работе прилагается библиографический указатель использованной литературы, состоящий из 160 наименований, разделённый по двум параграфам (художественная литература, научная литература).

Роль символа в психологической прозе А.Белого

Каждое направление в искусстве, так или иначе, в центр своих творческих интересов ставит изображение человеческой личности, максимально выражающей исторический характер, присущий данной эпохе и социальной среде. Не всякий характер в литературе может рассматриваться как исторический. Но только такой, в котором наиболее полно проявились особенности «знакового» для данной эпохи поведения¹. Выявление соотношения концепции личности в конкретно-историческом и социальном варианте с художественным её воплощением становится, таким образом, одним из наиболее важных моментов изучения произведения. Прочтенный в таком ракурсе текст отражает национально-историческую картину мира и индивидуальное сознание конкретной эпохи.

В изображении человека любое литературное направление использует набор определенных, порой только ему присущих, средств художественного познания характера. Если удастся выделить типологическую общность таких средств в творчестве авторов конкретного литературного направления, то можно говорить о выявлении методологических доминант изображения личности.

Данное положение является общим для теоретического и историко-литературного анализа художественных текстов. Применительно к символизму оно во многом объясняет природу эстетики направления в целом и, в частности, эстетики такого еще не изученного во всей своей многогранности жанра, как символистский роман. Психология героя такого романа требует широко аспектного развертывания и изучения внутреннего мира человека той эпохи, потому что человек, живущий в эпоху перемен,

¹ Об этом подробнее: Л. Я. Гинзбург. О психологической прозе. М., 1999 (здесь и далее Гинзбург цитируется по данному изданию).

обладает особым типом мышления, не похожим на мышление личности, живущей в стабильном обществе.

Литературоведение подробно исследовало психологии личностей в классической русской литературе. Такие явления, как психологизм М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова изучены не только в плане трансисторической преемственности традиций, но и в рамках индивидуального авторского метода изображения действительности. Само понимание психологизма в литературоведении позволяет широко трактовать этот термин, что влечет за собой и разнообразные тематические вариации его применения. Что же такое психологизм?

В современном «Словаре литературоведческих терминов» даётся следующее определение психологизма: "Психологизм (от древнегреческого *Psyche* - душа и *logos* - слово) - индивидуализированное воспроизведение внутреннего мира людей в литературных произведениях. Полнота и глубина передачи различных душевных движений (размышлений, чувств и переживаний, эмоций и настроений) конкретных персонажей зависят от художественных задач писателей и литературных традиций, от используемых ими принципов, форм и приёмов анализа внутреннего мира человека.

Формирование психологизма в литературе растянулось на много столетий, не завершён этот процесс и сейчас. Видимо, неисчерпаемость человеческой души, углубление знаний о внутреннем мире человека вызовут появление новых форм психологизма в будущем².

Такое понимание психологизма наиболее полно отражает суть этого явления как жанровой особенности символического романа и воплощения авторами-символистами образа своего современника. Ещё одно определение психологизма дано в книге исследователя творчества Лермонтова Т. Мегрелишвили: "Психологизм в произведении - раскрытие духовной жизни

² Литература // Справочные материалы М., 1999 с. 683.



персонажа в ее непосредственном течении, во всей последовательности процесса происходящих в ней изменений. «История души человеческой» - определение психологизма в трех словах. Объект изображения – душа, способ – запечатление ее истории, самого процесса душевной жизни»³. Исследователь также отмечает, что психологизм в произведении всегда связан с авторским пониманием человека. Основываясь на изучении характера романтического героя русской литературы, Т. Мегрелишвили предлагает взглянуть на типологически схожие характеры романтического героя как героя, нарушающего эстетические нормы своей эпохи, с подобными характерами в рамках иных литературных направлений. Подобный подход может быть применен и к символическому герою, тем более что не случайно символизм многими исследователями именуется неоромантизмом в силу очевидной типологической общности эстетико-философских основ обоих направлений.

Каждый из писателей по-своему подходит к раскрытию психологизма своего героя. "Психологический анализ личности героя пользуется разными средствами. Он осуществляется и в форме прямых авторских размышлений, или в форме самоанализа героев, или косвенным образом - в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель. Среди всех этих средств анализа особое место принадлежит внешней и внутренней речи персонажей"⁴. Поэтому писатели обладают широким спектром используемых способов раскрытия психологии своего героя.

Уже В. Г. Белинский и Н. Г. Чернышевский понимали под психологизмом в литературе широкий круг вопросов описания человека: *"Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого - влияние*

³ Мегрелишвили Т. Антиномии Михаила Лермонтова. Тбилиси, 1999, с.49-50.

⁴ Гинзбург Л.Я. Указ соч., с.297.

общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего - связь чувств с действиями; четвертого - анализ страстей; графа Толстого всего более - сам психический процесс, его форма, его законы, диалектика души"⁵. Чернышевский, который написал хрестоматийно известную статью по поводу особенностей психологизма Л. Н. Толстого, вслед за Белинским, понимал психологизм как один из способов изображения личности, как воплощения культурного кода своей эпохи.

Психологизм Ф. Достоевского является вершинным явлением в русской реалистической прозе XIX столетия. Достоевский наблюдает, как раскрывается личность в ее «внутренних» и «внешних» проявлениях в экстремальных ситуациях. Герой Достоевского балансирует на неустойчивой грани веры и неверия, в ситуации богооставленности и безнадежных попыток обретения нравственного равновесия в мире, в котором «плачет дитя». Это состояние личности зафиксировано Достоевским как основной элемент исторической психологии эпохи 1870-1880-х годов, из которой во многом вытекали духовные драмы героев символизма. По этому поводу русский философ Н. Бердяев заметил: "Раскрытие глубины человека влечет к катастрофе [...] Человек переходит свои границы"⁶. В романах Достоевского, с их заостренной экзистенциальной проблематикой, во всей трагичности воссоздан исторический характер трагически заблудившейся личности, у которой сместились нравственные и этические критерии. В описании такой личности Достоевский доходит до почти inferнальных глубин психологии, так что эта черта его творчества дала повод Бердяеву отметить особую роль Достоевского в процессе формирования психологизма в русской литературе: "Он уже не только психолог, он - метафизик, он исследует до глубины трагедию человеческого духа"⁷. Герой Достоевского во

|

⁵ Чернышевский Н. Собр соч. в 5-ти томах. Т.3 М., 1974 с. 334.

⁶ Н. Бердяев. Миросозерцание Достоевского // В В Заманская. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002, с.59

⁷ Там же, с 62.

многим предвосхищает героя русской литературы XX века, с их душевной раздвоенностью и антиномичной структурой личности.

Л. Толстой и Ф. Достоевский зафиксировали в своих произведениях трагический характер экзистенциального толка. Поэтому символизм пристально вглядывается в творческое наследие Достоевского, чувствуя свое родство с его героями в эсхатологическом плане. Вяч. Иванов не случайно определяет романы Достоевского *"роман катастрофический, потому что всё его развитие спешит к трагической катастрофе"*⁸.

Психологизм прозы А. Чехова выражается с помощью совершенно иных художественных средств изображения личности. Чехов со всей прелестью своего лаконизма окружает человека вещами, друзьями. И деталь помогает раскрыть внутренний мир героя. Антитеза «внешнее - внутреннее» в личности чеховского персонажа призвана выразить авторскую концепцию человека, погруженного в мир мелочей. А читателю предоставляется возможность самому делать выводы, кто же такие душечки, ионычи, люди «футляра», которые, оказывается, существуют в российской действительности, более того, являются выразителями ментальности определенного слоя русского общества конца XIX века.

Символизм во многом воспринял чеховскую манеру уделять особое внимание детали, но придал ей неизмеримо большее значения, наделив малейшие черты, как антуража, так и внутреннего мира личности «знаковым» началом, в котором за «внешним» воплощением всегда просвечивает высокая духовная сущность, которая символистам важнее материально-физического плана ее выражения. В этом смысле А. Белый, не отбрасывая находок своих предшественников, пытается внести в изображение человека своё, новое художественное видение, тем самым

⁸ Цит. по: Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002, с. 58. (здесь и далее Заманская цитируется по данному изданию).

заложив особую традицию экзистенциально-символического психологизма, которая будет воспринята авторами эпохи рубежа XX-XIX веков.

На концепцию человека А. Белого большое влияние оказало философское эзотерическое учение Р. Штейнера. Через восприятие философии Штейнера автором и его героем в произведениях Белого раскрывается внутренний мир человека с символистским сознанием. Автобиографизм, которым во многом пронизаны произведения А. Белого, может рассматриваться как один из особых авторских методов раскрытия психологии героя, привнося в текст поэзии и прозы Белого особый дух его эпохи. Внутренний мир русского человека рубежа двух столетий предстает как особое явление психологии личности "эпохи перемен". В отличие от философской концепции Лао-Цзы, которой очень увлекался Белый на определенном этапе своего творчества, ощущение героем его эпохи как времени глобальных перемен носят трагический характер, пропитаны апокалиптическими умонастроениями и окрашены в эсхатологические тона.

Обращение к архетипическим образам-символам, попытка проникнуть в сложнейшую психологическую структуру архетипического сознания в его историко-конкретном проявлении вписывает творчество Белого в общий контекст единого метатекста русского символизма и русской литературы в целом. Творчество Белого в межтекстовых связях соотносится с предшествующим литературным процессом, и такая соотнесенность помогает раскрытию психологии не только героя Белого, но и национальной русской психологии. Как это не парадоксально, но именно герои произведений А. Белого являются важнейшим звеном в цепи познания особого духа русской культуры, того, что сегодня принято называть в литературе «русским элементом».

Символизм на русской почве зафиксировал особый тип психики русского человека в ее истероидном варианте. Способность к восприятию мира на модулях в сочетании с крайне нервной натурой позволяет герою

Белого во многом ощутить себя провидцем, способным прозревать «*грядущие зори*», что характерно для многих младосимволистов. Именно стремление к познанию потусторонней сути явлений требовало от личности постоянного пребывания в состоянии остро переживаемых страстей, которые мыслились как способ ощущения «живой жизни» и порой переживались публично. Эта размытость граней между бытием личности в реальности и художественным творчеством стала причиной пристального внимания символистов к конфликтам особого рода: "Многозначная природа конфликта, обуславливающие факторы, дробные, множественные, расположенные на разных жизненных уровнях, притом действующие одновременно и потому противоречиво, - это и есть самая сердцевина психологического романа"⁹. Мы можем распространить эту мысль и на символистский роман А. Белого.

Русская символическая проза выявила новые возможности выражения психологизма в литературе, отличные от предшествующих литературных направлений. Текст как самостоятельная субстанция на метауровне выражает тонкие оттенки психологии личности, вписанной в конкретный социально-исторический пласт. Личность, таким образом, в своём формировании складывается из социальных этических значений, порождённых конкретной культурой и самой этой личностью. Но сама личность знаменует новый тип русского характера – характера эпохи предкатастрофы.

На ярком небосклоне русского символизма А. Белый предстает особым явлением, особым потому, что его изыскания в области русского символизма в какой-то мере уникальны. Хочется напомнить, что русский символизм претендовал быть не просто методом, а философией, жизненно-творческим методом, призванным привнести в мир яркое индивидуально-творческое восприятие реальности, граничащее, с одной стороны, с космогонией, а с другой стороны, впитавшей идеи философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, И. Канта.

⁹ Гинзбург Л. Я. Указ. соч., с.263.

Вызывающие заявления ранних символистов подчеркивали их обособленное положение. Они заявляли о разрыве всяких связей искусства с реальной действительностью. Эта тенденция впервые ярко выразилась в книге Н. Минского "При свете совести" (1890). По Минскому, истинным признаётся только чувство любви человека к самому себе. Основным принцип этого учения звучал так: *"Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как первенствуя над ближним своим, - таким же, как я, себялюбом и жаждущим первенства..."*¹⁰.

В. Брюсов во втором издании сборника "Русские символисты" пишет: "Поэзия, которой с товарищами служим, есть поэзия намёков"¹¹. Но эта недоговорённость шла не от желания потешить публику.

Жизнь на рубеже XIX-XX столетий была полна противоречивых настроений. Остро чувствуется потеря смысла существования в обществе. «Старый мир» разрушается, а «новый мир» еще не построен. «Бог умер». Как жить в мире, где нет Бога? Человек этой эпохи оказывается в экзистенциальном тупике. В статье «Ф. Ницше» (1914) А. Белый пишет: *«Смерть или воскресение: вот пароль Ницше. Его нельзя миновать: он - это мы в будущем, еще не осознавшие себя»*¹².

В конце XIX – начале XX веков возрождается интерес к индивидуальной, самовыражающейся в поэзии личности. Отвергая Бога, такая личность ищет некоего «сверхгероя», который укажет людям смысл и цель существования и выведет человечество из духовного кризиса, в который его, по мысли символистов, завела позитивистская философия. Но, анализируя творчество символистов, нельзя не увидеть, что символисты отвергают не самого Бога, а, подобно Ивану Карамазову, отрицают

¹⁰ Минский Н. При свете совести. СПб., 1890, с. 1.

¹¹ Цит. по: В. Соловьёв. Философия искусства. М., 1991, с. 510 (здесь и далее В. Соловьёв цитируется по данному изданию).

¹² Ф. Ницше и русская религиозная философия. Минск, 1996, с. 60.

существующую действительность – «мир Божий». Тезис героя Ф. Достоевского: «...принимаю Бога, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы сольемся. Я мира, им созданного, не принимаю и не могу согласиться принять»¹³, – вполне применим и к миропониманию символистов. Вот они и ищут гения, который поможет им «принять мир Божий».

В. Ходасевич в своих мемуарах «Некрополь» пишет: «Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Всё время он порывался стать жизненнотворческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекала, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино»¹⁴. Такого гения пытался найти и А. Белый.

О том, почему А. Белый становится символистом, говорит он сам в своей статье «Почему я стал символистом?»: «Я различаю себя в теме символизма двояко (или даже трояко), я ощущаю в себе становление темы символизма так, как она пела в душе моей с раннего детства; и я осознаю эту тему в усилиях ее идейно выгравировать уже позднее: при встречах с людьми; здесь вступают: идеологический момент и момент социальный; появляется «мы», коллектив и мечты о партии, и в этом втором моменте я отличаю два, так сказать, подмомента: совместное вынашивание символизма в целом | интимном идейного быта «символистов» и идеологическую фиксацию его как культурного течения русской действительности, в этой фиксации я отличаю: во-первых, то, что

¹³ Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 17 томах Т.15 Л.1976 с. 214 (здесь и далее Достоевский цитируется по данному изданию).

¹⁴ В.Ходасевич. Некрополь М., 1991 с.7 (здесь и далее В. Ходасевич цитируется по данному изданию)

привнесено мной, во-вторых, то, на чем мы, символисты, пересеклись согласно. Ряд напластований лежит для меня на моей теме: 1) интимное «я», 2) идеологически выношенное отдельно от других, 3) с другими, 4) идейно платформированное вне тактических и полемических преломлений моментов; 5) вопросы тактики, полемики (так называемая «школа» в искусстве)¹⁵. Без этого теоретического труда нельзя понять творчество А. Белого.

В своем труде «Символизм как миропонимание» А. Белый раскрывает суть психологических составляющих символьного мировосприятия:

1. Интимное «я». *«На вопрос о том, как я стал символистом и когда стал, по совести отвечаю: никак не стал, никогда не становился, но всегда был символистом (до встречи со словами «символ», «символист»)»*¹⁶. Почему же А. Белый говорит, что *«всегда был»* символистом?

Попробуем прочесть эту фразу с точки зрения психоанализа. З. Фрейд, как известно, считает, «что ключ к произведению лежит в личном опыте художника, в его детстве»¹⁷. «Проникнуть в тайну детства – значит, в какой-то мере понять себя»¹⁸. «В биографии художника нет пустяков, любой из них может стать ключом, с помощью которого мы проникаем в его духовный мир»¹⁹. Смысл заявления *«всегда был символистом»* открывается, если обратиться к биографии поэта. В книге Н. Крышук, а именно в главе, посвященной А. Белому, читаем: «...В детстве Борю Бугаева долго одевали в платица, и сверстники его дразнили «девчонкой». Платица и насмешки обрекали на одиночество. За него борются отец и мать. В этой борьбе забыта душа ребенка. Единственное место, где Боря счастлив – это детская. Детская

¹⁵ А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 418 (здесь и далее А. Белый цитируется по данному изданию)

¹⁶ А. Белый. Указ. изд., с. 418.

¹⁷ З. Фрейд. Введение в психоанализ. Минск, 1998, с. 200 (здесь и далее Фрейд цитируется по данному изданию).

¹⁸ Н. Крышук. Открой мои книги (Разговор о Блоке) Л., 1986, с. 17 (здесь и далее Крышук цитируется по данному изданию)

¹⁹ Н. Крышук. Указ. изд., с. 18.

– это сказки»²⁰. А в сказках есть символы. Сказка – это попытка уйти от реальности. Уже в детстве на бессознательном уровне у А. Белого формируется особое восприятие реальности – символическое. Как отмечает Б. А. Грифцов, «сказка – это замена сновидений»²¹. Сновидческая стихия как элемент символического мировидения была в высшей степени свойственна всем направлениям в искусстве, где присутствует конфликт «идеальность – действительность», решаемый авторским сознанием в пользу идеала. В эпоху становления личности А. Белого таким направлением в литературе был символизм. Мотив сна может быть причислен к одному из самых распространенных в русском модернизме мотивов²². Сновидческая стихия воспринята была русскими символистами от романтиков и французских «проклятых поэтов»²³.

В книге Ч. Ломброзо «Гениальность и помешательство» автор в духе понимания природы творчества своей эпохой выражает мнение, характерное для школы Сент-Бева: «Поэтическое творчество называют сном с открытыми глазами, без потери сознания, и это, пожалуй, справедливо, так как многие поэты диктовали свои стихи в состоянии, похожем на сон»²⁴. Следовательно, сказочное сновидческое состояние, почти сомнамбулизм – изначальная психологическая подоснова символизма А. Белого:

Заснул – проснулся: в сон от сна.

И жил во сне; и тот же сон,

И мировая тишина,

И бледный, бледный неба склон;

И тот же день и та же ночь...»²⁵

²⁰ Н. Крышук. Указ. изд., с. 59.

²¹ Б. Грифцов Психология писателя. М., 1988, с.60 (здесь и далее Грифцов цитируется по данному изданию).

²² См., к примеру, мотив сна в лирике Н. Гумилева, Г. Иванова.

²³ Об этом подробнее: Мегрелишвили Т. Г. Антиномии Михаила Лермонтова. Указ. соч.; мотивы лирики Ш. Бодлера, А. Рембо.

²⁴ Ч. Ломброзо Гениальность и помешательство. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997, с.15.

²⁵ А. Белый Соб. соч. в 2-х томах, М., 1990, Т.1, с.182 (здесь и далее А. Белый цит. по данному изданию).

И не случайно А. Белый начинает свой литературный путь именно с жанра Симфонии, в котором в полной мере проявилось тяготение его личности к сказке, чудесному. Симфонии А. Белого типологически сопрягают с музыкой Грига, в которой во многом нашли свое воплощение мотивы саг и напевы северных скальдов: «Мотивы тайны, в которые облечен мир, и «ужаса», угрожающего его «предустановленной гармонии», томления по запредельному изобличают будущего Белого»²⁶.

У А. Белого было трудное детство. В мемуарах В. Ходасевича «Некрополь» есть такие строки: *«Первичное чувство в нем было таково: папу он боялся и втайне ненавидел до очень сильных степеней ненависти. Мамочку он жалел и ею восторгался почти до чувственного восторга. Но чувства эти с годами осложнились. Ненависть к отцу, смешивалась с почтением к его уму, с благоговейным изумлением перед космическими пространствами, которые вдруг раскрывались через отца, оборачивались любовью. Влюбленность в мамочку уживалась с нелестным мнением об ее уме и с инстинктивным отвращением к ее отчетливой, прямой плотскости»*²⁷. Та же мысль звучит в статье Ходасевича «Аблеуховы-Летаевы-Коробкины», написанной в 1930-е годы и посвященной творчеству А.Белого. Исток душевного состояния А. Белого все, кто прикасался к его личности и творчеству, видели одинаково – детские впечатления. Психологически трудное детство и направило стопы А. Белого, уже осознанно, в символизм, и он сам это ощущал: *«...символизм – это подсознательное отречение от преемственности, потомственности, сановности [...] от собственного младенчества и от матери»*²⁸.

Став "самозванцем" (самолично назвав себя новым именем), А. Белый совершил своеобразный акт инициации: отказался, прежде всего, от своего

²⁶ А. Лавров "А. Белый в 1900-е годы". М., 1995 с. 30 (здесь и далее А.Лавров цитируется по данному изданию).

²⁷ В. Ходасевич. Некрополь, с.47.

²⁸ А Белый Символизм как миропонимание, с.8.

родства, олицетворявшегося в имени, данном ему при рождении отцом и матерью, с целью изменить судьбу. Он осознанно начинает жить в полумистической реальности («*Душа молодая просила обмана...*»)²⁹. В его сознании два мира – реальный и ирреальный – сливаются в некое единое целое, где «земное» является лишь многократно преломленным отражением «небесного». Сам псевдоним, связанный с образом Андрея Первозванного, пречистого небесного рыцаря, свидетельствует о том, что духовные искания молодого Белого устремлены на попытку познания высшей реальности.

Но не всякий, кто стремится быть призванным, на самом деле может проникнуть духовным взором в иноматериальные миры. Белый, при всем его поэтическом таланте, явно не готов был к роли поэтического духовидца. Поэтому кипящий в необоримом стремлении творческий дух попадает в сказку-сон. Для него этой сказкой стал символизм.

Начинается "мозговая игра" в реальной жизни А. Белого³⁰. Начинается трагическое представление в «театре одного актера». Трагическое потому, что даже собратьям по символизму поведение Белого кажется, в лучшем случае, юродством, в худшем – светской маской оригинала. Об этом вспоминает в своих дневниках В. Брюсов: *"Бугаев заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили. Конечно, о Христе, Христовом чувстве... Потом о кентаврах, селенах, об их быте. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту сторону Москва-реки. Как единорог ходил по его комнате. Потом А. Белый разослал знакомым карточки (визитные) будто бы от единорогов, селенов. Сам Белый смутился и стал уверять, что это "шутка". Но, прежде всего, для него это не было шуткой, а желанием*

²⁹ А. Белый Ука. соч. Т. 1, с.78.

³⁰ В мемуарах Н. Петровской, В. Ходасевича и других писателей, близко знавших А. Белого, часто упоминаются мистификации, мастером которых был А. Белый, иногда напоминающие какие-то спектакли с элементами бесовской карнаваллизации. Из воспоминаний современников известен факт из биографии Белого. Речь идет о придуманной Ремизовым в 1908 году игре "Обезьянь палата", где не последнюю роль играл и Белый. А. Белому наравне с Блоком, Горьким, Замятинным был пожалован титул "Князь обезьяньей палаты". Элементы карнаваллизации будут сопровождать его на протяжении всей его жизни. И найдут свое применение в его прозаических произведениях.

создать атмосферу - делать всё так, как если бы единороги существовали"³¹. Но для самого Белого именно этот мир фантазии и был реальным, а всё, что касалось прошлой жизни в семье родителей, стало ирреальным:

*Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в горы отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!³²*

Но порой у поэта всё же создавалось впечатление, что для него это сон:

*Все спит в молчанье гулком.
За фонарем фонарь
Над Мертвым переулком
Колелет свой янтарь³³*

Сон страшный («Взвевет саван гостя-Смерть...», «Маскарад»), и поэтому Белый на протяжении всей своей жизни пытается найти себя. Кто же он? Бугаев, Белый, Аблеухов, или «князь обезьяньего царства»? Возникает ощущение, что Белый живёт в некоей субстанции, которая его любимым Штейнером была охарактеризована вполне ясно: "Промежуточное состояние между бодрствованием и сном есть особое состояние сновидения. [...] Образы как таковые, являются отзвуками бодрственной дневной жизни... Сон творит символические образы; он символист"³⁴.

³¹ В. Брюсов. Дневники // К. Мочульский А. Белый. М., 1997 с. 165 (здесь и далее Мочульский цитируется по данному изданию).

³² А. Белый. Указ. соч. Т 1, с.48.

³³ Там же, с. 124

³⁴ Р. Штайнер "Тайноведение" с 23 М, 1990 (здесь и далее Штайнер цитируется по данному изданию)

Но, став символистом, А.Белый все же стоит среди них обособленно. Он принадлежал к «младосимволистам», но в то же время разительно отличался от них. Поэтому так своеобразны его теоретические труды и художественные произведения. Исходя из этого, можно объяснить два следующих подпункта, выделенные им самим: *«Идеологически выношенное отдельно от других»* и *«с другими»*.

Для «младосимволистов» большую роль играла концепция исторического развития мира В. Соловьева. Соловьев разработал учение о вселенной теократии – обществе, которое будет построено на духовных началах. Движение к такому обществу, по мысли Соловьева, есть историческая миссия России, которая, по утверждению философа, сохранила, в отличие от Запада, свои морально-религиозные устои и не пошла по западному пути развития. Но этот общественно-исторический прогресс только сопутствует нематериальному прогрессу, который идет в истории космоса, в нем лишь реализуется абсолютный идеал. С концепцией Соловьева связаны у символистов и идеи прогресса, рассматриваемого как итог борьбы между Востоком и Западом, будущего мессианства России, понимание истории как гибели и возрождения личности и ее нравственного преображения в красоте, религиозном чувстве. С этой точки зрения рассматривались ими и цели искусства. Высшая задача искусства, по Соловьеву, заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма»³⁵. Завершение этого процесса совпадает с завершением мирового процесса. Искусство в настоящем этапе развития сопрягалось в своих истоках, как форма духовного творчества, с религией³⁶.

|

³⁵ Соловьев В. Общий смысл искусства. – Собр. соч. в 10-ти т. СПб, 1912, т.6, с. 77.

³⁶ *«На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от древней слитности к будущему свободному синтезу»*. //В. Соловьев. Общий смысл искусства – Собр. соч. в 10-ти т. СПб, 1912, т.6, с. 78.

Идеи Соловьева были транспонированы в одном из первых теоретических выступлений Белого – его «Письме» и статье «О теургии»³⁷. Особо остро Белый воспринял учение Соловьева о Софии Премудрости Божией, которая есть воплощение Вечной Женственности – духовного оплодотворяющего начала, разлитого, по Соловьеву, в духовном пространстве, надстоящем над Россией, и дающего творческие импульсы душам.

В поэзии младосимволистов особенно сильны мистические элементы. Духовную ипостась «инь» они искали в материальном мире, что существенно искажало само понятие «инь». Этот поиск и объединяет А.Белого с младосимволистами. *«Любовь открывала для символиста прямой доступ к неиссякаемому кладезю эмоций. Достаточно было быть влюбленным – и человек становился, обеспечен всеми предметами первой лирической необходимости: страстью, отчаянием, Безумием, Пороком, Грехом, Ненавистью. Поэтому все и всегда были влюблены: малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували из всех сил. Недаром воспевались даже такие вещи как «любовь к любви»³⁸.*

В лирике А. Белого можно встретить стихотворения, которые зафиксировали это особенное, свойственное модернизму, состояние влюбленности в Любовь, - видимо, определенным образом распространенное явление в России рубежа двух столетий³⁹:

Опять – золотеющий волос,

Ласкающий взор голубой;

Опять – уплывающий голос;

Опять я: и – Твой, и – с Тобой⁴⁰.

³⁷ См: «Новый путь», 1903, № 4-5

³⁸ В. Ходасевич. Некрополь, с.12.

³⁹ Сравни: сходные мотивы прозы И. Бунина («Легкое дыхание»), драматургии А. Чехова («Чайка», «Три сестры»).

⁴⁰ А Белый Указ соч. Т.1, с.212.

Посвященные Асе Тургеневой, эти строки могут быть прочитаны в глубочайшем символическом обобщении, придающем им совсем иное звучание. Отсутствие адресата в тексте стихотворения метафорически переносит действие в пространство вневременных категорий, где прошлое и настоящее слиты в едином историческом потоке, что совершенно в духе философской концепции В. Соловьева. В этом иноматериальном пространстве уже нет персоналий, а есть единая Вечная Женственность, в которой сливаются сама Любовь с чувством любви.

Но все же в творчестве А.Белого не так заметно влияние философии Вл. Соловьева, как, например, у А.Блока (цикл «Стихи о Прекрасной Даме», 1904). Для познания тайны мира А. Белому гораздо ближе оказалась философия Р. Штейнера. Ею наполнено все его раннее творчество. Сложный комплекс переживаний, связанных с предчувствием «новых зорь», попытки осмысления миссии России в этом процессе и собственной роли в нем неминуемо привели к казавшемуся в ту эпоху исполненным истины учению Штейнера.

Являясь эзотерическим продолжением немецкой философской школы, учение Штейнера вобрало в себя многие концепции этой школы от иррационализма до волюнтаризма. Большое влияние на умы современников это учение оказало во многом еще и потому, что в нем присутствует попытка объяснения сущего с позиций метафизических, что в эпоху рубежа двух столетий гораздо более соответствовало умонастроениям, чем обанкротившееся мировидение позитивистской школы. Доктор Штейнер своеобразно христианизировал оккультизм, разработав учение о циклической эволюции Мирового Космического Духа и месте в ней человека⁴¹. При типологическом соположении это учение во многом родственно теории Е. Блаватской, а также попыткам модернизации православия В. Соловьева и является продуктом сознания эпохи предкатастрофы.

⁴¹ Об этом подробнее: В. Пискунов. «Сквозь огонь диссонанса» // А Белый. Указ соч. Т.1, с.24-29.

Как уже было отмечено, А. Белый глубоко проникся мыслями Соловьева о грядущем богочеловечестве и пытался понять свою роль в этом процессе. «А. Белый, привыкший во всем видеть отражение собственной тревоги, то же самое увидел здесь [в учении Штейнера – Т. Б.]. И он сразу же связал имя и учение Штейнера с Россией»⁴².

Почему же именно философия Р. Штейнера произвела на него такое впечатление? Объяснения, видимо, вновь следует искать в детстве А. Белого. В своих мемуарах Н. Берберова пишет о А. Белом: *«Будучи со дня своего рождения «сыном своей матери», но не «сыном своего отца», он провел всю свою молодость в поисках отца, и отца он нашел в антропософе Р.Штайнере»*⁴³. Не забывая, что в мемуарах автор порой может предвзято относиться к портретируемой личности, - мемуары субъективны – в данной мысли мы полностью согласимся с Берберовой и попробуем ее подтвердить.

Как было сказано выше, у А.Белого было трудное детство. Профессор психологии Э. Нойман пишет: «В жизни творческого человека архетипический фактор настолько доминирует в его ощущениях, что в крайних проявлениях этой особенности творческий человек становится почти неспособным к личной жизни. А если он сохраняет способность к человеческим отношениям, то только ценой глубокого конфликта. Именно поэтому многие художники, даже из числа одаренных, поддерживают такие интенсивные духовные отношения с «далекими любимыми», активно ведут переписку, общаются с неизвестными мертвыми»⁴⁴. В сознании А.Белого с детства доминировал архетип матери и подавлялся архетип отца, что и привело к одностороннему развитию ребенка и появлению «комплекса безотцовщины». Отсутствие влияния мужчины на формирование психики мальчика обернулось во взрослой жизни А.Белого неспособностью

⁴² Л. Долгополов Указ соч. с.560

⁴³ Н. Берберова. Курсив мой. М., Согласие, 1996, с.189 (здесь и далее Берберова цитируется по данному изданию).

⁴⁴ Э.Нойман. Психоанализ и искусство. Ваклер, 1996, с. 105.

воспринимать женщину иначе, чем как «мать». Нина Петровская в своих воспоминаниях подробно пишет о том, как А.Белый стремился всегда в отношениях с женщинами быть «сыном», устраивал страшные истерики, если от него требовалось принятие твердого решения или предлагалось взять на себя за что-либо ответственность⁴⁵.

Эта его бесконечная нервозность, восходящая к «комплексу безотцовщины», не могла не приводить в тупик любые его взаимоотношения с людьми. Она же являлась причиной творческой деятельности, стремления к ломке синтаксиса, а порой и к созданию образов-символов, балансирующих на грани безумия (что особенно проявилось в романе «Петербург»). Вечные поиски «отца» приводили А. Белого к поклонению разным авторитетам, в том числе и к штайнерианству.

Но почему же «отца» он нашел именно в Р.Штайнере? Здесь решающее значение имеет тот факт, что А.Белый был символистом. *«Символизм провозгласил культ личности, не поставив перед нею никаких задач, кроме «саморазвития».*⁴⁶ Вот эту «личность» он и нашел в философии Р.Штайнера. А.Белый как теоретик символизма *«сплав жизни и творчества»* нашел в философии эзотериков. И, наверное, поэтому аспекты учения Штейнера занимают в его романах не последнее место.

Итак, анализ теоретических трудов А. Белого подтверждает, что символистом Белый стал в силу особенностей личной биографии, наложившей отпечаток на структуру его личности, определившей особый тип психологии творчества, а также психотип современного героя в произведениях этого художника.

В своём творчестве Андрей Белый обращается к одной из магистральных проблем литературного процесса 1910-х годов. Россия, как и Европа, по мысли Белого, зашла в общественно-исторический тупик. Белый

⁴⁵ Н. Петровская. Воспоминания // Минувшее, Париж, 1989, №8

⁴⁶ В.Ходасевич Некрополь, с.10.

занят поисками выхода страны из духовного кризиса, хотя его рецепты кажутся окружающим неприемлемыми, слишком умозрительными, не в меру сложными. Вокруг творческой личности постепенно замкнулся круг одиночества, непонимания.

В монографии «А.Белый в 1900-е годы» А. Лавров приводит хронологическую канву жизни и творчества А.Белого – поэта, прозаика, теоретика символизма. В пункте «1912 год» отмечается:

«7 мая. Личная встреча с Р.Штайнером. Решение А.Белого встать на путь антропософского «ученичества».

Июль. Встречи с Р.Штайнером.

Август. Слушание мюнхенского курса Р.Штайнера.

Ноябрь. Переработка первых глав романа «Петербург»⁴⁷.

Становится очевидным, что после личной встречи со Штейнером и прослушивания курса лекций известного антропософа А. Белый начинает переработку законченного, в принципе, романа. И во всех его последующих прозаических произведениях антропософские идеи Штейнера будут занимать не последнее место, помогая Белому ещё более полно нарисовать портрет героя своей эпохи, как он его понимал, и раскрыть его душевный мир.

Интерес Белого к философии Штейнера возник во второй половине 1908 года, когда А. Белый стал посещать московский теософский кружок К.П.Христофоровой, где сблизился с известной теософкой и штайнерианкой А.Р.Минуловой, погрузился в изучение «Тайной доктрины» Е.Блаватской: Вяч. Иванов, встречавшийся с А.Белым в период его фанатичной преданности догматам Штейнера, пишет: *"Я нашел Андрея Белого поглощенным изучением уроков Штейнера и работами, им указанными. Отрывки всё ещё неоконченного "Петербурга" по-прежнему блистательны, стихов нет вовсе, но и роман не пишется: всё сознание устремлено на другое. Утверждая, что столь цельное решение прекрасно, я нахожу вместе*

⁴⁷ Лавров Указ. соч., с.312

с тем, что оно было для Бори и неизбежностью. [...] Но что будет плодом нескольких лет этого ученичества? Прежде всего, не погибнет ли художник?"⁴⁸.

Люди, окружавшие Белого в тот период, сомневались в правомерности этого увлечения. Но сам Белый восторженно пишет М.К.Морозовой о встрече со Штейнером, так как в это время его философия полностью отвечала на вопросы, поставленные Белым самому себе и окружающей действительности. *"Это не теория, а действительная школа: ведь он действительно даже исцеляет недуги, а не только философствует, ибо прошел громадный путь внутренней работы"*⁴⁹. Именно философия Штейнера на тот момент явилась "русским лекарством" для А. Белого. Как отмечает Г. Померанц, «одни пытались реформировать православие, другие искали современного христианского ответа на вопросы времени в антропософии»⁵⁰. Именно к этим последним принадлежал и А.Белый. А.Белый, для которого штайнерианство - панацея от всех бед российских, смело, вводит в тексты знаковые образы учения Штейнера. Штайнерианство объяснило А.Белому его самого, "здесь" и "сейчас".

Впервые штайнерианские мотивы появляются уже в лирике А. Белого. Голод духа, разрушение старого мира, всех принципов, всего бытия, окружающего писателя, приводит к поиску ответа на вопрос, что же родится из этого хаоса. Проблема "космического хаоса"⁵¹ интересовала Белого на протяжении всего его творчества. Эта проблема заинтересовала писателя в момент работы над сборником "Золото в лазури" (1904). В стихотворении, посвященном К. Бальмонту, он пишет:

Древний хаос, как встарь,

⁴⁸ ЦГАЛИ, ф. 487, оп 1, №51 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, Л.,1980, с.226.

⁴⁹ ЦГАЛИ, ф. 487, оп 1, №51 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, Л.,1980, с.226.

⁵⁰ Г Померанц. "Тюремная лирика Даниила Андреева"/"Новый мир", 1989

⁵¹ Под понятием «космического хаоса» в творчестве А. Белого следует понимать не архетипическое явление, а символическую метафору современного мира. В традиции русской поэзии подобное восходит к космогони Ф. Тютчева, а в русской религиозной философии - к философским воззрениям В. В. Розанова и Н. Бердяева.

В первой строке строфы временная категория текста выражена с помощью прилагательного «древний» и наречия «встарь», что придает всей строфе настроение единства временного пространства: «вчера», в отдаленном прошлом, повторяющееся сейчас. Момент возврата события, каковым является в стихотворении особое чувство лирического героя, выполнен в стиле штайнеровской мысли об историческом времени как о цепи возвращающихся событий (заимствование из Ф. Ницше у Штейнера). Существительное «хаос» принимает на себя в пределах данной строки логическое и смысловое ударение. В контексте эпитета «древний» в первом пласте строки возникает соблазн прочтения всего словосочетания как стойкой метафоры, выражающей архетипический смысл. Однако вторая строка приоткрывает намеченные в первой символические смыслы: речь идет об особой смятенности духа, мечущегося в горнилах духовного космоса. Таким образом, существительное «хаос» в контексте всей строфы становится синонимично существительному «космос». Подобный синонимический ряд не может быть правильно воспринят без учета суммы значений этих понятий в философском учении Штейнера.

Автор пытается найти ответ на вопрос, как выжить в этом "хаосе". Для него в тот период ещё ничего не ясно. Исследователь Пискунов В.В. в своих статьях предлагает своё понимание этой проблемы. Он пишет: "Образ "древнего хаоса", проходящий через весь сборник, указывает на связь поэзии Белого с ритуалом и его "двойником" - космогоническим мифом, основное содержание которого состоит в "борьбе упорядочивающего космического начала с деструктивной хаотической стихией"⁵³.

Эта интересная трактовка, однако, могут существовать и иные варианты понимания мысли А. Белого, что, разумеется, не отрицает позиции

⁵² А Белый. Указ. соч. Т 1, с. 45 .

⁵³ В.В. Пискунов Комментарий к поэзии А Белого. Указ. соч. Т. 1, с. 651

Пискунова. Мысль исследователя исходит из стремления проиллюстрировать архетипическую природу ритуалов, что объясняет его обращение к «хаосу» у А. Белого. Если не рассмотреть структуру всей строки, что было сделано выше, то действительно, такое прочтение текста Белого вполне приемлемо в культурологическом плане восприятия его творчества как неотъемлемой части символизма.

Но символизм, а особенно русский символизм, несмотря на внутреннюю типологическую общность, является одним из самых разнородных в мировоззренческом плане литературных направлений. Поэтому при прочтении символистского текста всегда должно исходить из того, какое значение придавал сам художник тем или иным символам его лирике, а также сумме всех значений, которыми обладали эти символы в едином контексте модернизма.

В начале творческого пути, может быть, для Белого «хаос» - это некая мифологема, символизирующая многоаспектный процесс жизни как бытия с постоянным внутренним борением, но после встречи со Штейнером взгляды писателя меняются. О чем он и пишет в "Арабесках": *"Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе... Хаос расстилался над головой человека пустою ночью, шумом деревьев, [...] В борьбе с роком блеснул свет... свет ширился... Материя жизни вышла из хаоса; началась история"*⁵⁴. Как видим, сам Белый четко противопоставляет «хаос» «доисторический» и «историю». Но даже в доисторическом «хаосе» Белого нет ни намека на его архетипическое понимание: этот «хаос» подобен восприятию – психологической способности человека, которая выделяет его из мира природы в особую видовую категорию. «Хаос» Белого не беспорядочен, подобно его архетипическому родственнику. Символистский «хаос» – то гармонизирующее начало, единство «материи», внутри которой

⁵⁴ Андрей Белый. "Арабески". М., 1911 с. 12.

роковое и благое пребывают в перманентном противостоянии, благодаря которому, по мысли Белого, началась история, да и сама жизнь.

Уже в "Арабесках" Белый пытается смириться с "хаосом". Автор "Арабесок" исповедует философию Штейнера. Ему импонирует взгляд Штейнера на сотворение мира, по которому мир в своем развитии проходит все стадии от хаоса до цивилизации. Эту модель философии истории как постоянного сотворения рокового и благого Белый накладывает на Россию. Революционная Россия в представлении символиста Белого отождествляется со временами первотворения. В таком подходе к мифологеме "хаоса" Белый явно расходился с основными мыслителями символизма. Если его коллеги по литературному направлению пытались принять сущее как неизменную константу бытия, которую в лучшем случае можно подкорректировать, то Белый воспринял «хаос» бытия как естественное и благостное начало русской действительности, как особый «знак» избранности России, которой суждено из «хаоса» вновь со-творить гармонию. И в этом плане А. Белый явно может быть назван провозвестником постмодернистской эпистемы. "Если модернисты пытались как-то защитить себя от угрозы космического хаоса в условиях абсолютной ненадёжности любого "центра", то постмодернисты приняли хаос как факт и практически живут, проникшись к нему определённым "чувством интимности"⁵⁵. О похожем состоянии догадывался, видимо, Н. Бердяев, но относил его к более отдалённым временам в русской культуре: *"У русских художников будет жажда перейти от творчества художественных произведений к творчеству совершенной жизни"*⁵⁶.

Наиболее полно штайнерианские мотивы отразились в прозаических произведениях А. Белого, особенно в романах "Петербург" и "Котик Летаев". В романе "Серебряный голубь" штайнерианство еще не проявлено, так как в

⁵⁵ Современное зарубежное литературоведение с.283

⁵⁶ Бердяев Н. Русская идея. Указ. соч., с 561

момент работы над романом автором владели идеи неокантианства, с его исходной концепцией отождествления "субъекта" и "объекта"⁵⁷. Отдельные термины антропософии появляются в этом романе. Чухолка заявляет Дарьяльскому: *"Материальные нужды преодолевают, так сказать, а коловратная судьба препятствует правильному развитию ментальной (выделено мною - Т.Б.)моя скорлупы"*⁵⁸. Появляется эпитет "ментальный" – эзотерический термин, связанный с представлением о духовных "планах" бытия - стадиях последовательного нисхождения божественного Логоса в материальный мир. Е. Блаватская определяла этот термин как *"план сознания, работающего как мысль"*. Так что, если перевести фразу Чухолки с теософского языка на общеупотребительный русский язык, то получится: "нет мыслей у него", и живёт он только чувствами. В "Петербурге" же идеи Штейнера становятся главенствующими.

О том, что в романе А.Белого «Петербург» присутствуют штайнерианские мотивы, говорят и детали, встречающиеся в романе, и прямые параллели с философскими трактатами Р.Штайнера.

Ключевая деталь в шифрограмме романа, указывающая на «присутствие» Штейнера, - это упоминание книжечки Анни Безант – английской писательницы, президента всемирного Теософского общества. *"...На столике перед Софьей Петровной красовалась теперь великолепно переплетенная книжечка «Человек и его тела» госпожи Анри Безансон"*⁵⁹. Хочется обратить внимание на характерное название книжечки – «Человек и его тела». Концепцию существования у человека, кроме физического, еще нескольких тел рассматривает и Р. Штейнер в труде «Тайноведение»,

⁵⁷ Неокантианство – направление европейской философии второй половины XIX- начала XX веков, пытавшееся возродить некоторые идеи философии И. Канта, перерабатывая их в духе идеализма. Общие посылы неокантианства - преодоление кантовского дуализма, утверждение об априорном характере познания. Объединяло ряд направлений как субъективного, так и объективного идеализма: физиологическое (Г. Гельмгольц, Ф. А. Ланге), психологическое (Л. Нельсон), критический реализм (А. Риль), марбургская школа и др. В основе этики неокантианства - противопоставление бытия и должноствования.

⁵⁸ А. Белый. Указ соч. Т.1 с.474.

⁵⁹ А.Белый Указ. соч. Т.2 с.48

вышедшем в свет в 1909-1910 гг. Надпись на книжечке начиналась словами «Мой деваханический друг»⁶⁰. «Деваханический» – это термин, обозначающий небесное в теософии, высшую духовную сферу, в которую переходят в посмертии сущности человеческих душ, мир блаженства и духовного единения. Ключ к шифрограмме всего романного текста дается – творение Безант, но Белый сознательно вуалирует, кодирует основные положения Штейнера, используя их в духе символизма и смешивая со знаковыми образами русской литературы XIX века.

С первых страниц романа перед нами появляются два главных героя – отец и сын. Вечная проблема «отцов и детей», разрабатывавшаяся в русской литературе XIX века, вводится в роман, но обогащается новыми, символистскими подробностями.

В литературоведении давно известен тот факт, что образ Аполлона Аполлоновича Аблеухова автор наделил чертами своего отца, а в образе Николая звучат автобиографические ноты (В. Ходасевич)⁶¹. Художественный образ – фигура зловещего старика – оживает при сопоставлении ее с личностью отца писателя – профессора Николая Васильевича Бугаева. Аблеухов-старший, живущий в мире абстракций, в мире чисел и геометрических линий, так же беспомощен перед конкретной действительностью, как и профессор Бугаев, был не способен навести хоть какой-то порядок в собственной семейной жизни. Мотив семейной драмы составляет завязку романа; определяет конфликт между отцом и матерью Николая Аблеухова, являясь ключевым автобиографическим кодом повествования. Проблема отца, сдавившая, задушившая сознание А.Белого, разрабатывается как любовь / ненависть, как подсознательное желание смерти отца. Но линия «отцы и дети» в романе намного сложнее, чем верно увиденная Ходасевичем сублимация. Через конфликт "отцы-дети"

⁶⁰ А Белый Указ соч., Т.2, с. 79.

⁶¹ Об этом подробнее см. в мемуарах В.Ходасевича "Некрополь", а также в статье "Аблеуховы - Летаевы - Коробкины".

проглядывают социально-этические проблемы России и личности эпохи «между двух революций». Художественный конфликт, разрабатывавшийся в классической русской литературе, под пером символиста Белого наполняется новыми смыслами, приобретает более глобальный, космический характер, как конфликт застывшей ментальности с молодым духом. Этот молодой дух приходит на смену отжившим картинам ментальности, как в историческом плане на смену умиравшему духу эллинизма в определенный период пришел христианский дух.

«Николай Аполлонович, так же как и Аполлон Аполлонович, сам с собой разговаривал. Движения его были стремительны, как движения папашки; как Аполлон Аполлонович, отличался невзрачным росточком, беспокойными взглядами улыбавшегося лица; когда погружался в серьезное созерцание, взгляд окаменевал; сухо, четко и холодно выступали линии совершенно белого лика, подобно иконописному»⁶².

Символика древнегреческих – языческих – и новогреческих – христианских – имен в романе «Петербург» отмечалась в исследованиях как факт, отражающий традиционные параллели символизма (аполлонийское и дионисийское начала). Как известно, оба эти начала в символизме – «лики одного лица», и в романе Николай Аполлонович является своеобразным «двойником» Аполлона Аполлоновича. Сам Белый дает основание к пониманию символического значения и наполнения таких раздвоений: *«непросветленные глубины подсознания вызывают огромные бури: встают двойники (наши низкие страсти), которых не ведаем, отдаваясь голой мистике без духовной науки»⁶³.*

Если двойник – это *наша низкая страсть*, то выходит, что Аполлон Аполлонович – это *низкая страсть* Николая. Аполлон Аполлонович живет в Николае. И, мечтая убить своего отца, Николай мечтает избавиться от всего

⁶²А. Белый. Указ. соч. Т.2, с. 34.

⁶³ Вирджиния Беннет. Двойники и маски // "Лит обозрение", 1993, №7/8, с.191(здесь и далее Беннет цитируется по данному изданию)

плохого, рокового, возможно даже дьявольского, что в нем есть, как он думает, от отца. То, что он способен на подобное, мотивируется в художественном пространстве романа историей трудного детства и предательством матери, бросившей семью. Но, с другой стороны, убив в себе плохое, он совершает своеобразное духовное самоубийство, поскольку обе стороны личности неделимы без ущерба для целостности духа.

А. Белого всегда интересовали вопросы подсознания человека. Об этом говорит и факт упоминания этой проблемы уже в 1904 году в «Масках». А. Белый пишет: *«Постижение «несказанного» открывается уже не в свободном полете в неизвестность, а благодаря проникновению в некие потаенные «загадочно-странные» сферы бытия и сознания – в «странные лабиринты переживаний, таящие неведомое», в бездны, открывающиеся за поверхностью явлений: из-под личины видимого зияет невидимое»*⁶⁴. Белый мыслит в духе эпохи, породившей учение о бессознательном З. Фрейда. Но Белого интересуют эти проблемы не только как творческую личность, но и как человека, так как многие внутренние переживания Н. Аблеухова в романе автобиографичны. И состояние души этого героя сродни душевным метаниям самого Белого.

Николай Аполлонович в романе под воздействием сложного комплекса чувств к матери совершает поступки, которые ставят его на грань нервного срыва. Его неудачи в любви, невозможность обретения покоя и поэтому метания от научной аудитории к революционному террору, маскарадное поведение – черты автобиографические в романе, психологическое объяснение которым дает именно психоанализ. «Индивидуальные проявления мужской анимы складываются, как правило, под воздействием материнских черт. Если мать человека оказывает на него отрицательное влияние, то его анима чаще всего будет проявляться в

⁶⁴ А. Белый Маски. 1904.

состоянии неуверенности, тревоги и повышенной возбудимости. В душе такого мужчины отрицательный образ матери – анима бесконечно повторяет: «Я никчем. Все бессмысленно. Ничто меня не радует». Такие настроения вызывают хандру. Вся жизнь видится тягостной и печальной. Это может даже довести до самоубийства; анима тогда становится демоном смерти»⁶⁵.

Весь творческий путь Белого-поэта переполнен подобного рода состояниями. Душевное строение лирического героя его первых сборников «Золото в лазури», «Пепел», «Урна» переполнен резкими переходами от восторженного мировосприятия к мыслям о бесперспективности бытия лирического героя в мире. И это состояние не изживается А. Белым в поэзии, а сопутствует ему всю жизнь, в том числе на этапе работы над романом «Петербург». Николай постоянно не уверен в себе, он всегда чего-то боится. Он хочет убить свои низкие страсти. Но его низкие страсти – это его отец. Он хочет убить своего отца.

Если Аполлон – это внутреннее «я» Николая, то, по философии Штейнера, можно сказать, что Николай – это физическое тело, а Аполлон – это астральное тело. «Из современных четырех членов человеческого существа физическое тело самое древнее. И тайноведческое исследование показывает, что этот член человека существовал уже во время развития Сатурна»⁶⁶. Здесь интересен следующий факт: Сатурн, согласно теософскому учению, стадия развития мира, через которую некогда прошла Земля, её первоначальный период развития. *"Протекал первый день - назывался Сатурном"*, - пишет Белый в "поэме о звуке" "Глоссолалия". И время «хаоса» в России он отождествлял с Сатурном. Примкнувший к революционерам Николай олицетворял физическое тело в штайнеровском понимании. Мир в лице Николая как бы начинает развиваться заново, с нового этапа, где нет места Аполлону, т.е. астральному телу. Кроме того, Сатурн в Древнем Риме

⁶⁵К.-Г. Юнг. Человек и его символы. М., 1997 с. 176 (здесь и далее Юнг цитируется по данному изданию)

⁶⁶Р. Штайнер. Тайноведение, с.23

был божеством Времени, неумолимого времени. В честь Бога Сатурна устраивались карнавалы "Празднества в честь Сатурна - сатурналии, были весёлыми карнавальными гуляньями, когда слуги и господа менялись своими обязанностями"⁶⁷. Смещение философии Штейнера и языческой культуры насыщает роман новыми подробностями. Ведь карнавал и «хаос» для символиста А. Белого соотносятся как знак и символ.

"Предок человека перешел в своем развитии с Солнца на Луну, включив в себя на ней астральное тело"⁶⁸. Время Аполлонов Аполлоновичей прошло. В романе «Петербург» читаем: *«Аполлон Аполлонович думал: о звездах; качаясь на черной подушке, высчитывал он силу света, воспринимаемого от Сатурна»*⁶⁹. "В состоянии Земли содержится то, что развивалось во время предшествовавших состояний Сатурна, Солнца и Луны. Земля преемница "древней Луны". Земля приводит человека к тому, что он начинает чувствовать себя самостоятельным членом духовного мира. Это происходит оттого, что в течение земного периода Духи Формы так слагают его "Я", как на Сатурне Духи воли слагали его физическое тело, на Солнце Духи Мудрости - его жизненное тело и на Луне Духи Движения - его астральное тело"⁷⁰.

Здесь А. Белый символически показал эзотерический процесс соединения астрального тела (Аполлон) с физическим телом, которое исходит от Солнца через Сатурн. Отец воссоединяется с сыном. И именно в этот момент Аполлон Аполлонович видит разночинца, державшего подозрительный узелок. Когда астральное тело соединяется с физическим, когда соединяются две половинки одного целого Аполлон вспоминает, что этого разночинца он видел у себя дома. Дудкин приходил к его сыну. Мудрость астрального тела подсказывает физическому телу, чего надо

⁶⁷ В. М. Мокиенко Загадки русской фразеологии. М., 1990 с. 7

⁶⁸ Р. Штайнер. Указ соч., с.122.

⁶⁹ А. Белый. Указ соч. Т.2 с. 20.

⁷⁰ Р. Штайнер Указ. соч. , с. 122.

опасаться. Это один из сигналов который даёт А. Белый. Сын не собирается убивать своего отца. *"Углубляясь впоследствии в подробности обстоятельства, Аполлон Аполлонович скорее, чем вспомнил, сообразил, что в руке разночинец держал узелок"*⁷¹.

Да, А.Белый искал истины в философии Штейнера, но, в первую очередь, был символистом. И символы играют в романе не последнюю роль. *«Серые кони рванулись и подкатили карету, на которой был выведен герб: единорог, прободающий рыцаря»*⁷². Л. Долгополов даёт свою трактовку этого символа. "Единорог несёт в себе прозрачный символический смысл: рыцарь (Запад) "прободается" мифологическим зверем - "мистическим Востоком"⁷³. Роман Белого отражает увлечение культурой Востока и критическое отношение к европейской "школе", которую прошла Россия вследствие петровских преобразований. И столица Российской петровской империи сама стала символом тех изменений, которые произошли в стране в силу ее поворота в сторону Запада волею Петра.

Кроме того, "рог" - в творчестве Белого - неизменный знак насильственной гибели:

...Надменно выступал вдали

С трескучим, с вытянутым рогом -

*Герольд, предвозвещавший смерть...*⁷⁴, -

писал Белый в 1906 году в "Арлекиниаде". Таким образом, герб рода Аблеуховых символизирует грозящую им гибель, и шире – гибель той культуры, в пределах которой существуют гербы, рыцари, сам род Аблеуховых.

Представляется возможным предложить ещё одну трактовку этого символа, дополняющую предыдущие. В книге К. Юнга «Человек и его

⁷¹ А. Белый Указ. соч., Т.2, с.21

⁷² там же с.16

⁷³ Л. Долгополов. Указ. соч., с. 626.

⁷⁴ А. Белый. Указ соч., Т.1, с.136.

символы» читаем: «Сам Христос символически предстает в образе агнца божьего или рыбы, а также единорога»⁷⁵. Образ Христа присутствует в романе, но никогда не называется прямо. В конце романа есть такие строки: *«Да, - человеческой единицею, то есть тощею палочкой, проживал Николай Аполлонович... Николай Аполлонович в костюме Адама был палочкой»*⁷⁶. Здесь появляется еще один образ – Адам, соотносящийся с архетипическими символами романа. Как пишет К. Юнг, в одном из страсбургских соборов есть скульптура, изображающая Христа, распятого на могиле Адама, что символизирует возрождение (Христа считали вторым Адамом).

Смерть и воскресение в христианстве соединены вместе. Также и в романе смертью своего отца Николай мечтает воскресить свою жизнь. Здесь на первый план выходит экзистенциальный тип сознания А. Белого. Для экзистенциалистов было характерно удерживать настоящее "момент бытия" в слове. Стремление соединить одиночные кусочки таким образом, чтобы возникла не реальная картина жизни, а сама Жизнь во всех её проявлениях. Человек с таким типом мышления складывал в своём мозгу, характерную для него новую картину мира и стремился воплотить её в действительности. По законам подобного типа сознания жил и А.Белый, и его герой. На данном этапе творчества именно Штейнер рисовал Белому такую картину идеального мира, которая соответствовала его типу сознания, типу сознания человека начала XX века.

Кроме того, Самость, т.е. наш внутренний психический образ. Во многих религиях и мифах существует этот образ. Этот образ часто описывается как несущий добро, изживающий всё отрицательное, что есть в человеке. "В нашей западной цивилизации Космический человек отождествляется, главным образами, с Христом, а на Востоке - с Кришной или Буддой, в Ветхом Завете же он предстаёт в качестве сына человеческого,

⁷⁵ Юнг "Человек и его символы" с.236

⁷⁶ Белый Т.2 с. 227

а позднее назван Адамом. Некоторые религиозные движения позднего античного периода называли его просто Антропосом. Подобно всем символам, указывающим на нераскрытую тайну, этот указывает на сокровенную тайну человеческого существования"⁷⁷.

Какой же вывод можно сделать: Николай – физическое тело – Адам – внутренний психический образ. Убивая своего отца, убивает свои грехи. Убивая свои грехи, он возрождается. Здесь можно прочитать как бы девиз всего романа «воскрешение в смерти».

Сюжетная линия романа, связанная с семейством Аблеуховых, тесно соприкасается со второй сюжетной коллизией, в центре которой Софья Лихутина. В сюжете романа большое место отводится отношениям между Софьей и Николаем Аблеуховым. Общеизвестно, что в основе этой сюжетной коллизии лежат непростые личные взаимоотношения автора с семьей А. Блока, в частности с его супругой, Л. Д. Менделеевой-Блок. Эти отношения наложили свой неизгладимый отпечаток на личность и судьбу Белого. Поэтому Николай Аблеухов, как и автор, сталкивается с большими проблемами в любви. Видимо, автобиографические элементы, вторгшиеся в повествование, были одним из психологических факторов, стимулировавших творческий процесс у Белого: *«Признаваясь в дурных поступках, Белый одновременно наказывает себя и как бы очищается, освобождается от низких страстей, вырывается за пределы «черного контура».*⁷⁸ А. Белый так же как Николай не могут жить, не находясь в состоянии влюбленности к женщине. «Все и всегда были влюблены: малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували изо всех сил. Недаром воспевались даже такие вещи, как «любовь к любви»,⁷⁹ – свидетельствует В. Ходасевич о своих современниках.

⁷⁷ К.-Г. Юнг. Указ. соч., с. 199.

⁷⁸ В. Беннет. Указ. соч., с. 40.

⁷⁹ В. Ходасевич. "Некрополь", с.12.

Чем объясняется такой феномен любовного публичного переживания у символистов? Отчасти ответ находится в философии Штейнера. «Сколько порождается силы любви, столько создается и творческого для будущих времен... Духовное познание превращается в любовь... Мудрость есть условие у любви»⁸⁰. Штайнерианство понимало любовь как духовное делание, в первую очередь, как один из путей, не пройдя которым человек не может достичь просветления. При этом учение Штейнера, говоря о любви, понимает под этим чувством высокодуховное проявление человеческой природы, которое облагораживает личность и помогает ей достичь в духовном плане высокого просветления. Таким образом, штайнерианство, как и любое эзотерическое учение, четко разделяет любовь и страсть.

В состоянии любви открывается «необычность обычного». "Любовь конкретизирует Мудрость"⁸¹. А Аблеухов-младший ищет мудрости. Такую мудрость он пытается обрести в состоянии сновидчества. *«Голова наклонилась неслышно на стол, а в открытую дверь коридора гляделось бездонное, что Николай Аполлонович постарался откинуть, переходя к далекому странствию, или сну (что, заметим мы, - одно и то же); открытая дверь открывала космическую безмерность»*⁸².

В русском классическом повествовании сон как литературный прием познания душевной жизни персонажа широко известен. Во сне автор порой проявляет все потаённые сферы психологии своих героев. У Пушкина и Лермонтова есть стихотворения, в композициях которых господствует сновидческая стихия (М. Лермонтов "Сон" «В полдневный жар, в долине Дагестана...»). Прием сновидения как средство изображения психологизма используется Пушкиным в «Евгении Онегине» и «Капитанской дочке», Л. Толстым в «Войне и мире», Ф. Достоевским в «Преступлении и наказании».

⁸⁰ Штайнер "Тайноведение" с 122

⁸¹ Белый А. О смысле познания Петербург, 1922, с. 64 (здесь и далее А Белый цитируется по данному изданию)

⁸² Белый Указ. соч., Т.2 с. 167

Для символистов сон - это не только литературный приём. Сон становится образом жизни. Как в прямом, так и в переносном значении. Символисты в творчестве часто запечатлевают такие состояния человеческой души, которые сродни сомнамбулизму. Для символистского сознания уход в сферу сновидчества иногда становится единственным выходом из того мировоззренческого хаоса, который был характерен для эпохи рубежа двух столетий. В сновидении герой символизма реализует наиболее полно свою концепцию символьного мировосприятия, потому что сама природа сновидений глубоко пропитана символикой. Часто эта символика носит архетипический характер, иногда мифологический:

*Внемлю сказке древней, древней
О богатырях,
О заморской о царице,
О царице... ах...⁸³*

Не случайно образ Прекрасной Дамы является лирическому герою А. А. Блока во сне:

*В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей
А в лицо мне глядит озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.⁸⁴*

Сновидческая стихия лирики Блока проявляется в его шедевре "Незнакомка", где образ "Вечной жены" («Стихи о Прекрасной Даме») претерпевает в сновидческом состоянии сложную трансформацию:

*И каждый вечер, в час назначенный
| (Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный*

⁸³ А.А.Блок Избранное М.,1980, с. 118 (здесь и далее А. Блок цитируется по данному изданию)

⁸⁴ там же с. 32

*В туманном движется окне*⁸⁵.

Акмеисты в своей лирике не раз обращались к мотиву сна. Лирическая героиня Ахматовой словно заклинает своего возлюбленного сном:

*Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть.
Мутный фонарь голубел
И мне указывал путь.*⁸⁶

Н. Гумилёв также использует этот мотив при изображении мечущейся души лирического героя, который, как и блоковский герой, существует, словно бы на грани сна и яви:

*Застонал я от сна дурного
И проснулся тяжко скорбя:
Снилось мне – ты любишь другого
И что он обидел тебя.
[...]
Он обидел тебя, я знаю,
Хоть и было это лишь сном,
Но я все-таки умираю
Пред твоим закрытым окном*⁸⁷.

А. Белый обогащает разнообразные вариации мотива сна в поэзии и прозе Серебряного века в духе эзотерики Штейнер: «Жизнь продолжается во время сна, и силы, работающие и творящие во время бодрствования, черпают себе крепость из того, что дает им сон... То, что человек познает в видимом, должно быть дополнено и оплодотворено теми, что он может знать о невидимых мирах. Как без смерти не могло быть жизни в обыкновенном

⁸⁵ А. Блок Указ соч., с. 44.

⁸⁶ А Ахматова собр. соч. в 2-х томах, М., 1990, Т.1, с. 107.(здесь и далее Ахматова цитируется по данному изданию)

⁸⁷ Н Гумилев. Полн. собр. соч. в 3-х т. Т.1. М.: Согласие, 1992, с. 88

смысле, так не может быть действительного познания видимого мира без знания о невидимом»⁸⁸.

Следовательно, можно предположить, что многое, что происходит с Николаем в романе, происходит в состоянии своеобразного сомнамбулизма. Согласно теории Фрейда и Юнга, бессознательное - это та область психики, которые вполне способна переходить в сознательное, но подавляется. И, как утверждает З. Фрейд в своей теории сновидений, в снах мы наблюдаем те проявления нашей личности, которые содержатся у нас в бессознательном. Согласно же теории Штейнера, «во сне эфирное тело остается связанным с физическим телом... Астральное же тело... приняло иной род бытия»⁸⁹.

В романе «Петербург», если следовать вышеуказанной позиции, символ Красного Домино может трактоваться еще и как некая астральная сущность героя, которая отделяется от физического тела и самостоятельно действует. На бессознательном уровне героем совершаются поступки, которые в жизни (на сознательном уровне) Николай Абреухов, по своей сути истерик и невротик, не совершил бы. «Образы, как таковые, являются отзвуками бодрственной дневной жизни... Сон творит символические образы; он символист»⁹⁰.

Сон – «символист» создает в романе особую символическую атмосферу. И то, что Фрейдом названо «бессознательное», а Штейнером – «астральное тело», А. Белый в самом романе называет – «сон»: *«Да: что столичный наш город... принадлежит к стране сновидений»*⁹¹. На первый план повествования выходит образ "спящего" города. Россия того времени, по мысли автора, находилась в «спящем» состоянии, но это был кошмарный сон. Сновидческая стихия главенствует в романе, отображая в зеркале сновидений все негативные стороны реальной жизни.

⁸⁸ Р. Штайнер. Тайноведение, с. 21.

⁸⁹ Там же., с. 22.

⁹⁰ Там же., с.23.

⁹¹ А. Белый. Указ изд. Т.2, с. 207.

Но видимо, по Белому, не только Петербург пребывает в сновидческой стихии. Москва, где происходит действие двух последующих романов художника, тоже является "спящим городом". Котик Летаев оценивает свою жизнь в показательных для поэтики сновидения в прозе Белого выражениях: *"Сон есть то, от чего просыпаются: Я же... - ещё не проснулся; действительность, сон не чередовались друг с другом в мне данном мире... Непробудности мне родились до яви... - непробудности, неподобные снам..."*⁹².

Вся Россия в то время жила в состоянии, находящемся на грани сна и яви. Вся жизнь героев произведений Белого проходит как бы во сне. И если Аблеухов ещё не осознает, что всё происходит в ирреальном мире (искаженная реальность для него единственно реальна), то и Летаев, и Коробкин осознают, что они живут в ирреальном мире. Для них существует два мира: в одном живёт их окружение, которое не понимает их и не принимает, а во втором они сами. *"Действительность эта - не сон: но она - не действительность..."*⁹³.

Герои Белого, как и сам автор, пытаются создать свой иллюзорный мир, в котором они будут счастливы. Эти мысли появляются у Белого в период разочарования им в философии Штейнера, т.к. Штейнер не указал столь чаемого Белым пути к счастью, - обычная ситуация русского олитературенного сознания. Математическое образование сыграло немалую роль в восприятии Белым философии Штейнера. Какие-то остатки веры в научное мышление плюс постулаты позитивизма в сочетании с, казалось бы, несовместимой метафизической картиной мира - всё это привело Белого к сомнениям в правильности выбранного им в молодости пути. Но всё же он до конца жизни не отходит полностью от Штейнера. И эта двойственность отражается в его творчестве.

⁹² А Белый. Указ изд., Т 2, с. 300.

⁹³ Там же, с. 313.

Белый 15 января 1922 года пишет Иванову-Разумнику: *"Сердце сжимается болью: у меня трагедия: Ася ушла от меня; Штейнер - разочаровывает..."*⁹⁴ У Белого в этот период иногда словно бы наступает раздвоение личности, когда сердцем он ещё принадлежит к антропософии, но ум диктует ему совершенно другой взгляд на действительность: *"Дух" разложив моё чисто человеческое "я" в два нечеловеческих "я" (ангельское и скотское), оба эти "я" обобрал*⁹⁵.

Жизнь во сне, параллельный мир - всё это теософские термины, которые, в отличие от их роли в романе "Петербург", здесь уже получают другое наполнение, пронизанное горечью разочарования в своём учителе. Штейнер писал: *"Существуют люди, которые путём имагинации, инспирации и интуиции могли подниматься к высшим мирам"*⁹⁶. Инспирация наряду с имагинацией и интуицией, согласно учению Штейнера, является этапами становления самосознания. Белый определяет их *"как состояние восприятия существа содержания в отображении образном (имагинация), в лицезрении (инспирация) и в слиянии с существом (интуиция)"*⁹⁷.

Герои его произведений пытаются достичь этой верхней ступени бытия, чтобы найти мудрость, чтобы найти себя. Эти мысли сопровождают Белого и в процессе работы над его книгой "Смысл познания". *"В инспирации, в соединении нашей мысли с разумом Вселенной, в крыльях этой мысли, как в ангеле, перелетаю "я" через пропасть, отделяющую меня от кипений вселенной; соединяю "я" с миром в единстве божественного: соединение это и есть интуиция"*⁹⁸.

Но в реальном мире её нельзя найти. *"Я сгустился из блеска: меня выстрелил ангел: я - луч, раздвоенный в излучину; ангел себя отдал мне: он во*

⁹⁴ ЦГАЛИ, ф.1782, оп.1, №13//Ежегодник рукописного отдела, с.54

⁹⁵ Указ. изд., с 58

⁹⁶ Р. Штейнер. Указ. соч., с. 119.

⁹⁷ А. Белый. Штейнер и Гёте в мировоззрении современности М., 1917, с 109.

⁹⁸ Белый А. О смысле познания, с. 57.

мне..."⁹⁹ Ангелы - божьи посланники. Значит, через любовь может прийти мудрость и счастье, что является главной мифологемой символизма. Раздробленный и разрозненный мир, в котором никто не доверяет друг другу, где сын вправе восстать на отца, где друг предает друга, где никто не верит в Бога, единственно правильный выход для символистов - это состояние влюбленности. Но к этому выводу символисты приходят не через сердце, а через разум. Состояние влюбленности вынужденное состояние для мыслящей части населения, которая пытается выжить в аморальном мире. И "*Космос Мудрости*" развивается в "*Космос любви*".¹⁰⁰

То же самое проповедует и Христос: "Возлюби ближнего своего". Эта позиция близка Белому как символисту. Следовательно, пытаясь уйти от религиозной философии своих коллег по перу в философию Штейнера, разочаровываясь в Штейнере и в штайнерианстве, находит идеи, близкие его собратьям по модернистским течениям. Белый творит в духе той эпохи.

Следовательно, через философию Р.Штайнера А.Белый ищет пути выхода из кризиса личности в сложный исторический период в России. И через взаимоотношения отца и сына Аблеуховых, Летаевых, Коробкиных, через призму христианских ценностей Белый видит только один выход: «Воскрешение в смерти». Белый доказывает, что обращение к Штейнеру не случайно. Оно помогает раскрыть внутренний мир героя, находящегося в состоянии сложного экзистенциального выбора. Декодирование штайнерианских мотивов в романах Белого даёт нам возможность познакомиться с новым типом сознания русской ментальности, который А. Белый запечатлел в своих произведениях. Это тип сознания, идентичный авторскому, отразил символическое и экзистенциальное видения истории и реальности. ¹

⁹⁹ А. Белый Указ. изд Т.2, с. 434.

¹⁰⁰ Р. Штайнер. Тайноведение, с. 122.

Тема любви также высвечивается А. Белым через призму философии Штейнера. И Белый приходит к выводу, что «мудрость – условие любви», а мудрость появляется во сне. Постулаты психологии К. Юнга помогают более точно понять, что многое из того, что происходит с героями романа «Петербург», происходит во сне, т.е. на бессознательном уровне. Мудрость у символистов понимается, как особая способность сознания воспринимать модули реальности, необходимость как творческого, так и интуитивного познания действительности.

Межтекстовые связи и психологизм прозы Белого

Существует ряд серьезных исследований о поэтике прозы А. Белого (Л. Долгополов, А. Лавров)¹. Но эти исследования не затрагивают проблем межтекстовых связей романа с русской литературой XIX века, и в них творчество этого художника рассматривается только как часть русского символизма, без соотнесенности с более ранней литературной традицией. Подобный подход оставляет множество «белых пятен» в текстах А. Белого, в частности в романе «Петербург». Однако рассмотрение моментов сопряжения прозы Белого с общелитературным процессом как XIX, так и XX столетия необходимо. А. Белый в истории русской литературы был фигурой, в творческом наследии которой присутствует как ярко выраженная литературная традиция, так и само его творчество породило особую традицию, которая была развита литературой XX века, особенно литературой русской эмиграции. Выявление моментов текстуального сопряжения романов А. Белого с общелитературным русским миром способствует не только проникновению в глубины философско-эстетических и стилевых аспектов прозы символизма, но и позволяет глубже заглянуть в творческий мир одной из самых неоднозначных фигур русского символизма, выявить особенности особого психологизма его произведений.

Романы А. Белого полны межтекстовых связей, делающих эти произведения частью единого течения – символизма – и шире – вписывающих этими связями прозу А. Белого в широкий контекст русской литературной традиции. В современном литературоведении подобная особенность текста определяется как интертекстуальность.

Не раз отмечалось в науке, что центральная коллизия романов "Петербург", "Котик Летаев", "Москва под ударом" строится вокруг попытки

Пушкина со своим отцом. Альбер поднимает перчатку своего отца - вызов на дуэль. В «Скупом рыцаре», поднимая брошенную бароном перчатку, сын восклицает:

*Благодарю, вот первый дар отца!*³

Вся сцена проникнута глубоким накалом страстей, оба персонажа демонстрируют неприглядные стороны своего внутреннего «я», и герцог, наблюдающий эту сцену, произносит приговор обоим героям:

*Ужасный век, ужасные сердца!*⁴

Пушкинское отношение к происходящему присутствует в трагедии как бы в трех разновидностях: с позиции барона, с точки зрения Альбера и с позиции вечной истины, персонифицирующейся в образе герцога. Все три позиции обрисованы психологически достоверно. Пушкин к моменту написания «Маленьких трагедий» уже очень отличался внутренне от того горячего молодого человека, который прибыл в Михайловское поздней осенью 1824 года и который считал, что в его жизнь постоянно вмешивается рок, отрывая от любимой, привычного круга друзей, чтобы запереть в деревенской глуши. Нервы поэта были натянуты до предела, и в пылу семейной драмы он повел себя самым эмоциональным образом, восприняв многое из того, что происходило между ним и отцом, сквозь призму еще не остывшего романтического мировосприятия. То, что Пушкин подозревал отца в доносительстве, привело Пушкина к разрыву с ним, и это для поэта было равносильно смерти отца.

Находясь вновь в Михайловском спустя несколько лет, опять запертый «в глуши далекого селенья» против своей воли, теперь холерными кордонами, поэт воссоздал одну из страниц своей жизни, но уже на качественно ином уровне осмысления событий. Его Альбер словно иронический фантом, вызванное волей творца привидение былого «я»

³ Пушкин А.С. Указ. изд. Т.4, с. 277

⁴ там же, с 278.

автора, которое сегодня не может возбудить у зрелого Пушкина ничего, кроме иронической улыбки над заблуждениями молодости. Да и старик барон, создавая образ которого поэт не пожалел красок с иронической палитры, не только отталкивающе противен своей ненасытной страстью к деньгам, но одновременно и жалок той беспомощностью старости, которая не в силах ответить ударом на удар своему молодому противнику, впитавшему от отца наиболее худшую фамильную черту – отсутствие морали.

Пушкин смотрит на своих героев глазами герцога, глазами собственной зрелости, которая позволила, наконец, увидеть все стороны конфликта остраненно. Именно такое видение жизни позволяет автору встать на место каждого из своих персонажей, психологически точно воссоздать их поведенческие модели, при этом отразив свой собственный психологический опыт давних лет и новое понимание этой коллизии в момент написания произведения.

Та же коллизия прослеживается и в романах А. Белого. Сложный конфликт непонимания отцом проблем сына выливается у Белого совсем в духе Пушкина в трагическую ситуацию обвинения отцом сына в покушении на убийство. И если у Пушкина отцу, скорее, кажется, что сын хочет его убить, то у Белого этот конфликт разрешается совсем уж трагически: Николай подкладывает бомбу в кабинет отца.

Своим романом, как уже отмечалось, Белый замыкает цепь литературной традиции не только в изображении Петербурга, но и в анализе тех неразрешимых социальных и психологических противоречий, которые и формируют всю сюжетно-образную структуру произведения. И в этом плане роман Белого продолжает коллизию Достоевского, но уже в новых исторических реалиях.

Сходный конфликт присутствует в романе Ф. Достоевского "Братья Карамазовы". Иван Карамазов, философствующий герой, носит в своей душе

ад. Принцип вседозволенности, вытекающий из отрицания божественного мироустройства, оборачивается сложной философско-этической дилеммой – правом распоряжаться жизнью и смертью человека. Острием этот вопрос повернут к его отцу, Федору Павловичу Карамазову, который оскорбляет своими поступками в сыне нравственное и эстетическое чувство. Иван невольно становится идейным вдохновителем отцеубийства.

Похожая психологическая коллизия повторяется в «Петербурге»: «Явление разночинца наполнило Николая Аполлоновича основательным страхом»⁵. Но А. Белый видоизменяет коллизию. В какой-то степени можно сказать, что образ Николая Аблеухова – это травестирование той «идеи», которую проповедует в романе Достоевского Иван Карамазов. В образе Ивана Карамазова Достоевский выводит свое понимание «сверхчеловека» и негативное к нему отношение. И действительно, герой Достоевского сильная личность с могучим интеллектом, но заведенная слишком необузданным разумом на ложный путь. А Аблеухов именно приписывает себе качества, присущие сильной личности. Ведь не случайно, наверное, одним из главных художественных средств выразительности романа «Петербург» является ирония (но ирония в ее первоначальном значении термина: от древнегреческого *Eironeia* – *притворство*).

В романе все притворяются. И это притворство пронизывает нарративные пласты текста. На самом деле Н.Аблеухов лишь пародия на сильную личность. Однако притворство, понимаемое в духе эпохи Белого как провокация. Не случайно вся структура сюжета строится вокруг истории неудачного покушения на жизнь важного государственного чиновника Аполлона Аполлоновича. Сына его, давшего когда-то обещание «одной легкомысленной партии», вынуждают подложить отцу бомбу. Всей интригой управляет провокатор, агент охраны Липпанченко, который через террориста Дудкина передает Николаю узелок с бомбой, а через Софью

⁵ А. Белый Указ соч., Т.2, с 48

Петровну – записку с повелением исполнить террористический акт. Провокация, по неведению совершаемая Софьей Петровной, оказывается ответом на провокационные шутовские действия Николая, преследующего ее в маскарадно одеянии. Мотив провокации, таким, образом, создает сюжетную пружину «Петербурга», но это – лишь наглядное обнаружение более глобальной провокации, атмосфера которой разлита во всем романе.

Одновременно романы А. Белого - яркая иллюстрация тех поисков новых форм и средств художественной выразительности, которые были характерной чертой творчества А.Белого периода 1910-х годов. Широкие новаторские тенденции затронули и образную структуру романа, которая создана во многом с помощью трагического обыгрывания "знаковых" сюжетно-образных линий русской классической литературы. Герои обоих романов боятся: идея отцеубийства на подсознательном уровне воспринимается как греховная. Болезненное душевное состояние объясняет появление у обоих персонажей «двойников». У Карамазова – это черт, а у Аблеухова – Красное Домино. Но в романе Достоевского – второе «я» героя, его отрицательное по отношению к принципу культуры «я» – это черт. Достоевский использует приём "двойничества" для обрисовки истинного лица Ивана, как бы срывает с него маску «сверхчеловека». А.Белый продолжает коллизию русской литературы, но истинное лицо Николая проявляется только тогда, когда он надевает маску.

Еще З. Фрейд отметил, что отцеубийство есть для Достоевского некоторое предельное выражение злодеяния, высшая мера преступления. Современные исследователи также отмечают главную особенность психологизма Достоевского¹, которую видят в том, что автор выводит вопрос об отцеубийстве из плоской сферы юридического рассмотрения в широкую сферу нравственного: «Поэтика всего романа определяется вопросом о праве сына восстать на отца»⁶.

⁶ Игорев Б. "Сторож брату своему" // "Столетия не сотрут", М, 1989, с.546.

В романе «Петербург» схожие с Достоевским моменты сюжетной коллизии Белый рассматривает иначе, выводя ситуацию из сферы нравственного и придавая ей символический смысл. Сын, бунтующий против отца, становится воплощением многих, взбунтовавшихся против государства (роман написан по горячим следам событий первой русской революции). Тогда традиция русской классической литературы под пером новатора Белого приобретает совсем иное звучание, отражая тревогу писателя о судьбах России.

Как же должна прогнать монархия, чтобы подданные, отнюдь, кстати, не прирожденные злодеи, стремились разрушить государственный строй страны? Как же должно прогнать государство, в котором сын может убить отца! И как же спасти такое государство? Вопрос из сферы нравственного переходит в разряд глобальных социально-исторических проблем, которые в сознании символиста Белого существуют в сложном взаимопроникающем единстве. Ощущение предкатастрофы получает апокалиптический колорит.

Б. Грифцов в своей статье «Метод Фрейда и Достоевского» отметил: «Двойственным характерам всех героев Достоевского присуща амбивалентность во всевозможных ее проявлениях: у детей по отношению к родителям, у друзей к друзьям, у любовника к возлюбленной. Все они любят и ненавидят в то же время, с той же интенсивностью. Никто из них, в сущности, и сам не знает, любит он или ненавидит»⁷.

Такая амбивалентность характерна и для героев «Петербурга» А.Белого. Николай Аблеухов и любит, и ненавидит и отца, и Лихутина, и Софью Лихутину, и свою мать. Такое же отношение у Софьи к своему супругу и к собственному окружению, то же отношение у Коробкина к Лизаше в романе «Москва под ударом». Психологически идентичной выглядит и восприятие Котиком Летаевым своих родителей.

⁷ Грифцов Указ. соч., с. 243

Создается своеобразный ряд психологически одинаковых коллизий, возникновение которых с таким постоянством в творчестве одного автора не может не наводить на мысль о том, что творческий процесс этого писателя отразил с разных сторон какую-то психологически значимую для него жизненную ситуацию. Именно так следует понимать позицию Вл. Ходасевича по поводу поэтики прозы А. Белого, которую он высказал в своей широко известной статье «Аблеуховы-Летаевы-Коробкины».

Однако психологические коллизии романов Белого нам представляются не исчерпанными одной только сублимацией детских впечатлений, как об этом пишет Ходасевич. Белый пытается вывести родословную своих героев, вписывая их в контекст знаковых произведений русской классики, для того чтобы наиболее полно воссоздать портрет своего современника, выявить в нем черты исторического характера, который всегда складывается под воздействием социокультурной ситуации как развитие одной из черт, доминировавших в личностях исторических предшественников, «отцов». Таким образом, выстраивается четкая линия: герои Достоевского – «отцы» - герои Белого – «дети».

В «Вечном муже» Ф.М.Достоевского герой едет в Петербург, чтобы броситься другу на шею и вместе с ним поплакать, но на самом деле с целью убить его. Подобный принцип изображения А.Белым внутреннего мира героя, построенный на амбивалентности чувств персонажей друг к другу, в данном случае, применяется в рамках традиции Ф.М.Достоевского. Аблеухов в романе «Петербург» любит Лихутину (или ему так кажется), но в то же время иронизирует над ней. Возвращаясь однажды от баронессы, Софья Петровна увидела в своём тёмном подъезде, как на неё уставилось чёрное пятно. Напуганная Лихутина ворвалась в дом, но Красное Домино своей кровавой рукой протянуло визитную карточку. *«Софья Петровна разглядела визитную карточку, на которой был начертан череп с костями вместо*

*дворянской короны».*⁸ Разволновавшись, Лихутина поняла, что это был Николай Аполлонович.

Таким образом, атмосфера провокации, составляющая сюжетную пружину романа, приводит к следующему выводу: сам Петербург – глобальная историческая провокация, совершенная Петром, которая обусловила неразрешимую историческую трагедию России, механически воспринявшей «западное» начало и не сумевшей создать новое органическое единство из смешения в себе «запада» и «востока». «Западная» рационалистическая, прагматическая культура, столкнувшись с духовной косностью и разрушительными инстинктами, породила лишь чудовищную фантазмагорию, исполненную губительных мистических сил, во власти которой оказываются все герои романа.

В эпоху символизма, когда литература находилась в процессе поиска новых средств художественного изображения, начали формироваться те стилевые, образные приемы, которые впоследствии определили лицо поэзии и прозы XX века. Скрытая цитатность и травестирирование образов принадлежат к числу таких находок символизма. В этом контексте и следует рассматривать коллизийный параллелизм, отмеченный выше.

Как верно замечал А. Жолковский, «чаще всего цитируется более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение»⁹. У Жолковского под словом «цитируется» следует понимать «используется». Необходимо добавить, что не всегда автор использует прямое цитирование текста. Чаще встречается прием скрытой цитации. Цитация может быть завуалированной: когда цитация более или менее очевидна, когда сходными являются: общая мысль, перекликающиеся фрагменты.

Но дело не ограничивается единичным случаем. В прозе А.Белого встречаются и другие виды скрытой цитации и цитации «куска текста».

⁸ Белый Указ. соч., Т.2, с. 53

⁹ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. "Работы по поэтике выразительности", Прогресс, 1996г., с 22 (здесь и далее Жолковский цитируется по данному изданию) .

Автор в одном произведении объединяет схожие темы, встречающиеся в произведениях разных авторов, благодаря чему рождается совсем новое произведение, получающее совсем другое звучание. Такие вариации тем, характерных для русской литературы, являются особенностью поэтики Белого. Благодаря этому его романы можно рассматривать с разных позиций: как вариативное воплощение классических русских сюжетов, как синтетические эзотерико-философские произведения, фантасмагорический роман.

Белый предлагает свой рецепт спасения России, выхода нации из глубокого экзистенциального тупика. И рецепт этот закодирован в символике романа - *«Воскрешение в смерти», "Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть"*¹⁰. И если это выход для семьи Аблеуховых, Летаевых, Коробкиных, тогда возрождение России возможно только через разрушение старой морали, в которой не осталось ничего морального. Этот вопрос волновал и Ф.М. Достоевского. «Бесь» – это модель развития русской истории. Модель очень точная. «Бал» лишь один из ее узлов. Есть и другие, не менее жуткие в своем пророчестве. Да и сама издевательская аура «Бесов», пожалуй, пророчество наиболее удивительное. Провидение».¹¹ Эти слова применимы и к роману А. Белого «Петербург».

Оба писателя чувствовали: идет разрушение старого уклада жизни. И если Достоевский зафиксировал начала этого исторического процесса, то Белый отразил период его распространения в сознании его современников. Не случайно кульминацией обоих романов исследователи считают сцену бала - «кульминационная сцена исторического прозрения Достоевского», ну, и конечно, А.Белого.

Кроме Аблеухова, маску в романе носит и Лихутина. *«Знакомые офицеры ее называли всегда ангел Пери, рассеянно слив два понятия:*

¹⁰ Белый Т.2, с. 443

¹¹ Галковский Указ.соч., с. 456

«Ангел» и «Пери» в одно»¹². По объяснению В. Жуковского, пери – «воображаемые существа, ниже ангелов, но превосходящие людей, не живут на небе, но в цветах радуги, и порхают в бальзамических областях...». Не случайно автор придает своей героине стойкое определение «ангел Пери». Писатель через второстепенного персонажа открывает психологические глубины личности главного героя. Николай любит несуществующего человека. Но Аслеухов, и вместе с ним автор, одновременно и любят, и ненавидят эту женщину: «роскошные формы обозначают для Софьи Петровны угрозу: преждевременное пополнение к тридцатилетнему возрасту»¹³. А.Белый с каким-то отвращением описывает героиню.

Такое двойственное чувство к Лихутиной, характерное как для автора, так и для главного героя, может быть прояснено, если прочесть всю линию отношений Софьи Петровны и Николая через призму платоновской идеи просветленной плоти, идеи, которую Белый опосредованно воспринял у В. Соловьева¹⁴. Автор и его герой протестуют против плотской любви, непросветленной духовным началом. Такое прочтение психологической основы сюжетной коллизии выглядит правомочным, если учесть многочисленные свидетельства современников по вопросу об особенностях понимания Белым любви¹⁵. «Всякое возможное проявление чувственности он отвергает и с глубоким опасением и сожалением судит о возможности между ним и Петровской земной человеческой любви»¹⁶ - подчеркивает, основываясь на свидетельствах мемуаристов А. Лавров. В этом аспекте

¹² Белый Указ. соч., Т.2 с. 46

¹³ там же ,с. 45

¹⁴ В.Соловьёв возводит любовь в ранг универсального вселенского Начала. Без любви нет ни жизни, ни смысла существования, ни Бога, ни Человека. Главный вопрос ,который волнует философа: сводится ли половая любовь исключительно к продолжению рода, или это нечто большее. И Соловьёв делает вывод, что половая любовь ведет к человеческой целостности., где любящие существа образуют некое новое сверхсущество в соответствии с законами, предписанными высшими космическими законами Соловьёв продолжил решение грандиозной философской задачи - дать всестороннее обоснование космической сущности любви.

¹⁵ В мемуарах Ходасевича "Некрополь", воспоминаниях Н.Петровской, в мемуарах Н.Берберовой "Курсив мой", в эссе М.Цветаевой "Пленный дух".

¹⁶ Лавров Указ. соч., с 160

Белый во многом мыслит в духе ведущих тенденций русской литературы. По разным причинам отвращение к плотской, сугубо чувственной, непросветленной духовным началом любви высказывали Л.Н.Толстой, А.П.Чехов.

Любовь как составляющая жизни и личности традиционно занимает в русской литературе одно из ведущих мест. Герои "испытываются" этим чувством, открываясь до самых глубин и потаенных сторон своих натур. Такая структурно-эстетическая организация литературного образа характерна для всей русской литературы, в том числе и для произведений рубежа XIX-XX веков. Каждый культурный период лишь придает ей особые черты. Дело тут, по-видимому, в том, что творчество любого автора нельзя изучить вне контекста исторической эпохи, во всем многообразии ее составляющих. Именно эпоха вызывает к жизни в литературе не только тот или иной тип творчества, но и придает психологическому портрету героя свойственные ей особенности. Психология «исторического характера»¹⁷ каждого последующего культурного периода, являясь прямым порождением закономерностей развития общественно-исторических отношений, познается в ее сопоставлении с психологическим портретом предыдущего «героя времени», и таким образом анализируются пути движения психологизма в национальных литературах.

С точки зрения Л. Я. Гинзбург, художественные образы человека, создаваемые той или иной культурной формацией, сочетая в себе особенности индивидуальной психики и психологические каркасы своей эпохи, позволяют говорить о социально-психологической типологии, в которой и выявляется «драгоценное бремя всеобщности и преемственности»¹⁸. Исторический характер, встречаясь с индивидуальным, эмпирическим человеком, формирует его на свой лад – с разными

¹⁷ Термин «исторический характер» употребляется в значении, которое использует Л. Гинзбург в своей книге «О психологической прозе».

¹⁸ Гинзбург Указ. соч., с. 15

поправками на данную индивидуальность. Литература отражает это движение, после чего литературный образ, если он стал «семиотически» значимым, сам начинает формировать эпохальный характер.

Однако эти общие положения получают неожиданный ракурс, если проанализировать пути движения авторского образа, его исторического и лично-психологического начал совместно с воссоздаваемым им характером. Так как реализм и символизм достигли наибольшего мастерства и глубины в раскрытии психологизма, то попытаемся найти моменты типологического схождения психологического портрета характеров у Л. Толстого и А. Белого, авторов, в чьем творчестве нашли максимальное выражение черты литературных направлений, к которым они принадлежали.

В авторской установке построения модели личности у А. Белого и Л. Толстого значительное место уделяется любви. Их подход к описанию поведения влюбленного продиктован во многом фактами личного духовного опыта, выявляя господствующий в данную конкретную эпоху тип «исторического характера». Поэтому так интересны произведения авторов, написанный в разные исторические времена, хоты сюжеты в их творчестве почти идентичны. Но как нет скачкообразных движений истории, так же плавно и в литературе последующее направление зарождается в недрах предыдущего. Поэтому любовь как отражение особого психотипа времени под пером реалиста Толстого и младосимволиста Белого, с одной стороны, выявляет типологически схожие модели личности, с другой - отражает типичные особенности патологии личности. И эта патология в каком-то смысле есть отражение традиций метафизического восприятия пола, столь характерного для русской ментальности XIX - начала XX веков.

Проблема пола и любви относится к разряду философской категории нравственности и декларируется в философии рубежа двух столетий как "метафизика пола и любви". Задолго до Толстого и Белого эта тема заинтересовала и Пушкина. В жизни поэта было много женщин, которых он

считал своими музами. Им он посвящал стихи. Пушкин искал идеал женщины, "*чистойшей прелести чистойший образец*". Как пишет В.Непомнящий "его пленяла сама стихия женственности, безбурная, мирнообъемлющая и приемлющая, "гений чистой красоты". Такой субстанцией женственности явилась ему Наташа Гончарова"¹⁹.

Идеал, который рисовал Пушкин, в жизни оказался совсем не идеальным. Пушкин с его богатым жизненным опытом мог надеяться на то, что молоденькая девушка, воспитанная на его поэмах и сказках, слышавшая их с детства, не останется равнодушной, став женой автора книжек, знакомых с детства. Но говорят, что она была глуховата к его поэзии. Тут-то и началось самое опасное.

В "Каменном госте" Дон Гуан тоже думает сначала, что Донна Анна - идеал. Статуя Командора не убивает, а спасает Дон Гуана от поисков идеала, напрасного поиска, губельного тем более, если предаваться ему всерьёз, со всей страстью пылкой и жаждущей любви натуры:

Я звал тебя и рад, что вижу, -²⁰

Так Пушкин накануне женитьбы осмысливает вновь и вновь правильность выбора и отвечает сам себе на скрытый в этой строке вопрос о том, есть ли идеальная женщина. В свои тридцать лет он полностью осознаёт необходимость некоторой доли человеческого, "слишком человеческого" в женской натуре, ибо женщина без этого должна стать камнем, уподобиться статуе Командора, став голой идеей, перестав жить.

Дон Гуан умирает за любовь, но не идеальную, а земную, за ту ипостась женщины, которая испокон веку волновала воображение личностей с тонкой душевной организацией. Эта ипостась воплощена и в образе Девы Марии в стихотворении 1829 года "Жил на свете рыцарь бедный", а также в других произведениях поэта.

¹⁹ В. Непомнящий. Поэзия и судьба. М., 1983

²⁰ Пушкин Указ. изд., Т.4, с 319

В русской литературе эта проблема – объект интереса не только художественного творчества. В своей ранней философско-критической статье 1831 года «Женщине» Н.В. Гоголь впервые рассматривает эту тему в контексте метафизической патологии. *"Адское порождение! Зевс Олимпиец! О! ты неумолим в своей ярости! Ты захотел наслать бич на мир, ты извлек весь яд, незаметно разлитый в недрах прекрасной земли твоей, сжал его в одну каплю, гневно бросил ее светозарную десницей и отравил ею чудесное творение свое: ты создал женщину"*.²¹ Это взгляд писателя, чьи воззрения отразили и предвосхитили духовно-нравственный климат эпохи раннего Толстого. При всей метафоричности фразы, а также несмотря на явное влияние библейской концепции видения женщины чувствуется определенный перекося в сторону какой-то неизбежной трагедии, словно в самом факте существования *«чудесного творения»* заложена роковая угроза для мужчины.

Опуская другие, более поздние работы русских литераторов XIX века по вопросу метафизики пола и любви, заметим, что влияние автоустановок Гоголя на Белого доказано исследователями²². Для А.Белого и для героя его романа «Петербург» Аблеухова-младшего женщина - *"адское порождение"*, но без неё нельзя прожить, но и с ней жить невозможно. Автор и его герой, подобно Гоголю, вполне могли бы заметить: *"Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности"*²³. В "Петербурге" Белого причиной всех несчастий, по мнению героя, является Софья Лихутина. Однако Аблеухов, мстя ей, продолжает любить эту женщину. Такая амбивалентность свойственна и характеру Николеньки Иртеньева из трилогии Толстого "Детство. Отрочество. Юность". Ключ к раскрытию психологии героев находим в статье В. Соловьева "Смысл любви". Особенно

²¹ Гоголь Указ. соч., Т.6, с. 7

²² Об этом подробно говорится в комментариях к роману А. Белого «Петербург» Л. Долгополова, а также в монографии А. Лаврова «Белый в 1900-е годы».

²³ Гоголь Указ. соч., Т.6, с.9

показательны две фразы: "Обыкновенно смысл половой любви полагается в размножении рода, которому она служит средством".²⁴ и еще одна: "Самая сильная любовь весьма часто бывает неразделенною и не только великого, но и вообще никакого потомства не производит... вследствие такой любви люди постригаются в монахи или кончают жизнь самоубийством"²⁵. Герои Толстого и Белого пытаются сочетать великую любовь, которая функционирует, по Соловьеву, исключительно на духовном уровне, с бытовым пластом жизни. А это всегда проблематично в русской культурной картине мира. Отсюда страдания: ведь в быте нет никакой «романтики». Такое, как правило, происходит с людьми, имеющими тонкую духовную конструкцию, – метафизиками по природе. Поэтому страдали Блок и Белый, мечутся в поисках счастья герои произведений Белого. Тонкая душевная организация персонажей, балансирующих на грани невроза, не дает возможности вырваться из замкнутого круга психологических проблем.

Современная психология благодаря своим достижениям вывела вопросы пола и любви за пределы метафизики и напрямую связала их с психотипом индивида. Так психиатр Н. Ганушкин дает характеристику истероидного типа личности: "Главными особенностями психики истеричных людей являются:

- 1) стремление во что бы то ни стало обратить на себя внимание окружающих;
- 2) отсутствие объективной правды как по отношению к другим, так и по отношению к самому себе.

Во внешнем облике (истериков – Т. Б.) особенно обращают на себя внимание ходульность, театральность и лживость. Им необходимо, чтобы о

²⁴ Соловьев Указ. соч., с. 99

²⁵ там же с.104

них говорили, и для достижения этого они не брезгают никакими средствами²⁶.

Такая характеристика проясняет психологические портреты Иртеньева у Толстого и Аблеухова и Котика Летаева у Белого. Истерики героев открывают неожиданные смыслы. Но "невротические симптомы - истерия, ненормальное поведение - имеют ещё и символическое значение. Как и сновидения, они являются способом самовыражения, подсознательной части разума и так же несут символическую нагрузку".²⁷ Аблеухов бежит по Петербургу в Красном Домино и пугает Лихутину. Котик Летаев восклицает: *"Я - нервный мальчик; и громкие звуки меня убивают; я сжимаюсь в точку"*²⁸. А Иртеньев закатывает истерику: *"Бей меня ещё, - говорил я, - крепче, сильнее, я негодный, я гадкий, я несчастный человек! Со мной сделали конвульсии"*²⁹.

Особенности психики персонажей позволяют дифференцировать их в категории истероидного сознания. И самобичевание Иртеньева, и откровения Летаева явно манерны, театральны, с точки зрения современного читателя. Но, являя собой определённые исторические характеры, эти герои олицетворяют тип истероидного поведения личности как наиболее распространенный в эпоху рубежа двух столетий. С другой стороны, они так самовыражаются, это ещё одна попытка обратить на себя внимание занятых собой родителей³⁰.

²⁶ Ганушкин "Работы по психопатологии"/Галковский "Бесконечный тупик" с 324

²⁷ Юнг Указ. соч., с. 20

²⁸ Белый Указ. соч., Т.2, с. 316

²⁹ Толстой собр. соч. в 12 томах, М., 1984 Т.1, с. 187 (здесь и далее Толстой цитируется по данному изданию)

³⁰ Между отцом и матерью Белого постоянно шла борьба за сына. Они боролись за него и терзали его. А.Белый вспоминает: "Любовь матери ко мне была сильна, ревнива, жестока: она владела мной, своим "Котенком", своим зверенышем... Весь источник кошмаров - драма жизни, всякое равновесие надломилось во мне; ещё бы: ломали и отец и мать; главное, я уже инстинктивно видел: они надломлены сами". Семейная драма стала для него источником трагического мироощущения.

во мне; ещё бы: ломали и отец и мать; главное, я уже инстинктивно видел: они надломлены сами" Семейная драма стала для него источником трагического мироощущения.

Ещё один момент, дающий нам основание отнести обоих героев к истероидному типу. У Толстого: *"Как мог я не понимать этого, как дурун был я прежде, как я мог быть и могу быть хорош в будущем!..."*

Надо скорей, скорей, сию же минуту сделаться другим человеком [выделено мной – Т. Б.] и начать жить иначе"³¹. Николай Аблеухов тоже пытается стать «*другим человеком*». На протяжении всего романа происходит внутренняя борьба между бессознательным и сознательным "я" героя. И весы в этой борьбе склоняются то к хорошему, то к плохому в Аблеухове. В "Котике Летаеве" герой, еще В. Ходасевичем определенный как идентичный Аблеухову³², думает: *"Грешник я: грешу с мамочкой против папочки; грешу с папочкой против мамочки. Как мне быть: не грешить?"³³*. Последнее предложение фразы - доказательство позы обоих героев. Меняться они не собираются, что мы и видим из дальнейшего развития сюжетной канвы романов. Так же и Иртеньев остается истеричным, наделенным слишком большим самомнением персонажем. Одна из глав "Юности" даже носит название *"Я показываюсь с самой лучшей стороны"*. В слове «*показываюсь*» проявляется «внешнее», театральное начало личности толстовского героя. Да и Аблеухов не может понять, как на него не обращают внимание. Так рождается его поза - маскарадный костюм. (Или "маска", что в данном контексте является синонимом "позы").

Истеричное состояние героев психологически объяснимо сложными отношениями героев с родителями. "В душе такого мужчины отрицательный образ матери-анима бесконечно повторяет: "Я никчемн. Всё бессмысленно"³⁴. Отсюда вытекает и такое болезненное отношение к любви.

³¹ Толстой Л.Н. Указ. соч., Т.1, с. 219

³² В. Ходасевич в статье «Аблеуховы-Летаевы-Коробкины» отметил, что А.Белый в своем творчестве рассматривает вариации одной и той же модели личности, психотип которой сформировался под негативным влиянием личностной семейной драмы автора. По мысли Ходасевича, А. Белый в своих романах пытался разобраться в собственных психологических проблемах путем сублимирования их в характерах главных героев.

³³ Белый Указ. соч., Т.2, с. 397

³⁴ Юнг Указ. соч., с.176

В чем же заключается природа этой «болезни»? В отрицании земной любви (плотской) как героем, так и самим автором. Для А.Белого было характерно ощущение того, что "чувственные формы жизни приземляют человека, замыкают для него пространство, удаляют от космоса... Таким образом, налицо противопоставление рациональной стихии и стихии чувственной, замыкающей человека в быту и делающей недоступным бытие."³⁵ А для Белого, впитавшего в себя идеи Штайнера и обладающего антропософским складом ума, близость к космосу и была определяющим фактом по отношению к любви вообще и к женщине, в частности, которая для Белого и символистов просто не могла быть приближена к космическому пространству.

У Иртеньева уже в отрочестве закладываются основы будущего «болезненного» отношения к земной любви. Разочаровавшись в Сонечке, в которую он, как ему кажется, был влюблен, герой восклицает: "*О, коварная изменница! Я вдруг почувствовал презрение ко всему женскому полу вообще...*"³⁶. Этой фразе вторят раздумья героя о любви, в которых словно слышится голос Толстого – будущего автора «Крейцеровой сонаты». Главу "Любовь" можно рассматривать как философский трактат: "*Есть три рода любви:*

любовь красивая

любовь самоотверженная и

любовь деятельная.

Я говорю не о любви молодого мужчины к молодой девице и наоборот, я боюсь этих нежностей, и был так несчастлив в жизни, что никогда не видал в этом роде любви ни одной искры правды, а только ложь, в которой чувственность, супружеские отношения... ничего разобрать нельзя было. Я говорю про любовь к человеку"³⁷.

³⁵ Заманская Указ. соч., с. 146

³⁶ Толстой Л.Н. Указ. соч., Т.1, с. 178

³⁷ там же

Взгляд Толстого на эту проблему не случаен. В эпоху Толстого такие умонастроения бродили в обществе и русская литература дает нам немало таких примеров. "Любовь красивая" - это романтическая любовь, описанная в начале XIX века в поэзии романтиков. "Любовь самоотверженная" - это тургеневские героини, в частности Елена Стахова. И, наконец, любовь деятельная, присущая шестидесятиникам: персонажи Чернышевского («Что делать?»). Почему же именно так классифицировали классики любовь в русской литературе. Здесь мы подошли к проблеме архетипического сознания личности, когда на первый план выходит манифестация более глубокого слоя бессознательного. "Коллективное бессознательное является абсолютно всеобщим, и потому, его содержания могут быть найдены повсюду".³⁸ Разграничение любви на эти пункты заложено испокон веку в наше сознание. В мировой истории можно встретить четыре типа женщины и четыре типа любви. Юнг дал нам четыре архетипа женщины. "Первую стадию лучше всего символизирует образ Евы: чисто инстинктивные и биологические связи. Вторую стадию можно наблюдать в образе Елены в "Фаусте". Она олицетворяет романтический и эстетический уровень, которому ещё присущи черты сексуальности. Третья стадия представлена Девой Марией - образом, поднимающим любовь (эрос) до вершин духовной преданности. Четвертый тип символизирует Сapiенция - высшая мудрость, превосходящая высшую святость и чистоту. (Психическое развитие современного человека очень редко позволяет достичь этой стадии)»³⁹.

Романтическая любовь представлена во многих произведениях романтиков. Преданная любовь, или как её называет Толстой самоотверженная, - это Елена Стахова, которая предана своему возлюбленному, в первую очередь, душой. Именно четвёртый тип любви ищут авторы и их герои. Но её не существует. Такой женщины ещё нет. Не

³⁸ Юнг "Психология бессознательного" с. 105

³⁹ Юнг "Человек и его символы", с. 182-183

потому, что женщины настолько эгоистичны и не совершенны, как это явствует из произведений исследуемых авторов. Просто человечество в своём развитии ещё не дошло до этой высшей точки святости. (Встаёт вопрос: а так ли были они сами совершенны, что искали такую женщину?)

У Толстого отношение к любви многогранное и сложное, которое менялось на протяжении его жизни. В «Войне и мире», а потом в «Анне Карениной» намечилось будущее отрицание плотского начала в любви, отнесение его к разряду «низших» проявлений человеческого «я», которое достигло апогея в поздних произведениях писателя - "После бала", "Крейцера соната", "Отец Сергей", - где Толстой прямым текстом говорит: *"Ведь лучше духовная любовь, чем плотская"*⁴⁰. В «Крейцеровой сонате» он пишет: *"От этого джерси мерзкие, эти нашлёпки на зады, эти голые плечи руки, почти груди"*⁴¹. Почти так же Белый в "Москве под ударом" говорит о Лизаше: *"...вот она, подрусаливши взглядом, прошла в кругопляс сюртуков и визиток, в дыхании шарфов, в грудей раздвоения, прикрытых чуть-чуть, в передерги плечей оголенных"*⁴².

К.Н. Бугаева вспоминает: "Лизаша как тип была ему далека и неприятна. Он её не любил (русалка)"⁴³. Но почти такими же эпитетами описывает Белый мать главного героя в романе "Котик Летаев": *"Щёчки мамины - полнокровный розовый мрамор; и твёрдые руки - в трещащих браслетах[...] Мамочка - в бальном бархатном платье, в оппонасовом воздухе, [...] склонила свою завитую головку: [...] на меня гонит холод"*⁴⁴.

Но неприязненно описываются авторами и героини, которых авторы или же их герои всё-таки любят. Например, Катенька в "Серебряном голубе". По всем параметрам и по замыслу это положительная героиня, но и её Белый описывает с иронией, не веря в существование идеала: *"равнодушная, вялая*

⁴⁰ Толстой Л. Н. Указ. соч., Т.11, с. 118

⁴¹ там же, с. 113

⁴² Белый Указ. соч., Т.2, с. 450

⁴³ Бугаева К.Н. Указ. соч., с. 146

⁴⁴ Белый Указ. соч., Т.2, с. 356

девочка, любопытная чуть-чуть, - и такая, такая маленькая: заморгала глазами, встала со вздёрнутыми плечиками и по детской своей привычке навстречу пошла баронессе в не по летам коротком платье, походкой мягкой, походкой вкрадчивой"⁴⁵. Эта фраза интертекстуально соотносима с описанием Наташи Ростовой в романе Л.Толстого "Война и мир". "Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, с своими детскими открытыми плечиками, выскочившими из корсажа от быстрого бега, своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголёнными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках[...] подбежала к матери"⁴⁶. Также не любит свою героиню Анну Каренину Толстой - и сразу же проповедь духовной любви: "Ведь подразумевается любовь духовная, духовное общение, то словами, разговорами, беседами должно бы выразиться это духовное общение"⁴⁷. Образ Николеньки трансформировался в своем развитии и дошел до отца Сергия. Ведь вполне можно предположить, что такая истеричная натура, как Николенька, разочаровавшись, в старости может уйти в монастырь исключительно из гордости.

Психотип Аблеухова, Летаева, Коробкина, точнее, единый образ, исчерпывается Белым в рамках лучшего из его романов «Петербург». Все остальное – лишь слабые повторения одного клише. Модель образа Николеньки Иртеньева развивается Толстым на протяжении всего творчества.

Если Юнг дал нам четыре архетипа женщины и любви, то попробуем разобраться, какие же архетипы мужчины существуют в мировой, и в частности, в русской литературе. Стендаль в своём эссе "О любви" описывает два «вечных» мужских образа. Это Дон Жуан и Вертер. "Счастье Дон Жуана - только тщеславие, правда, основанное на обстоятельствах, для достижения

⁴⁵ Белый А. Указ. соч., Т.1, с. 449

⁴⁶ Толстой Указ. соч., Т.3, с. 50

которых требуется много ума и деятельной силы; но он должен чувствовать, что самый скромный генерал, который выиграет сражение, испытывают больше наслаждения, чем он.

Любовь в стиле Дон Жуана есть чувство, в некотором роде, напоминающее склонность к охоте. Это потребность к деятельности, которая возбуждается различными предметами, беспрестанно подвергающими сомнению ваш талант.

Любовь в стиле Вертера похожа на чувство школьника, сочиняющего трагедию, и даже в тысячу раз лучше; это новая жизненная цель, которой всё подчиняется, которая меняет облик всех вещей"⁴⁸.

Это эссе даёт нам полное представление о методе психологизма Стендаля и вообще западной литературы начала XIX века. Но такой же мужской психотип возник в России в середине XIX века. И можно предположить, что все мужские образы в большей своей массе строились по приведенной выше схеме. Один герой всегда являлся носителем черт Дон Жуана, а другой носителем черт Вертера. (Онегин и Ленский, Рудин и Лежнёв, Кирсанов и Базаров, Обломов и Штольц, Курагин и Безухов). В XX веке такое разделение из сферы искусства переходит в реальность, становится образом жизни символистов. Как и всё вообще, описанное ими в своих произведениях, в первую очередь, опробывалось ими на собственном опыте. Естественно, что Белый, мысливший в духе русской классической литературы, не мог остаться в стороне от данных архетипов. И эти образы присутствуют и в его романах. Так, чертами Дон Жуана он наделил Аблоухова, а черты Вертера мы замечаем в образе антагониста Аблоухова - Лихутина. Таким образом, отражение проблемы пола и любви в творчестве Белого можно рассматривать не только в русле русской литературы, но и в

⁴⁷ Толстой Указ. соч. Т.1 с. 118

⁴⁸ Стендаль собр.соч. в 12 томах, М., 1978, Т.7, с. 211

контексте наиболее характерных для мировой социо-психологической ситуации типов мужского и женского сознания в эпоху рубежа веков.

Философия Мераба Мамардашвили, в частности его книга "Топология пути", подтверждает характеристики героев. "Ведь очень часто мне кажется, что я люблю, а на самом деле я ненавижу... Или: я бегу на свидание с женщиной, уверенный в том, что я ищу свидания именно с ней, а в действительности подчиняюсь каким-то другим чувствам, и тот факт, что эти чувства - другие, очень часто обнаруживается на свидании... Возникает желание, чтобы свидание поскорее кончилось"⁴⁹. Это состояние соотносимо с размышлениями героя "Отрочества" Л. Толстого: "*Раз я влюбился в очень полную даму, которая ездила при мне в манеже..., - я приходил в манеж смотреть на неё, но всякий раз... бежал так скоро с того места, где она должна была пройти*"⁵⁰. Герой не знает, чего хочет.

Подобное состояние было знакомо А. Белому. Он сам писал: "Будете писать мою биографию, запомните: у Белого не было ни одной женщины, достойной его" (выделено мною – Б.Т.)⁵¹. Душевный опыт автора претворяется в осознанную структуру, отражая элементы текучей жизни, которые автор хочет сформулировать «для других и для себя»⁵².

Кроме этого, как замечает В. Соловьев, "при любви непременно бывает особенная идеализация любимого предмета, который представляется любящему совершенно в другом свете, нежели в каком его видят посторонние люди"⁵³. Мамардашвили продолжает мысль Соловьева: "Ведь любая женщина заменима минимум тысячами других как объект любви. И, чтобы поставить вас на путь смысла, я напомню одну фразу Аристотеля... причина, почему мы любим, гораздо важнее объекта любви. Он имел в виду,

⁴⁹ Мамардашвили "Психологическая топология пути", Тбилиси 1996, с.9(здесь и далее Мамардашвили цитируется по данному изданию)

⁵⁰ Толстой Указ. соч., Т.1, с. 337

⁵¹ Берберова Указ. соч, с. 454

⁵² Гинзбург Указ.соч., с.17

⁵³ Соловьев Указ.соч. , с. 124

что, любя человека, мы любим в действительности нечто другое, не совпадающее с качествами этого человека"⁵⁴.

Герой идеализирует предмет обожания, потому что ему необходимо это состояние любви, хотя, как было сказано выше, саму любовь он отрицает. Опять обратимся к Мамардашвили: "Оглянитесь вокруг себя, и вы увидите состояние – я бы сказал ...дебильных переростков, которые так и остаются в детском возрасте, которые воспринимают весь окружающий мир как то, в чем что-то происходит по отношению к ним"⁵⁵. Вот Мамардашвили, как хирург, режет по живому и называет таких людей "дебильными"; мы же называем их истериками. Если и у Аблеухова, и у Летаева, и у Коробкина, и у Иртеньева происходит что-то негативное по отношению к ним, то носитель негативного начала становится врагом. А так как чаще всего носителем идеального начала в их глазах является придуманная ими женщина, то идеал низвергается с пьедестала. Аблеухов любит образ, который сам же создал, но на свете нет такого человека, такой женщины. Вспоминается стихотворение М.Ю.Лермонтова:

*И создал я тогда в своём воображении
По легким признакам красавицу мою,
И с той поры бесплотное видение
В душе моей, ласкаю и люблю*⁵⁶.

Но и здесь Белый не оригинален, он оказывается пленником одного из архетипических ликов любви. "Над всем средневековым рыцарством тяготело это раздвоение между небесными видениями христианства и "дикими и пьяными" силами в действительной жизни, пока знаменитейший и последний из рыцарей, Дон Кихот Ламанчский... не пришел к справедливому, но только отрицательному сознанию своего заблуждения... Дон Кихот от безумия перешёл к печальному и безнадежному разочарованию

⁵⁴ Мамардашвили Указ. соч., с. 24

⁵⁵ там же, с. 24

⁵⁶ Лермонтов Указ. соч., т.1, с.274

своего идеала»⁵⁷. У Аблеухова тоже происходит «разочарование» в Лихутиной. Но «разочарование» оттого, что она не обратила на него своего внимания. И с его точки зрения, месть - единственно правильный выход. Постоянно идеализирует и рисует в своем воображении женщин с неприсущими им чертами и Николенька Иртеньев. *"Я воображал её почему-то чрезвычайно высокой, с прекрасной талией [...]необыкновенно привлекательной; [...],слышав где-то про страстного любовника, оставшегося верным своему предмету, [...] я старался думать, что я влюблен в Сонечку, для того чтобы иметь заслугу, несмотря на шрамы остаться ей верным"*⁵⁸. Такой образ нарисовал себе Иртеньев и почувствовал, что влюбился в собственную фантазию. Однако на самом деле образ не столь идеален: *"Она была очень мала ростом, очень худа и с желтоватым, нездоровым цветом лица"*⁵⁹. Но герой уже влюблен в «объект», который не соответствует идеалу, нарисованному воображением. Происходит разочарование.

Человек с нормальной психикой тоже воображает, так как нашей памяти свойственно такое состояние, как воображение, но этот человек не будет из-за несоответствия реальности фантазиям разыгрывать драму. Но мы уже показали, что имеем дело с истеричной натурой, поэтому происходит разочарование в любви вообще, недоверие ко всем женщинам, и такие герои восклицают: "Я несчастлив. Меня никто не любит". И каждый ищет выход. Для истерика Аблеухова - это месть, а для Иртеньева - целый трактат о любви, в котором подвергается ироническому осмеянию само понятие "любовь к женщине".¹

Из мемуаров, из переписки, из дневников современников Белого мы знаем, что в личных судьбах этого поколения отразились веяния эпохи, ее острое отношение к вопросам любви и пола. Белый мыслил в духе эпохи,

⁵⁷ Соловьёв Указ. соч., с.127

⁵⁸ Толстой Указ. соч., Т.1, с. 226

⁵⁹ там же

которая провозгласила «невозможность "чисто созерцательного мышления" вне чувственности, которая является гарантом связи сознания с окружающим миром"⁶⁰. Трактовка этой темы у А.Белого в дальнейшем движении литературы породит тот взгляд на чувственную сторону любви, который характерен для постмодернизма, понимающего любовь как "телесность сознания". Только в постмодернизме "сексуальность стала доминировать над всеми её (любви – Б.Т.) остальными формами и акцентирование аффективных сторон чувственности обусловило обострённый интерес к патологическому её аспекту"⁶¹, что уже в какой-то мере было заложено Толстым и Белым.

Интертекстуальные связи прозы А. Белого можно проследить ещё глубже, сравнивая тексты Белого с произведениями других представителей литературного процесса XIX века. В «Петербург» А.Белого читаем: *«У нее со стен упали каскады ярчайших неугомонных цветов: очень огненных – там; и здесь – поднебесных. На стенах японские веера, кружева и подвесочки, банты, а на лампах атласные абажуры разведали бумажные крылья. Софья Петровна Лихутина развесила японские пейзажики. И в комнатах туго набитых диванами, креслами, софами, веерами... тоже не было перспективы»⁶²*. Привлекает внимание восточный антураж комнат и слово «перспектива». Думается, можно предположить, что символы Востока в домашнем мире Лихутиной призваны выразить, с одной стороны, внешнюю прогрессивность героини, а с другой – более глубокое размышление автора на тему о путях развития России. В этом контексте слово «перспектива» из дизайнерского термина превращается в философский. Белый не видит перспективы в ориентации России на Восток («...не было перспективы»).

⁶⁰ Современное зарубежное литературоведение, с.266-268

⁶¹ там же с. 268

⁶² Белый Указ. соч., Т.2, с. 46

В "Москве под ударом", описывая ненавистную героиню, Белый помещает её в комнату, набитую ненужным хламом, как бы подтверждая, насколько она глупа. *"Здесь шкура пласталась малайского тигра с осколенной головою, глядевшей вставным стеклом глаза; [...] бамбуки занавесили двери, ведущие в спальню; [...] здесь и статуя в рост человеческий негра из черного дерева кошку проскаломпугала"*⁶³. В доме все искусственно. Такое же пустое, как и сами хозяева.

Хочется вспомнить произведение А.П.Чехова «Попрыгунья», где автор зафиксировал подобное психологическое состояние как характерное для определенных групп общества: *«Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий. В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти... И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок"*⁶⁴. Здесь перед нами налицо цитация целого «куска текста».

У Белого: *«Добродушнейший муж, Сергей Сергеевич Лихутин, относился с кротостью к революционному кругу знакомств дорогой половины; к представителям светского круга относился он лишь с благодушием"*⁶⁵. У Чехова доктор Дымов тоже не принимает участия в собраниях супругов: *«Но ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в столовую, показывался Дымов со своею добродушною кроткою улыбкой..."*⁶⁶. Межтекстовая связь обоих отрывков становится очевидной.

Говоря о¹ наличие в прозе А.Белого интертекстуальных связей, мы не могли обойти вниманием и роман Мережковского "Пётр и Алексей", вписав

⁶³ Белый А. Указ. соч., Т.2, с. 532

⁶⁴ Чехов А.П. собр. соч. в 18 томах, Т.8, с. 9 (здесь и далее Чехов цитируется по данному изданию)

⁶⁵ Белый Указ. соч., Т.2, с. 49

⁶⁶ Чехов Указ. соч., Т.8, с.11

межтекстовые связи прозы А.Белого, таким образом, в общекультурный контекст русского символизма.

А.Белый очень уважал Дм. Мережковского. И это уважение было взаимным, даже переходило в восхищение. «У Вас есть такие прозрения, богоощущения, которых нет ни у кого из нас», - писал А.Белому Дм. Мережковский в письме от 30 сентября 1904 года. Это, казалось, будет дружба на века. И хотя позже они отойдут друг от друга, духовные связи останутся неразрывными. Два великих ума мыслят одинаково. Появившись на рубеже веков, книга Дм. Мережковского «Л.Толстой и Ф.Достоевский» стала для Белого также своего рода этапным произведением: «Мне казалось, что Мережковский выразил и оформил мое собственное устремление к религиозному будущему»⁶⁷ - писал А. Белый. «Основной пафос Мережковского отвечал идеальным устремлениям А.Белого к преобразению жизни, преодолению традиционного художественного творчества и претворению его в теургическое действие, к попыткам уловить и почувствовать «апокалипсический ритм времени»⁶⁸. Мережковского и Белого интересовали идентичные проблемы.

Для художников русского символизма характерен интерес к философскому осмыслению исторически предначертаного пути России. Эта тема в литературе начала XX века развивается в плане переосмысления социально-философских и этических тенденций эпохи. Однако авторы-символисты не теряют ощущения единого со всей классической русской литературой корня в своих размышлениях. Авторы-символисты ощущали текст, как явление, живущее самостоятельной жизнью, и в этом плане интертекстуальные моменты схождения русских символистских текстов дают широкую перспективу для выявления таких составляющих русского психологизма, как историческая личность и её художественное воплощение.

⁶⁷ А. Белый Автобиографическая справка//Русская литература XX века, М., 1916, с.11

⁶⁸ Лавров Указ. соч., с. 52

Такие ведущие прозаики символизма, как А.Белый и Дм. Мережковский, были вовлечены в единый культурно-этический поток своей эпохи. Для художников русского символизма характерен интерес к философскому осмыслению исторически предначертанного пути России. Эта тема в литературе начала XX века развивается в плане переосмысления социально-философских и этических тенденций эпохи.

Исходя из этого тезиса, рассмотрим произведение двух писателей. Это «Петр и Алексей» – третья часть трилогии Дм.Мережковского «Христос и Антихрист» - и «Петербург» А.Белого. На первый взгляд, это два несопоставимых произведения. Однако в них находят свое отражение единые мотивы. Проблема «отцов и детей» красной нитью проходит через оба произведения. И на фоне «семейных неурядиц» разворачиваются «неурядицы» уже в самой России. Иллюзорность самоидентификации персонажей - характерный приём поэтики русских символистов. Художественно он воплотился в романах А. Белого и Д. Мережковского: *"Избегая глаз Алексея, Пётр глядел в сторону; а между тем в лице его что-то мелькало, дрожало, словно сквозь мёртвую маску сквозило живое лицо, царевичу слишком знакомое, милое."*⁶⁹ Появляется проблема «отцов и детей» и в романе Мережковского "Пётр и Алексей", которая играет не последнюю роль. Ведь Алексей ненавидит маску своего отца, того, который «прорубил окно в Европу». Он выступает против всех начинаний своего отца: *«Чего он ждет? На что надеется? Примирения с отцом? Возможно ли оно, да и хочет ли он сам примирения? Не произошло ли между ними то, чего нельзя забыть».*⁷⁰

Возникает вопрос: на чьей же стороне автор. На стороне отца или на стороне сына? В отличие от А. Белого, который свои мысли вкладывает в

⁶⁹ Д.Мережковский. Пётр и Алексей. М.,1990 с.998 (здесь и далее Мережковский цитируется по данному изданию).

⁷⁰ Д. Мережковский. Указ. изд., с.334

уста и отца, и сына Аhleуxовых, Дм. Мережковский полностью на стороне Алексея. Проаргументируем.

В своей известной трилогии «Христос и Антихрист» Мережковский стремился творчески реализовать свое религиозно-философское представление о мировой истории как арене борьбы между двумя началами – религией духа (в романе это христианство) и религией плоти (язычества, олицетворяющего культуру, земное жизнеутверждающее начало). Все три части трилогии, пропитанные влиянием философии Ф. Ницше, освещают высшие точки столкновения Христа и Антихриста в мировой истории.

Религиозно-философской символике подчинено все построение трилогии. Все ее главные герои загадочны для своих современников и порождают у них вопрос, кому они служат – Христу или Антихристу? Двудиким Янусом кажется Леонардо своему ученику Бельтраффио. Таким же двойственным кажется царевичу Алексею и его Отец Петр. Двойственность отличает и многих второстепенных персонажей трилогии, у них либо два лица, либо лицо и маска.

И, наконец, в каждой из книг трилогии выведен вымышленный герой, который мучительно раздваивается в своих сомнениях и переходит от одной религии к другой. Все вместе воссоздает атмосферу двойственности, которую можно отнести на счет гностических увлечений автора трилогии, а можно и усмотреть в подобной структуре отражение схожего с Белым двойственного восприятия реальности, что, кстати, вполне в духе символизма и не входит в противоречие с духом всей символистской литературы: *«Образ отца двоился: как бы в мгновенном превращении оборотня, царевич видел два лица – одно доброе, милое, лицо родимого батюшки, другое – чужое, страшное, как мертвая маска – лицо зверя. И всего страшнее было то, что не знал он, какое из этих двух лиц настоящее – отца или зверя? Отец ли становился зверем или зверь отцом?»⁷¹*

⁷¹ Д.Мережковский Указ. соч., с. 631

Не случайно в романе маску носит Петр и его окружение. Таким образом Мережковский показывает, что реформы Петра, может, и приведут Россию к высшей точке развития, т.е. к «цивилизации», но в то же время это может быть и крахом России. Россия потеряет свою душу. Мережковский против тех жестоких мер, носителем которых в романе является Пётр. Неслучайно в романе есть такие строки: *«Некий мерзкий и пристрашный черный Змей, который в никонианских церквах, во время богослужения, на плечах архиереев, вместо святого амофора висит, ползая и стрегочуще; или ночью, обогнувшись около стен царских палат, голову и хобот имея внутри палаты, шепчет на ухо царю»*⁷². Здесь сразу же хочется провести параллель с текстом А. Белого: *«Ползучая многоножка ужасна ... Нет предела людской многоножки; ... хвост просунут в Морскую; по Невскому шаркают членистоногие звенья»*⁷³. В романе "Москва под ударом": *"Спрут" - грозная фантасмагория: имагинация близящейся социальной катастрофы*⁷⁴. В "Серебряном голубе" тоже идёт речь о некоем неизвестном и страшном Звере: *"Слушайте, православные, царство Зверя приходит, и только огнём Духовным попалим Зверь сей..."*⁷⁵.

Архетипически змея является трансцендентальным символом, олицетворяющим посредника между небом и землёй, т.к. это представитель подземного мира, имеющий дело с наземным миром. Авторы пытаются показать, что приближается время царства архетипического подземного мира, на земле воцарился Аид, здесь нет места живым людям. Змей, «многоножка», длинный хвост, спрут- это одни и те же символы, символы надвигающегося апокалипсиса, катастрофы, хаоса. И если Мережковский и Белый в начале своего творчества такими образами-символами описывали

⁷² Д Мережковский. Указ. изд., с.370

⁷³ А.Белый Указ. изд. Т.2, с.181.

⁷⁴ А. Белый. Указ изд., с. 568

⁷⁵ А.Белый. Указ. изд. Т.1, с.408.

свои предчувствия, то в романе "Москва под ударом"(1932год) Белый называет эпоху, в которой он живёт, "социальная катастрофа".

«В романе «Петербург» тщательно воссоздана «мозговая игра» мятущегося сознания, в котором часто находили чуть ли не протокольную фиксацию бреда».⁷⁶ Внутренний душевный мир таких героев-богоискателей Мережковского, как Арсиноя, Бедьтраффио, Тихон, также раскрывается в их снах и видениях. Игра больного мозга только в эпилоге завершается пробуждением, и все становится на свои места. *«Голос его погрубел, а лицо покрылось загаром; быстрота движений пропала; он жил одиноко; никого-то не звал, ни у кого не бывал; видели его в церкви; в последнее время читал он философа Сквороду»*⁷⁷. Конечно, в отличие от Мережковского, в основу произведений которого положена определенная религиозная философия, для произведений Белого религия не играет первостепенной роли, но все же и он проводит своих героев сложными путями богоискательства. Они, как и Тихон у Мережковского, попадают то в хлыстовскую секту, то к старообрядцам-самосожженцам. Но если герой Мережковского в итоге приходит к Богу, то в бездуховном мире, где обитают герои Белого, правит абсурд. "В системе и совокупности всех линий мозговой игры создаётся и образ абсурда: искаженная логика вышедшей за свои пределы, направленной внутрь самой себя, отчуждённой от реальности мысли. Появляется она там, где нет Бога, нет веры, нет духа"⁷⁸.

Две бездны – нижняя и верхняя – открываются содрогающемуся духу героев романа Мережковского «Петр и Алексей», и они воспринимают царя как Антихриста. Петр вводил Россию в хаос, и *«весь народ российский голодом духовным таял»*.⁷⁹ "Смутная эпоха, которая потрясла всю русскую жизнь, меняет народную психику"⁸⁰.

⁷⁶ А. Лавров. Указ. соч., с. 195

⁷⁷ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 292.

⁷⁸ Заманская. Указ. соч. с. 147.

⁷⁹ Д. Мережковский. Указ. соч., с. 451

⁸⁰ Н. Бердяев. Указ соч., с. 497

Семья архетипически всегда воспринималась как микрокосм единого макрокосма - государства. Аполлон Аполлонович, отец Котика Летаева, Коробкин-старший, Пётр олицетворяют собой государство. Художественно воплощенный символ русского великодержавия персонифицируется в творческой лаборатории Белого в крупного государственного чиновника и такую знаковую фигуру российской истории, как царь Пётр у Мережковского. Пётр Мережковского одержим идеей создания державы, и для воплощения этой идеи он жертвует всем, что дорого любому человеку. *"Путь в Индию, соединение Европы с Азией было давнею мечтой Петра"*⁸¹. Аполлон Аполлонович предстает перед нами в начале романа в такой же ситуации.

Как следствие ухода отцов из семьи в государственную деятельность, сыновья оказываются в экзистенциальном тупике. Текст немедленно реагирует на одинаковую ситуацию. Даже портреты Николая Аполлоновича и Алексея схожи. У А.Белого читаем: *«Николай Аполлонович отличался невзрачным росточком, беспокойными взглядами улыбавшегося лица; когда погружался в серьезное созерцание, взгляд окаменевал: сухо, четки и холодно выступали линии совершенно белого лица, подобно иконописному; благородство в лице выявлял лоб – точеный, с надутыми жилками»*⁸². Мережковский использует тот же приём, описывая Алексея: *«Он был высокого роста, худ и узок в плечах, со впалой грудью; лицо тоже узкое, до странности длинное, точно вытянутое и заостренное к низу, старообразное и болезненное... Рот очень маленький и жалобный, детский; непомерно большой, точно лысый, крутой и круглый лоб, обрамленный жидкими косицами длинных, прямых черных волос... Но когда он улыбался, глаза его сияли умом и добротою. Лицо сразу молодело и хорошело, как будто освещалось тихим внутренним светом»*⁸³. У обоих героев лицо

⁸¹ Мережковский Указ. соч.,, с. 591

⁸² Белый а. Указ. соч., Т.2 с.34

⁸³ Мережковский Указ. соч., с. 324

«подобно иконописному», «освещалось тихим внутренним светом». Импрессионистское художественное видение в обеих картинах подчеркивает жанровость портрета, обращает на себя внимание сравнение лица героя с иконописной живописью. Подтекстом задается несколько ассоциаций: бог-сын, мученик, посланный отцом в мир как искупительная жертва. Позднее при разворачивании образов позиция слегка разойдётся.

Оба героя выросли без матери. И для Николая возвращение матери не приносит успокоения, и Алексей во время редких встреч с матерью не испытывает никакой радости. Оба стремятся восстановить разорванную духовную связь с отцом, но обоих отцы отталкивают от себя. Психологический тупик "отцы-дети" развивается в ещё более дисгармоничную ситуацию - попытку убийства отца. *«Когда батюшка был болен, я ему смерти желал... Смерти отцу пожелал. А кто кому смерти желает, тот того убийца. Мысленный есмь отцеубийца»*⁸⁴. Николай Аполлонович тоже желает своему отцу смерти и даже выступает одним из участников заговора против отца. Но он не сможет убить своего отца. Но, кто даже желает смерти своему отцу, уже есть самоубийца. Но Алексей благороднее Николая. Алексей искренно рассказывает в том, что даже помыслил о смерти отца. Николай же просто боится и из-за этого не может убить своего отца. Алексей богобоязненный человек, чего нельзя сказать о Николае. Здесь появляется первое различие двух произведений, т.к. различны взгляды авторов на религию. Уже после издания Д.Мережковским книги «Л.Толстой и Ф.Достоевский» А.Белый вступил в спор с Мережковским. «А.Белый полемизировал с идеей необходимости равноправного соединения «духовного» и «плотского» начал... Идею синтеза, одухотворенной, «святой» плоти Белый подвергал сомнению в пользу «духа», отстаивая его приоритет на путях к новому «жизнетворческому» сознанию»⁸⁵. Д.Мережковский был

⁸⁴ там же, с. 489

⁸⁵ Лавров Указ соч, с. 102

глубоко религиозным человеком. Для него Бог не умер, как для многих писателей-символистов. Да, в России все перевернулось, но Бог есть, он поможет выйти из кризиса. Поэтому, Алексей, близкий по духу герой Мережковскому, рассказывает в помыслах о смерти человека. А А.Белый, который моложе Мережковского не только по возрасту, но и по принадлежности к «младшей ветви символистов», впитал в себя идеи немецких философов. Для них, и, особенно, для Ницше «Бог умер». Поэтому герой Белого просто из трусости не может убить своего отца. Игра в «сверхчеловека» оканчивается для Николая Аблеухова крахом. Отец остается жив Аполлон Аполлонович и Петр схожи не только по своему отношению к сыновьям. У обоих наблюдается страсть к прямым линиям. Если мы обратимся к труду А.К.Жолковского "Блуждающие сны", то здесь, следуя его теории, можно будет выделить цитацию целого куска текста. У Дм. Мережковского: *«Все прямое, правильное кажется ему прекрасным. Если бы возможно было, он построил бы весь город по линейке и циркулю. Жителям указано «строиться линейно, чтобы никакое строение за линию или из линии не строилось, но чтобы улицы и переулки были ровны и изрядны»*⁸⁶.

У А.Белого: *«Более всего он (Аполлон Аполлонович) любил прямолинейный проспект: этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек... Вдохновение овладевало душою сенатора, когда линию Невского разрезал лакированный куб»*⁸⁷. Можно представить, что это не два произведения, написанные разными авторами, а одно целое. И ответ, почему Петр любит все линейное, мы находим в романе «Петербург», а именно во фразе: *«проспект напоминает о течении времени между двух жизненных точек»*⁸⁸.

⁸⁶ Мережковский "Петр и Алексей", с. 397

⁸⁷ Белый Т.2, с. 17

⁸⁸ А.Белый Т.2, с. 17

Петр мечтал о том, что *«Россия соединит Европу с Азией, примирит Запад с Востоком»*. Это и были две точки, а Петербург объединил бы две стороны, Петербург со своими прямыми проспектами. Но эта мысль проявляется и в романе А.Белого: *«столкновение Востока и Запада произойдет на территории России»*. *«Здесь (в Петербурге – Т.Б.) произойдет схватка Дракона с Христом»*⁸⁹. Значит, оба писателя видели выход России из кризиса не в соединении Востока и Запада, а в его столкновении. Неизбежность столкновения - следствие "прямолинейности" - узко понятого общественного блага. Дисгармонизм между личностью и эпохой может быть разрешен путем столкновения истин Востока и Запада. "Прямоугольник является символом земной материи, тела и реальности. Их разделение (т.е. круга и прямоугольника) - это ещё одно из символистских свидетельств психического состояния человека XX столетия, душа которого утратила корни, и ей всё больше угрожает опасность диссоциации"⁹⁰. *«Окружной суд - окружность; окружность и шар суть гармонии...»*⁹¹. Наделяя героев своими чертами, Белый считает себя и их "гармоничным", противопоставляя *«окружность» "прямолинейности" и "диссгармонии" «отцов»*.

Еще один момент, на котором мы хотели бы акцентировать внимание, - это тождественность отношения Николая Аполлоновича и Алексея в к противоположному полу. Трудные отношения героев с отцами и воспитание без матери привели к осложнениям в отношениях с женщинами. И Алексей, и Николай не могут разобраться, кого же они любят и вообще могут ли они любить. *«Ведь он, (Алексей) и сам любит ее (жену), или, по крайней мере, жалеет по временам внезапно и безнадежно, острою до боли, нестерпимую жалостью»*⁹². И Николай, как было отмечено выше, то любит,

⁸⁹ Зайцев "А.Белый" //Знамя, 1989, №10, с. 145

⁹⁰ Юнг "Человек и его символы", с. 245

⁹¹ Белый Т.2, с. 384

⁹² Мережковский "Петр и Алексей", с. 326

то ненавидит, то жалеет Лихутину. Многоаспектность таких отношений объясняется нарушением психики обоих героев. Ведь Алексей тоже неуравновешенный человек.

При анализе романов А. Белого возникли ссылки на произведения М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, позднего Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, акцентируются «языковые клише и контекст эпохи в целом». Мы выявили как «конкретные параллели, заимствования и переосмысления» (например, в творчестве А. П. Чехова), «так и более абстрактные типологические сходства» (проблема «двойничества» у Достоевского и А. Белого, проблема отцов и детей, а также разработку темы пола и любви в творчестве Л. Н. Толстого и А. Белого). Но нам бы хотелось отметить, что А. Белый, используя традиции предшествующих авторов, обогащает эту традицию новой трактовкой, что является характерным элементом творчества А. Белого.

Также мы рассмотрели произведение автора, «интертекстуальное соотнесение» с которым существенно для структуры романа «Петербург». Это Мережковский. В обоих произведениях пересечены ряд сквозных тем (проблема «отцов и детей», тема масок и Маскарада, а также образ Петербурга). Идентичны образы Алексея и Николая Аблеухова. Еще одной сходной чертой является попытка убийства отца. Но отношение героев к убийству, а через них и взгляд авторов на убийство различен. Отсюда видно отношение писателей к религии и здесь проявилось их различие. Только благодаря роману Дм. Мережковского мы понимаем, как в романе показано отношение Белого к религии («Бог умер»).

Выявление интертекстуальных связей романов Белого нужно для прояснения моментов психологизма. Такая манера поэтики Белого позволяет выявить новый тип русского человека, несущий на себе элементы личности автора.

Во многом А.Белый предвосхитил постмодернистский взгляд на литературу. Когда автор высмеивает уже существующие сюжеты русской литературы.

Глава III

Мотив маски и маскарада как способ выражения психологизма в прозе

А. Белого

Психологизм как средство познания душевной жизни в произведении может быть выражен различными способами. Русская классическая литература выявила наличие в психологии одной личности двух начал – «внутреннего» и «внешнего». Изображение характера в его двуплановости явилось одной из характерных черт русского реализма XIX века.

Модернизм, используя достижения классической русской литературы, выработал собственные средства выражения психологизма. Одним из центральных приемов художественного воплощения психологизма становится маска персонажа, что неразрывно связывается в поэтике модернистского текста с мотивом маскарада. Появление маски в произведениях символистов может быть объяснено факторами преемственности и новаторства нового литературного течения. Преемственность в данном случае проявляется в том, что прием маски используется в качестве изображения двуплановости личности, характерной уже для классической русской литературы, но с позиций нового, символистского мировидения. Обращение к архетипически значимым образам-символам, которые в новом литературном течении играют роль семантически кодового выражения внутреннего мира персонажа, делает прием маски радикально новым по отношению к поэтике предшествующей литературной эпохи.

В данной главе мы рассмотрим те функции, которые выполняет в поэтике прозы А. Белого прием маски и тесно сопрягающийся с ним мотив маскарада. А. Белый, чье творчество плотно вписано в общекультурный пласт своей эпохи, использует этот прием как один из способов раскрытия

внутреннего психологического мира исторического характера своего времени.

Этой проблеме уделили внимание в своих исследованиях такие крупные литературоведы, как К. Мочульский и Л. Долгополов. Интересный ракурс рассмотрения данного вопроса предлагают западные беловеды. Однако проблема до сих пор не становилась предметом отдельного углубленного изучения, разумеется, в силу того, что исследователи преследовали несколько иные цели, в рассмотрении которых указанный прием и мотив играли не первостепенную роль.

Весь корпус литературного наследия А. Белого не может быть понят во всей своей глубине и многоплановости без углубленного анализа роли маски и маскарада в поэтике его произведений. Маска и маскарад так же, как и антропософские мотивы, являются шифром к кодировке типа русского человека и типа героя у А. Белого. Балаган, маскарад, являясь, с одной стороны, неотъемлемой частью культурной жизни России рубежа двух столетий, с другой являются тем способом самовыражения глубоко погруженной во внутренние переживания личности, вынужденной постоянно существовать как бы в двух ипостасях – «внутренней» и «внешней». Маскарад давал возможность личности раскрыться, не боясь последствий. Когда лицо человека скрыто маской, он может позволить себе любое поведение, вплоть до публичного проявления низменных качеств. Маскарад был с давних пор возможностью вывести на поверхность нереализованные в повседневности страсти. Такую функцию с давних пор на Руси выполняли Святки, Масленица, праздник Ивана Купалы. Русская душа во время всех этих празднеств раскрывается во всей своей необузданной широте. Маскарадная атмосфера жизни у А. Белого становится психологически глубоко значимым символом, уходящим корнями в национальную картину мира русского человека, в национальную психосимволику.

В романе "Петербург" благодаря ссоре Лихугиной и Аблеухова-младшего появляется Красное Домино. Создание таких образов-символов, балансирующих на грани безумия, характерно для творчества А. Белого. Красное Домино – маскарадная маска – возникла уже в ранних поэтических опытах А. Белого 1900-х годов. Венгерская исследовательница творчества А.Белого Л. Силлард пишет: "...В русской культуре начала века маска шута, скомороха, арлекина... возникала поразительно часто, достаточно вспомнить картины К. Сомова, поэзию Максимилиана Волошина, М. Кузьмина, или, наконец, "Балаганчик" и связанные с ним стихи А. Блока... Андрей Белый тоже имел отношение к этой тенденции, недаром арлекин, паяц, Полишинель в роли *alter ego* художника возникает в стихах Андрея Белого, пожалуй, даже чаще, чем у А. Блока. Но если у Блока эти воплощения представляют собой закономерные маски балаганного артиста, которые художник признаёт за собой как неизбежное трагическое бремя... и которые не могут быть смешиваемы с атрибутами Христа ... то у А. Белого картина выглядит совсем иначе: шут у него во всех своих ипостасях выступает как опасный двойник Христа, и это возможно ... потому, что образ Христа в мире Андрея Белого отождествляется с юродивым... В поэзии Андрея Белого личины шута порождают проблемы "не воскресшего Христа" и острую потребность отъединиться от их мира".¹

Нельзя не согласиться с венгерской исследовательницей. Но нам представляется, что символ маски и маскарада в поэтике А. Белого имеет более глубокие корни, чем это заметила Силлард. Этот образ напоминает А. Белому об одном из драматических моментов жизни: *«Я был ненормальным в те дни, я нашел среди старых вещей маскарадную черную маску: надел на себя и неделю сидел с утра до ночи в маске: лицо мое дня не могло выносить; мне хотелось одеться в кровавое домино; и – так бегать по улицам... Тема*

¹ Силлард Л. От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и шутства. Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982, с.97-98.

красного домино в «Петербург» отсюда»². Видимо, для этого художника подобный литературный приём выражал гораздо больше значений, чем просто элемент символистской поэтики.

Поэтика символизма, насыщенная духом карнавализации, воссоздавала таким путём сложную атмосферу русской реальности столь неоднозначного времени, как рубеж столетий. «Символическая функция маски та же, что у первоначального одевания животным. Индивидуальные человеческие черты ряженого скрыты, но вместо них носитель «звериного наряда» обретает достоинство и красоту. В психологических терминах можно сказать, что маска преобразует ее носителя в архетипический образ»³. Не удивительно, что за масками «Петербурга» А. Белого – традиция, идущая из глубины веков. И эта традиция, художественно переосмысленная и наполненная новым символистским содержанием, связывает текст Белого с общим контекстом русской литературы. Образ маски и маскарада встречается не только в поэзии Серебряного века, но и текстах предшествующих литературных эпох, как в русской, так и в зарубежной литературе.

Функция маски в произведениях авторов различных литературных направлений имеет свои особенности. «Маска – это игра, но игра, полная сакрального смысла, часто игра со смертью. В «Капричос» Гойи маски уже ничего не скрывают: здесь маска правдивее лица. Лицо своей заурядностью обманывает, но маска не дает ошибиться, на ней – вся внутренняя фальшь, ущербность, жесткость, и маска выдает мертвеца, притворившегося живым. В древности маской называли душу мертвого. Средневековые скелеты в плащах и масках пляшут на полотнах Гутьерреса Солоны, мертвые пляшут с ряжеными на загробном карнавале нью-йоркских «Улиц и снов» Лорки»⁴.

² А. Белый. Воспоминания о Блоке. Часть 1. М : Интрада, 1997, с.417-418.

³ К. Юнг. Человек и его символы, с. 233.

⁴ Малиновская Н. Джульетта и маски // «Иностранная литература», №10, 1978, с.218.

В русской литературе к образу маски и маскарада обращались А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, в начале XX века Н. Гумилев, А. Блок, А. Толстой. Вакханалия в «Пире во время чумы» А.С.Пушкина призвана выразить предчувствие надвигающейся катастрофы, заставляющей людей броситься в омут наслаждения:

*Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!*⁵

Для Пушкина, в чьем творчестве со времен «Бориса Годунова» начинает остро звучать мотив нравственной ответственности власти за судьбу России, понимание неизбежности катастрофы вытекает из той атмосферы противостояния, которая сложилась к 1830-м годам в русской действительности между «черным людом» и дворянством. Не случайно именно в это время Пушкин пишет "Капитанскую дочку", где в центре внимания оказывается вопрос о возможности крестьянской революции при условии, что дворянство не осознает всей меры нравственной ответственности перед народом за века тиранической власти. Вспыхнувшие в начале 1830-х годов многочисленные очаги эпидемии холеры, которую иногда называли чумой, вывели на поверхность всю степень трагического в российской действительности. Эпидемии в России, как отмечает Ю. Лотман, часто совпадали со смутами и народными движениями. При этом позиция дворянства оставалась по-прежнему ориентированной на продолжение курса крепостнической политики правительства. Лучшие умы, будучи не в силах повлиять на происходящее, либо превращались в лишних людей, либо целиком погружались в атмосферу последнего пира, «пира во время чумы».

⁵ А.С.Пушкин. Соб. соч. в 10 томах. Т.4, М.1975, с.326 (здесь и далее Пушкин цитируется по данному изданию)

"Гибель во имя наслаждения" в «Пире во время чумы» Пушкина осмысливается его героями как фактор бессмертия. Вальсингам мужественно принял смерть. Перед лицом смерти Вальсингам задумывается над основными, "последними" вопросами бытия и испытывает доселе невиданное, очаровавшее его состояние:

*Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...⁶*

Эта «чара», околдовывающая героя, предстает у Пушкина неотъемлемой составляющей русского духа (сравним: «Здесь русский дух, / Здесь Русью пахнет»). Околдованный герой начинает воспринимать реальность как неправдоподобную, маскарадную, потому что без такого психологического замещения он не в силах пережить гибель дорогих ему людей.

Схожие чувства посещают и лирического героя поэзии А. Белого, что нам кажется возможным объяснить типологической общностью восприятия действительности как времени надвигающегося хаоса поколением младосимволистов. В стихотворении "Пир" лирический герой Белого, предвидя свою горькую участь, хочет заглушить страх неизбежного рокового момента в жизни, страх перед «бездной»:

*К столу припав, заплакал я,
Провидя перст судьбы железной:
"Ликуйте, пьяные друзья,
Над распахнувшейся бездной"⁷.*

В лирике А. Белого мифологема пира становится одним из средств воплощения атмосферы маскарадной реальности на грани гибели. Мотив, заимствованный у Пушкина, способствует созданию эффекта

⁶ А. Пушкин. Указ. изд., с.326

⁷ А. Белый. Указ. изд. Т.1 с. 132

фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерностей и упорядоченности.

Отличительной особенностью сборника «Пепел» стала тема России в её широком социальном звучании, соединённая с сугубо личными мотивами «тоски о воле», бегства «в поля», где поэт стремится обрести свободу от наваждений городской жизни. Преобладающим чувством, которое владело Белым в период написания сборника «Пепел», было отчаяние: именно так он озаглавил стихотворение, открывающее сборник и сконцентрировавшее в себе главный смысл книги. Стихи отличаются усиленно сгущёнными красками, нанизыванием однозначных по тональности эпитетов, подчеркивающих безотчётный трагизм, обречённость и неприкаянность:

*Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой –
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?*⁸

Дающий широкую и обобщающую панораму России, находящейся под властью «чары», сборник в то же время – очень личная, исповедальная книга. И не только потому, что в нее вошли стихи, продиктованные мучительной любовью к Л. Д. Блок. Все эпические мотивы «Пепла» представляют собой опосредованное раскрытие лирического «я». Герои стихов Белого – странники, беглецы, арестанты – «столь же реальны, сколь и иносказательны», они – «символ его собственной отверженности, неутоленной жажды свободы»⁹. Открывшиеся Белому трагические стороны жизни порождают кризисные моменты мировосприятия, находящие свое художественное воплощение в мотивах пира, всеобщего маскарада.

«Сквозная» в русской литературе тема «маскарада» у Белого во многом пропитана лермонтовским духом. Пессимистическое мировидение

⁸ Белый А. Указ. изд. Т.1, 67.

⁹ Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого. – В кн.: Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 29-30

Лермонтова было близко многим младосимволистам. Мотивы «Маскарада» Лермонтова начинают звучать в романе «Петербург».

В произведении Лермонтова «Маскарад» прослеживается единство композиционной наррации, единство авторского восприятия. В пьесе изображен Петербург 1830-х годов – средоточие лицемерия, фальши, эгоизма; широко отражены черты великосветского быта, увлечение столичной знати балами, маскарадами. В названии драмы заложен символический смысл: вся жизнь Петербурга – маскарад, где нет места подлинным чувствам и где под маской внешней благопристойности и блеска скрывается порок.

Особо хочется акцентировать внимание в лермонтовской драме на образе Неизвестного и связанной с ним теме «возмездия» (Б.М.Эйхенбаум)¹⁰. Неизвестный – фигура полуреальная-полусимволическая. Персонаж, наделенный конкретной биографией, мотивирующей и его присутствие в пьесе, и мстительное озлобление против Арбенина, он в то же время – как бы своеобразный символ «света», его враждебности герою. Эта тематическая коллизия воспроизводится в романе А. Белого.

Возмездие в обоих произведениях наступает после маскарада. Неизвестный заявляет Арбенину:

«Ты не узнал меня – а были мы друзья»¹¹.

Аблеухов тоже когда-то был другом Лихутина. Неизвестный говорит:

«Ты надо мной смеялся. И я повеселиться рад».¹²

А в романе «Петербург» Аблеухов мстит Лихутину и его жене за то, что они отвергли его дружбу и любовь. В «Маскараде» Неизвестный заявляет:

«И этот гордый ум сегодня изнемог».¹³

¹⁰ Об этом подробнее: Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. М., 1969.

¹¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 томах. Т.3. М., 1976, с.107.

¹² Лермонтов М. Ю. Указ. изд., с. 109.

¹³ Лермонтов М. Ю. Указ изд., с.114.

В «Петербурге» Лихутин чуть не кончает жизнь самоубийством, то есть его дух тоже ломается.

Образы житейского «маскарада», саркастическая оценка «света» и «нашего поколения» роднят драму Лермонтова и роман Белого в идейно-художественном плане. Оба автора воспроизводят характерные для своего времени социально-исторические и нравственно-психологические типы характеров. Главных героев обоих произведений сближает характер взаимоотношений с окружающей средой, эгоизм и трагический удел причинять зло тем, кого они любят.

Моменты сопряжения творчества Белого с мотивами произведений Пушкина и Лермонтова, видимо, носят у Белого отнюдь не случайный характер. В статье «Апокалипсис русской поэзии» (1905) Белый предлагает свою трактовку развития русской лирики, выводимую из степени приближения поэтов к «тайне Вечной Жены». Белый определяет два русла русской поэзии: «Одно берет свое начало от Пушкина. Другое – от Лермонтова»¹⁴. Если Пушкин *«всецело [...] охватывает народное единство»*, то *«трагический индивидуализм»* Лермонтова *«борется с универсализмом»*, *«западноевропейские формы»* его творчества (*«демонизм», эстетика, пессимизм»*) *«выражают мистические переживания Востока»*, *«скрывая истинную природу Вечной Жены»*¹⁵. Провиденциальную задачу русской поэзии Белый видит в том, что *«Лермонтовская и Пушкинская струи русской поэзии... должны слиться в несказанное единство»*¹⁶. Поэтому пушкинские и лермонтовские темы так проявляются в его произведениях.

Образ маскарада как метафоры петербургской действительности повторяется у Белого с неизменным постоянством. Однако следует отметить, что этот мотив вообще характерен для литературы всех модернистских

¹⁴ Белый А. Указ. изд. Т 2, с.127.

¹⁵ Белый А. Луг зеленый // Белый А. Избранные статьи. СПб, 1998, с. 231, 237-238.

течений. Мотив маскарада являлся одной из многочисленных мифологем модернизма. У многих представителей этого течения встречаются произведения, в которых присутствует мотив маскарада. ("Балаганчик" А. Блока, "Маскарад" Гумилёва Н., "Маскарад в парке" А. Ахматовой). И этот мотив связан с мотивом «возмездия». Но этим не ограничивается роль мотива «возмездия» в поэтике прозы А.Белого. Символическое наполнение его расширяется, захватывая и судьбу страны. Возмездие приобретает масштабы космической категории. «Возмездие» настигает всех, Белый изображает «всеобщий распад», разрушения личности и ее связей с миром... Ощущение трагизма не покидает нас до самого конца».¹⁷

Эти почти космические обобщения едины в мировосприятии молодого А.Блока и раннего Белого. Однако, в отличие от Блока, чьи творческие поиски после 1905 года пошли в ином направлении, Белый сохранил и в зрелом творчестве тягу к образам и художественным элементам подобного типа. Наиболее полно единство ощущения мотива возмездия у Блока и Белого иллюстрирует поэма Блока «Возмездие» и проза Белого.

Общее для символистов ощущение надвигающейся трагедии характерно для блоковской поэмы. «Страшное напряжение мира накануне первой мировой войны поэт переживает не только духом, но и телом. Блок чувствовал неотвратимость надвигающихся событий, трагический рок истории. Так возникла тема «Возмездия»¹⁸. Тема «Возмездия» - художественное воплощение трагедии русской интеллигенции, которая переживается поэтом как неизбежная экзистенциальная катастрофа.

Единство мироощущения роднит Белого с другими представителями литературы Серебряного века. В 1907 г. Н. Гумилев пишет «Маскарад»:

*В глухих коридорах и залах пустынных
Сегодня собрались веселые маски,*

¹⁶ Белый А. Указ. соч., с.239.

¹⁷ Долгополов Указ. соч., с. 557

¹⁸ Мочульский. Указ. соч., с. 170

Сегодня в увитых цветами гостиных

Прошли ураганом безумные пляски.¹⁹

Уже в первых строчках слышны трагические, даже можно сказать мрачные нотки: «глухие коридоры», «пустынные залы». В пределах одного катрена намечается скрытая антитеза «сумрачность – веселие», прочитывающаяся в рядах прилагательных «глухих» - «пустынных» - «безумные» - «веселые», а также в семиотически значимых рядах существительных «коридоры» - «пляски» - «маски». Задается общая роковая ситуация «накануне» чего-то трагического. Такая сумрачная картина сменяется радостной («веселые маски»), а затем вновь «безумные пляски». Здесь мотив катастрофы воспроизводится в сложном сочетании с бездумным «пиром во время чумы» и подчеркивается повышенно экспрессивностью лексики. «Безумные пляски» Гумилева словно перекликаются с такими же сценами у Белого. Лирический герой Гумилева чувствует себя неудобно в мире маскарадной фальши. Поэтому он восклицает:

Я многое понял в тот миг сокровенный,

Но страшную клятву мою не нарушу.

Царица, царица, ты видишь, я пленный,

Возьми мое тело, возьми мою душу!²⁰

Лирический герой Н. Гумилёва остро ощущает неизбежность драматического взрыва, завершающегося катастрофой.

Бал в стихотворении Анны Ахматовой "Маскарад в парке" происходит уже вообще как бы в потустороннем мире, где герои танцуют как будто в тумане. Осознанное смещение пространственно-временных категорий в этом стихотворении помогает Ахматовой выразить психологическую коллизию своего времени, в котором происходит сложная трансформация духовного и нравственного облика человека, деформация

¹⁹ Н. Гумилёв. Избранное. Тбилиси, Мерани, 1988, с.105.(здесь и далее Гумилёв цитируется по данному изданию).

²⁰ Н. Гумилёв. Указ. изд., с.106.

личности, превращение ее деятельных способностей в гибельную форму бездумного балансирования во времени, сознательного бегства от действительности в мир красивых, но беспочвенных грез об утонченных графах и маркизах прошедших времен:

*Луна освещает карнизы,
Блуждает по гребням реки...
Холодные руки маркизы
Так ароматно-легки.²¹*

Именно ночью, когда лица скрыты не только под масками, но и расплывчаты в темноте, герои чувствуют себя так, какими они есть по сути: маркизы, монахи, Пьеро – лишь маски, ирреальные фантомы. И они действительно всего лишь тени. В подобной же тональности выдержано и стихотворение самого А. Белого «Маскарад» (1908 г.):

*...Взвевет саван: гостя – смерть.
Гость – немое, роковое,
Огневое домино –
Неживую головою
Над хозяйкой склонено.²²*

Обращение к одной и той же мифологеме Гумилева, Ахматовой, Белого, единство композиционного построения стихотворений на основе этой мифологемы, единство образного строя вытекли из единства настроения, характерного почти для всех художников эпохи Серебряного века. Маскарады Петра в романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» тоже символичны, семиотически маркируют определенные акценты мировосприятия автора: *«По всему дому, из комнаты в комнату, с лестницы на лестницу, из жилья в жилье, мчалась пляска, с криком, гиком, свистом и хохотом. Горбун, пилякая на скрипке и прыгая неистово, корчил такие*

²¹ А. Ахматова. Указ. соч., Т.2, с. 11.

²² А. Белый. Указ. изд. Т.1, с.127.

рожжи, как будто бес обуял его. За ним в первой паре следовал царь, за царем остальные, так что, казалось, он ведет их, как связанных пленников, а его самого, царя-великана, водит и кружит маленький бес»²³. Этот бал типологически сопрягается с балом в «Петербурге». Та же «пляска смерти» схожа с образом «пляски» в цикле стихотворений А. Белого «Пепел»:

*Над ним склонилось, произошло
Атласами в сияньи алом -
Немое домино: и вновь
Плеща крылом атласной маски,
С кинжала отирая кровь,
По саду закружилось в пляске*²⁴.

Или же пляски безумства в романе "Серебряный голубь": "Стены трещат, всё тронулось; изба-корабль накреняется налево, стол отваливается от Петра: [...] адское ли то наказание бездне или райское, блаженное увеселенье...

*Пляшет Матрёна, подол высоко она подобрала; [...] полусапожками притоптывает, скувырнулся в угол космач... Пляшет Пётр; непристойно так у него выходит*²⁵.

От строчки к строчке идёт нагнетание какой-то нездоровой атмосферы. Апокалиптические ощущения предкатастрофы выражаются автором на всех уровнях текста, включая синтаксический. Короткие предложения, как будто не имеющие законченной мысли, создают эффект барабанной дроби, какой-то гул, что подчеркивается глаголами "трещат", "накреняется". И не случайно после описания такой пляски в тексте возникают строки, прямо указывающие на приближающуюся катастрофу: "...

²³ Д. Мережковский. Указ. соч., с.469

²⁴ А. Белый. Указ. изд. Т.1, с. 127.

²⁵ А. Белый. Указ. изд. Т.1, с. 593.

*а там - вдали, в глубине, в темноте большой, красный, объятый пламенем шар, и от него валит дым: то земля; праведники летят от земли*²⁶.

Аналогично и описание бала в романе "Котик Летаев": "[...] и уже заиграли кадрили; и уже откуда-то ворвались к нам зубастые рожки (две маски); и сам папа мой переряженный появился за ними в енотовой шубе; и - в бумажной короне; велел взяться за руки; ходил вокруг "ёлки": мы ходили за ним"²⁷. Интертекстуально этот отрывок наиболее соотносим с круговыми плясками в романе Дм. Мережковского.

И там и здесь толпу по кругу ведёт глава семьи (Пётр и отец Котика Летаева). Круг в психологии - это символ психики. И постоянное движение по кругу, а в "Котике Летаеве" ещё и постоянное упоминание существительных "*шар, сфера, круг*" "являются попыткой духа коллективного бессознательного излечить раскол, присущий нашему апокалипсическому веку, с помощью символа круга"²⁸. Возможно, что пратекстом для всех многочисленных «плясок» у Белого является описание петровского бала у Мережковского.

В пользу подобной версии говорит многое, как в личности Белого, так и в том особом восприятии Белого современниками, которое зафиксировано в многочисленных мемуарных портретах писателя. "Он был, одержим страстью к танцам.[...]Возвращаясь ночью домой, он раздевался догола и опять плясал"²⁹. О пляске Белого пишет и Марина Цветаева в своём эссе "Пленный дух": "*Его фокстрот - чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (моё слово) - хриstopляска, то есть, опять-таки "Серебряный голубь", до которого он, к сорока годам, физически дотанцевался... Знаю, что передо мной был затравленный человек. Рождён затравленным*"³⁰. Танцы Белого воспринимались людьми, близко знавшими

²⁶ А. Белый. Указ. изд. Т.1, с. 595.

²⁷ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 392.

²⁸ К. Юнг. Указ. соч., с. 275.

²⁹ Мочульский Указ.соч., с. 350

³⁰ Марина Цветаева "Пленный дух"// Цветаева М. И. Собр. соч. в 2-х томах. М., 1984

его, как внешнее проявление той глубокой внутренней раздвоенности, которая мучила поэта и нашла свое сублимативное отражение во многих образах и символике его прозы и поэзии, видимо, став автобиографическим элементом текста.

В период 1909-1911 годов Белый переживает новый всплеск духовной активности. По-прежнему в его сознании на первом месте остается тема России, но взятая уже не столько в социальном плане, как это было в «Пепле», а в историософском аспекте. Белый силится постигнуть трагический образ современной России в плане ее исторической судьбы и неких религиозно-философских универсалий, которые, с точки зрения писателя, могут объяснить причины наблюдаемых безотрадных явлений и указать пути их преодоления.

Образ России приобретает в концепции Белого черты сложного двуединства, не сводимые однозначно ни к западной, ни к славянофильской интерпретации, в которых поэт видит одновременно две правды и две неправды. В этом плане Белый вступает в сложный диалог с философами Серебряного века, которые решали ту же проблему в рамках модуса «Восток-Запад».

Философы рубежа двух столетий уделяли пристальное внимание дихотомии «Восток-Запад». На эту тему можно встретить размышления у К. Леонтьева, В. Соловьёва и, конечно, Н. Бердяева. У Соловьёва в его труде "Великий спор и христианская политика" рассматривается эта проблема: "Запад, веря и поклоняясь человеческому началу, искал совершенного человека. Он искал совершенства в самом человеке, т.е. в его безусловной свободе, или самозаконии. Мир, искавший совершенства в человеке, обоготворил самого человека и увидел в нем бешеного зверя. Ясно стало, что совершенство человека не в нём самом. Восток, не признававший совершенства в человеке, искал совершенного Бога... и почувствовал, что

совершенный Бог может обнаружить своё совершенство в совершенном человеке"³¹. В таком же плане постижения психологии русской природы рассматривается дихотомия «Восток-Запад» и у Бердяева: "Противоречивость и сложность русской души, может быть, связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории - Восток и Запад.[...] И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное".³²

У Белого взгляд на современное положение России лишен иллюзий и символизируется образами Достоевского: «...вокруг *Скотопригоньевск* в манере *бесовщины*, облитый карамазовской грязью». В отрицании такой России с ее уродливыми, косными проявлениями, – правда, западничества (*«противопоставлять настоящему Западу настоящее России нельзя»*) и одновременно подлинное национальное самосознание.

В таком свете мотив маскарада - символ надвигающегося хаоса, той характерной для российской истории ситуации «смутного времени», которое закономерно проявляется, вытекая из национального менталитета, из той знаменитой широты русской души, которую предлагал «сузить» Дмитрий Карамазов.

Правда славянофильства, по Белому, заключена в *«мистическом реализме живого чувства, выражающемся в вере в Россию»* и служащем залогом ее будущего. Эта гоголевская концепция видения России пронизывает у А. Белого весь цикл «Город» из сборника «Пепел». Именно в нем появляется и переходит из одного стихотворения в другое образ Красного Домино. «Так среди городского безумия – на балах, маскарадах, пирах, на площадях и улицах – проходит дьявол. Красное Домино Белого, связывающее темы «Пепла» с темой романа «Петербург», связано с «Красной свиткой» Гоголя».³³

³¹ Соловьёв В. Великий спор и христианская политика // Византизм и славянство, с. 224

³² Бердяев. Указ. соч., с.490

³³ В. Мочульский. Указ. соч., с.306.

Момент творческого диалога через века между Гоголем и Белым есть следствие его неустанных размышлений над судьбой России, и это ощущение родины как больного социального организма художественно воплощается в образах безумного карнавала и маскарада. Видимо, то особое понимание карнавализации действительности, которое было характерно для Гоголя, привлекало Белого в период острых размышлений о наличии двух правд и неправд в осмыслении дальнейших путей России западниками и славянофилами.

Элементы карнавализации и маскарада появляются в творчестве Гоголя постоянно. «Гоголем зафиксирован центральный момент карнавального превращения – изменение внешности с помощью маски, вывороченного тулупа или просто обмазывания сажей».³⁴ Переодевание – «есть обновление одежд и своего социального образа».³⁵ Эта извечная двуликость, запечатленная в русском сознании обликом ряженого, воспринималась Белым как изначально присущая русской ментальности духовная раздвоенность, сочетание в пределах одной личности «бесовского» и «ангельского». Бесовское должно быть выжжено из национального сознания: *«только тогда, когда исчезнет больная Россия, мы сможем превратить лозунг Достоевского: «Буди», в ликующий лозунг: «Есть»*³⁶.

Важнейшим мировоззренческим моментом в формировании его историософской концепции стала смерть Л. Толстого, в личности которого, по Белому, *«жизнь, творчество, проповедь, сочетались в одном моменте»*. Астапово и Ясная Поляна в книге «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» превратились в трактовке Белого в символ надежды на грядущее духовное очищение России: *« Не Петербург, не Москва – Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия – не городок Окуров, не Лихов, Россия – это Астапово, окруженное пространствами; и эти*

³⁴ Ю. Мани. Поэтика Гоголя. М., 1988, с.6.

³⁵ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и культура Ренессанса. М., 1965, с.91.

³⁶ Белый А. Россия. // «Утро России», 1910, 18 ноября, №303, с.2.

пространства – не лихие пространства: это ясные, как день Божий, лучезарные поляны»³⁷.

Восток или Запад – между этими силовыми полями, двумя трагическими антитезами искал Белый для России своего, особого, спасительного пути. Прежде чем сформулировать свое положительное кредо в этом вопросе, он художественно изобразил опасности, угрожающие России на пути к ее светлому предназначению. Так появились два романа Белого – «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург»(1911-1913) - вершинные явления его прозы. Они замышлялись как части трилогии «Восток-Запад». «Серебряный голубь» был призван воплотить гибельную стихию Востока, «Петербург» - химерическую стихию наваждений Запада.

Уездный «азиатский» городок Лихов в «Серебряном голубе», мглистый, туманный, европейски фантазмагорический, бредовый Петербург в трактовке Белого – лишь личины, маски, страшные и пугающие, заслоняющие подлинный лик России.

Говоря о роли маски в творчестве Белого, следует отметить, что он дополнил ряд образов-масок Петербурга в русской литературе (А. С. Пушкин "Медный всадник", "Пиковая Дама"; Н. В. Гоголь "Невский проспект"; Ф. М. Достоевский "Преступление и наказание", "Идиот") маской Петербурга в романе "Петербург". Вообще в романах Белого город становится одним из центральных художественно значимых образов.

Известно, что изображение топоса в русской литературе определяет эмоциональную и этическую атмосферу произведения, способствует максимальному раскрытию замысла художника. Порой он может доминировать в произведении, становясь одним из главных действующих лиц. Семиотическая значимость топоса маркирует модели образов, довлеет над ними, помогает раскрыть внутренний мир героя. Топос Петербурга у

³⁷ Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911, с.46.

Белого становится самостоятельным героем произведения, глубокой развернутой метафорой послепетровской России.

Так сложилось, что в едином метатексте русской литературы Петербург метафорически символизирует власть. В "Былом и думах" А. Герцен метафорически описывал начало николаевского правления: *"Серое, осеннее небо тяжело и безотрадно заволокло душу"*³⁸. Пейзажная метафоричность играет роль ключа к воссозданию атмосферы эпохи. Одновременно закономерности русской действительности, подмеченные Бердяевым, заключаются в том, что чем сильнее удушающая политика власти, тем ярче в русском сознании проявляется тяга к высокому, духовно противостоящему чиновно-бюрократической машине власти. В николаевскую эпоху, когда лучшие представители образованного общества были сосланы в Сибирь и на Кавказ, начался взлет русской литературы, ее «золотой век». "Творческая мысль пробудилась в николаевскую эпоху, и она была обратной стороной, полярно противоположным полюсом политики гнета и мрака"³⁹. На протяжении всей истории российской духовности можно найти эти двойственные ситуации, когда на усиление власти культура реагирует сильнейшим взрывом, словно стремясь компенсировать утрату духовности во власти.

Обычно в литературном тексте это состояние власти находило отражение в изображении топоса. Поэтесса Е. П. Растопчина, приехавшая из Москвы в Петербург в 1830-х годах, описывала его как город *"чопорный, прививной, скороспелка, поддельный, а ещё воображает, что он будто что-нибудь, и важничает ужасно..."*⁴⁰ Молодой Гоголь, приехавший в Петербург в 1828 году, сначала восхищается этим загадочным городом: *"Нет ничего лучше Невского проспекта [...] Чем не блестит эта улица - красавица нашей*

³⁸ А. Герцен. "Былое и думы", М., 1956, с. 45

³⁹ Бердяев Указ. соч., с. 507

⁴⁰ Е. Растопчина. Письма//А.В.Корнилова «Картинные книги», Л., 1982, с. 177

столицы! [...] Да и кому же он не приятен? [...]»⁴¹. Но всё оказывается ложным. "Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется"⁴². Друг Гоголя по Нежинской гимназии, драматург и поэт Н. В. Кукольник также описывает этот город: "Весь Петербург на одной дорожке! Вот пышные кареты английской работы [...] Вот многоэтажный омнибус влечься на иссохшей четверне[...] а тут бедность и шалость, опираясь на модную тросточку или сучковатый посох, дивятся, насмеваются или осмеивают мимо едущих"⁴³

Модель топоса семантически маркирует не конкретный архитектурный ансамбль города, а атмосферу власти, средоточием которой был Петербург. Прием антитезы, один из ведущих в поэтике романтизма, используется авторами для воссоздания тех резких контрастов, которые были видны при проникновении в суть городского быта Петербурга. «Внешний» Петербург - официальная столица - противопоставлялся «внутреннему» Петербургу - городу грязных трущоб, дворов-колодцев, бедноты и сопутствующих ей пороков.

Фантазмагория, чувство раздвоенности бытия - общее в этих описаниях. Оно было основой мироощущения людей 1830-х годов и породило в области художественного творчества метод, построенный на контрастах, доводимых до гротеска. Вячеслав Иванов в 1911 году писал о романах Достоевского: "Роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что всё его развитие спешит к трагической катастрофе... Каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой; и если катастрофично целое, то и каждый узел катастрофичен в малом".⁴⁴ Романами-катастрофами в какой-то мере можно назвать и романы А.Белого. Эпохи революционных движений, когда жили Достоевский и Белый, породило в их произведениях ощущение неизбежной катастрофы, которая

⁴¹ Гоголь Н.В. Собр.соч. в 7 томах, Т.3, М., 1977, с. 7 (здесь и далее Гоголь цитируется по данному изданию)

⁴² там же

⁴³ Кукольник Н. В. Письма // А.В. Корнилова «Картинные книги», с 179

⁴⁴ Заманская Указ. соч., с. 58

надвигалась на них с огромной скоростью. Мрачный, мглистый Город, порождает те символы, которые соответствовали душевному состоянию обоих авторов. Город, плавающий в желтом тумане у Достоевского, мрачный мглистый, туманный Петербург с многоножкой, всё это символы катастрофы, сопутствующие авторам, и порождающие новый тип героя. Героя романа-катастрофы, с определённой ментальностью и взглядом на жизнь. Семья как маленькое звено государства, определяет политику всего государства.

Как же жить? Отталкиваясь от этого наболевшего вопроса, Белый предлагает свой рецепт спасения России, выхода нации из глубокого экзистенциального тупика. И рецепт этот закодирован в символике романа - *«Воскрешение в смерти», "Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть"*⁴⁵. И если это выход для семьи Аблеуховых, Летаевых, Коробкиных, тогда возрождение России возможно только через разрушение старой морали, в которой не осталось ничего морального. Но ведь об этом предупреждал и Ф.Достоевский. «Бесы» – это модель развития русской истории. Модель очень точная. «Бал» лишь один из ее узлов. Есть и другие, не менее жуткие в своем пророчестве. Да и сама издевательская аура «Бесов», пожалуй, пророчество наиболее удивительное. Провидение».⁴⁶ Но ведь эти слова применимы и к роману А.Белого «Петербург». Оба писателя чувствовали: идет разрушение старого уклада жизни. И если Достоевский зафиксировал начала этого исторического процесса, то Белый отразил период его глобального торжества в сознании современников. Не случайно кульминацией обоих романов исследователи считают сцену бала - «кульминационная сцена исторического прозрения Достоевского», ну, и конечно, А.Белого.

⁴⁵ Белый Указ. соч., Т.2, с. 443

⁴⁶ Галковский Указ. соч., с. 456

Доведен до гротеска и образ города в романе Белого «Петербург». *"Петербург: четвертое измерение, не отмеченное на картах, отмеченное лишь точкою; точка же - место касания плоскости бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса - точка во мгновении ока способна нам выкинуть жителя четвёртого измерения"*⁴⁷. Романом Белого продолжается "петербургский текст" русской литературы.

История России, символизируемая Петербургом, представляется Белому как бесконечное и безысходное повторение одних и тех же явлений, и в современности он видит неистребимое присутствие давно прошедшего. Образ таинственного, кажущегося мистическим города, сконцентрировавшего в себе неразрешимые социально-исторические противоречия, становится у Белого важнейшим действующим лицом, тем центром, вокруг которого формируется сюжетно-образная структура произведения⁴⁸.

В других романах ("Москва под ударом", "Котик Летаев") уже маска Москвы выходит на первый план. Этому есть вполне естественное объяснение. Оба романа писались в 30-х годах XX века, когда функции литературной столицы брала на себя Москва, но для Белого Москва, так же как Петербург, всё же остается символом разрушающегося мира. «Москва» была задумана как поэма о гибнущем мире⁴⁹. Причем если Петербург олицетворяет мир западнический, то Москва у Белого, в соответствии с исконно русской духовной традицией, ассоциируется с изначальным русским духом.

Начиная с XVII века, когда старец Филофей выдвинул свою теорию "Москва - третий Рим", Москва была опорой государства российского. "Два

⁴⁷ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 208.

⁴⁸ Об исторических и литературных традициях в «Петербурге» см: Долгополов Л. К. 1) На рубеже веков. О русской литературе конца XIX начала XX века. Л., 1977, с. 158-273; 2) Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского. // Достоевский. Материалы и исследования, т.2, Л., 1976, с. 217-224.

⁴⁹ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 685

убо Рима падоша, а третий стоит, а четвёртому не быти"⁵⁰. Первый Рим и второй (Константинополь) впали в ересь и перестали быть центрами христианства. Филофей объявляет Москву духовным центром всего христианского мира. С этих пор за Москвой закрепилась особая роль духовного центра России.

Белый чувствовал: когда Москва, а вместе с ней вся Россия теряет свою духовность, идет и падение "третьего Рима" – Москвы. *"В тысячелетия гибнущий город: Москва"*⁵¹. Как в "Петербурге" крушение маленького мира одной семьи отражает состояние духовной атмосферы всего Петербурга, так в романе "Котик Летаев" разрушение домашнего мира героя ассоциируется с разрушением общего уклада жизни Москвы и России в целом: *"Окончание нашей квартиры - глухая стена; если в ней пробить брешь, то небесные хляби - хлынут; и будут потопаы; по булыжникам будут пениться белогривые волны; и Москва переполниться, как... водовозная бочка"*⁵².

Образ водовозной бочки впервые появился у Белого в «Северной симфонии». Этот образ переходит у него из произведения в произведение, олицетворяя собой, сложный комплекс семиотически значимых ассоциаций, которые соотносятся с Москвой. *"Москва - страшновата: гнилая она развалышня в июле; душевный валёж открывается под раскалёнными зданиями.*

*Были морские суши и бездожди; камни зноились; воняли гниющие дворики; [...] люди жаром мореме; из чанов асфальтовый чад поднимался над варевом тел человеческих"*⁵³. Москва эпохи Белого, потерявшая свою душу и погрязшая в грехе, соотносима с картинами дантевского ада:

Вдоль берега, над алым кипятком

Вожатый нас повёл без прекословий.

⁵⁰ Гольдберг А.Л. Три послания Филофея // История русской литературы X–XVIII веков. Под редакцией Д. Лихачева. М., 1980, с. 920.

⁵¹ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 556.

⁵² А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 357.

⁵³ А. Белый. Указ. изд. Т.2, с. 564.

*Был страшен крик варившихся живьем*⁵⁴.

И не случайно появление в Москве спрута - *"имажинация близящейся социальной катастрофы"*. Спрут для Москвы 1930-х годов то же самое, что *"ползучая многоножка"* для Петербурга времен революции. Это символ катастрофы, связанный с темой «возмездия».

Подобное мироощущение, выраженное на уровне текста в сходном метафорическом описании, позднее в русской литературе можно обнаружить и в творчестве М. А. Булгакова периода 1920-1930-х годов. Если Белый в своих романах грозит возмездием за утрату нравственных ценностей полумифологическими образами *"многоножек"* и *"спрута"*, то Булгаков в Москву 1930-х годов (именно 1930-х годов) вызывает с той же целью сатану и его свиту. Булгаков описывает Москву эпохи 1930-х годов, когда в людях были востребованы самые низкие качества. Естественно, что Сатана совершает *"инспекционную"* поездку по «подвластным» ему чертогам. Более того, Москва этой эпохи - наилучшее место для проведения Великого Бала Сатаны. *"На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражало ловкостью и чистотой движений, вертясь в одном направлении, стеною шло, угрожая всё смести на своём пути.[...]Здесь господствовало непринуждённое веселье. Дамы, смеясь, сбрасывали туфли[...] и бросались в бассейн.[...] Выскакивали из бассейна совершенно пьяными. Хохот звенел под колоннами и гремел, как в бане"*⁵⁵. (ср: бал-маскарад в "Петербурге", бал в "Котике Летаеве", пляски в "Серебряном голубе"). Следовательно, Белый явился носителем того взгляда на Москву, который ещё более расширил М. Булгаков.

Наконец, в романе А. Толстого «Хождение по мукам», во второй части читаем: *«Месяц тому назад Даша родила. Роды были раньше срока, - случились после страшного потрясения. В сумерки на Марсовом поле на*

⁵⁴ Данте. Божественная комедия. М., 1975, с. 226.

⁵⁵ Булгаков "Мастер и Маргарита" М., 1988 с. 263-264

Дашу наскочили двое, выше человеческого роста, в развевающихся саванах. Должно быть, это были те самые «попрыгунчики», которые, привязав к ногам особые пружины, пугали в те фантастические времена весь Петроград». ⁵⁶ Эти строки по своему настроению напоминают строки романа «Петербург», когда Красное Домино бегало по улицам и пугало прохожих. Революционный Петроград в изображении А. Толстого во многом связан в художественном пространстве романа с духом декаданса, и писатель описывает город в мифологемах старой эпохи. А. Толстой воссоздал воплощенную реальность, которую уже предчувствовали символисты. Это еще одно доказательство гениальности людей, принадлежащих к символизму, так как «гений обладает способностью угадывать [выделено мной – Т. Б.] то, что ему не вполне известно». ⁵⁷

Но маска топоса у символиста Белого проявляется не только в образах реально существующих городов. Для Белого вся Россия – лишь маска, под которой скрывается истинное, неприглядное лицо. Действие романа "Серебряный голубь" происходит в вымышленном городе, которым может быть любой уголок России. Описание города Лихова применимо к любому городу России. *"Лихов был город, не спасаемый, так сказать, никогда, никем и ничем: истребляемый наоборот, желудочными болезнями, пожарами, пьянством, развратом и скукой"* ⁵⁸. Это Россия в миниатюре.

Интересно рассмотреть этимологию названия города "Лихов". Очень часто в романе Белого употребление словосочетания "Лик Духов". Лик Духов отвернулся от города (шире России) и город превратился в Лихов. В этимологическом словаре русского языка дается следующее определение прилагательному "лихой": "В просторечье зло, беда, несчастье" ⁵⁹. И производные от этого слова: *Лиходейство-злодейство, лихой* - могущий

⁵⁶ А. Толстой собр. соч. в 10 томах Т.5 М., 1983 с.289

⁵⁷ Ч. Ломброзо. Указ. соч., с.27

⁵⁸ А. Белый. Указ. изд. Т.1, с. 423.

⁵⁹ Словарь русского языка. В 4-х томах. Под ред. Евгеньевой А.П. Т.2, М, 1988, с.189.

причинить вред. В русском языке много пословиц со словом "лихо", несущем отрицательный оттенок. "Лиха беда - начало". "Хватить лиха". Нет блага этому городу, пока вновь Лик Духов не обратится на него.

В городе настало "лихолетье" - пора смут, потрясений и бедствий. Уже название города указывает на несчастья, произошедшие в этом маленьком провинциальном городке. Хотя само начало романа никак не указывает на трагический финал. "*Россия несчастная страна*"⁶⁰.

Маска топоса в произведениях Белого является символическим выражением психологии русской души и русского менталитета, тесно соприкасаясь с проблемой "Восток-Запад" в творчестве художника и становясь одним из основных художественных средств изображения психологии западнического (петербургского) и славянофильского (Москва, Лихов) сознания, укоренившегося в русской ментальности. В фантазмагорической атмосфере романов Белого истинное лицо человека скрыто под маской, и невозможно узнать его помыслы. Он становится загадкой и в этом плане – частью общей загадки России, которую на протяжении веков пытались разгадать многие умы, но пришли только к мысли, что «умом Россию не понять» и что «В Россию можно только верить».

Надев маскарадный костюм, человек начинает жить жизнью того персонажа, с которым он себя олицетворяет. Иногда маскарадный костюм является высвобождением тех негативных сторон личности, которые живут в этом человеке. В литературе XX столетия маска становится атрибутом текстовой игры. Маска - это игра, но игра полная сакрального смысла, часто игра со смертью. Русские писатели начала века, используя прием маски, облакали его в характерные для русского менталитета символы. Существует даже мнение, что именно столь часто используемый в литературе прием маски "ключ к психологии русской революции, всей этой вакханалии

⁶⁰А. Белый. Указ. изд. Т.1, с. 567.

переодеваний и переименований. Это черта чисто русская: человек теряет своё имя, лицо. Не скрывает, а именно теряет".⁶¹

В эпоху, когда творил А. Белый, были очень модны идеи абстрактного воспроизведения образов-масок как в литературе, так и на сцене⁶². А. Белый, испытавший на себе влияния модернистских течений, естественно попал и под влияние этой идеи. Поэтому маски в его творчестве - это не живые люди, а куклы.

Андрей Белый особенно остро чувствовал эту особенность русской природы, возможно, в силу того, что в бытовом своем поведении часто прибегал к маске. Зинаида Прекрасная, как называл З. Гиппиус А. Белый, замечала это состояние А. Белого, надевшего маску: "...весь извивающийся, всегда танцующий Боря. Бесконечно льющиеся, водопадные речи Бори, с жестами, с лицом вечно меняющимся, - почти до гримас; он то улыбается, то презабавно и премило хмурит брови и скашивает глаза.[...] Боря Бугаев весь, - весь легкий-легкий, как пух собственных волос в юности, - он, танцую, перелетит, кажется, всякие "тарары". Ему точно предназначено их перелетать, над ними танцевать, - туда, сюда... направо, налево... вверх, вниз... Боря Бугаев - воплощенная неверность. Такова его природа"⁶³.

При этом Белый собственную маску считал проявлением мудрости, универсальный рецепт которой искал на всем протяжении своего творческого пути. Все его герои пытаются постичь мудрость, хотя Белый не делает их приверженцами религиозной философии.

Вопрос о роли личности в жизни нации, вопрос о восприятии выдающимися умами человечества "последних", как говорил Достоевский,

⁶¹ Д. Галковский. Бесконечный тупик. М, 1998, с 80 (здесь и далее Галковский цитируется по данному изданию).

⁶² Теоретики театра Г. Крэг и Б. Брехт, которые допускали работу актёра с маской и в маске, признавая принципы модернистского направления - театра социальной маски, основанного русским режиссёром Вс Мейерхольдом. Мейерхольд пытался воспроизвести на сцене не отношения между людьми, а серию не связанных между собой социальных типов, изъясняющихся монологически. От актёра требовалось не создания образа, а игры с уже заданным образом, его обыгрывание в различных ракурсах.

⁶³ З. Гиппиус. Живые лица. Прага, 1925, с. 21-23.

вопросов бытия всегда остаётся одним из актуальных проблем в философии и литературе. Процесс создания произведения представляет собой психологическую деятельность и, следовательно, может быть рассмотрен психологией творчества. Какие бы сюжеты ни выбирал поэт и как бы мало не изображал самого себя, он невольно, а иногда специально накладывает на образы, стиль, идеи печать своей неповторимой индивидуальности. Произведение искусства характеризуется теми чувствами, которые авторы вложили в них. В этом ключе нам представляется интересным взглянуть на прозаические произведения А.Белого и акцентировать в них некоторые особенности личности А.Белого. Если мы хотим понять сущность творчества А.Белого, надо указать на роль мощного средства внутреннего освобождения. Решающее значение для его творчества имеет стремление раскрыть свою душу, выставить напоказ пережитое. Художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. "Он чужие образы трактует как зеркало своей души"⁶⁴. Писатель в своём творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями.

Все эти "секреты творчества" научно обосновал и суммировал в начале XX столетия З.Фрейд, который, как известно, интересовался проблемами творческого восприятия и творческого отображения действительности, и создал своеобразную теорию, которую в общих чертах можно выразить так: "Ключ к произведению искусства лежит в личном опыте художника".

Рассматривая под таким углом прозу А.Белого, следует отметить, что в его произведениях достаточно ярко проявляется личный опыт, но

⁶⁴ Л.Выготский. Психология искусства. М., 1986, с. 97 (здесь и далее Выготский цитируется по данному изданию)

проявляется в искаженном, мы бы сказали, свете. В связи с этим, можно предположить, что автобиографизм проявился в прозе этого художника не прямо, а опосредованно, через целую цепь сложнейших художественных приемов.

Явление автобиографизма стало привлекать внимание исследователей сравнительно недавно. Вплоть до рубежа последнего века наука оперировала только понятием автобиографичность, не расчлняя это явление от автобиографизма, с ним, безусловно, связанного, но представляющего собой самостоятельную особенность текста. Под автобиографизмом мы понимаем такое явление текста, которое очень верно определено М. Медарич: "Автобиографизмом мы можем назвать стилистически маркированный литературный приём, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он появляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией"⁶⁵.

Психологическая основа этого приема может быть понята в тесной связи с такими процессами внутри личности, которые заложены глубоко в сфере бессознательного. Согласно получившим широкое распространение в начале XX века теориям, у людей возникают "бессознательные желания... от них обычные люди высвобождаются в снах, а талантливые - в своих произведениях"⁶⁶. Белый был не просто талантом в искусстве слова. И, конечно же, сублимативные моменты его творчества должны были быть многоаспектными, глубокими, включенными в сложную систему мировоззренческих и творческих проблем, связанных с ключевыми моментами развития русской словесности на рубеже XIX - XX веков, а также с основополагающими этическими и эстетическими вопросами современности. Как справедливо заметила Л. Гинзбург, "авторский образ не обязательно состоит из личных черт и биографических событий, но материалом вымыслу служит в нем общее, историческое, обязательно

⁶⁵ Медарич М. Автобиография/Автобиографизм. // Автоинтерпритация, СПб, 1998, с. 5.

ставшее фактом личного духовного опыта"⁶⁷. Рассмотрение проблемы автобиографизма в творчестве А. Белого поможет глубже понять психологию лирического героя А. Белого и его авторский образ.

Исследователи творчества А.Белого давно доказали тот факт, что прототипами отца и сына Аблеуховых, Летаевых, Коробкиных являются сам А.Белый и его отец. Доказали, что в романе "Петербург" треугольник "Лихутин - Лихутина - Аблеухов" напоминает треугольник "А.Блок - Л.Д.Менделеева - А.Белый". В середине 80-х годов XX века Л.Долгополов приводит доказательства того, что эпизод предательства Липпанченко взят из реальной жизни. Этот эпизод, потрясший всю Россию, - двойное предательство агента охраны Азефа. В статье С. Сорокиной "Пророчество от ужаса", опубликованной в журнале "Знание-сила", указывается ещё один прототип: "Бегство революционера Дудкина из Сибири в бочке из-под капусты - хорошо известный эпизод биографии эсера Гершуни"⁶⁸.

Продолжение разговора об автобиографических истоках творчества А. Белого позволяет объяснить многие, казалось бы, хорошо изученные явления его поэтики. «Маска всегда играет у А. Белого сложную символическую роль, являясь атрибутом героев – двойников автора»⁶⁹. И если в произведении Белого появляется мотив маски, то можно говорить о наличии в романе «двойников». И не только персонажей-«двойников», но и «двойников» самого автора.

Выше упоминалось, что образ Н.Аблеухова у А.Белого во многом автобиографичен. Но А.Белый не был бы самим собой, если бы все было изображено так просто и лежало на поверхности. Можно предположить, что А.Белый появляется на страницах романа не только в образе Аблеухова, но и литературно транспонирован в образе Дудкина.

⁶⁶З.Фрейд. Введение в психоанализ; К. Г. Юнг. Психология бессознательного, Человек и его символы, Э. Нойман. Психоанализ и искусство и др.

⁶⁷ Гинзбург Л. Указ. соч., с.23.

⁶⁸ Л. Сараскина. Пророчество от ужаса // «Знание-сила» №2, 1991, с. 76.

⁶⁹ Беннет Указ. соч., с. 40

Самораздвоение автора – известный художественный прием, восходящий еще к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина.⁷⁰ От Пушкина этот приём красной нитью проходит через русскую литературу XIX века. Он тесно связан с проблемами сказа, повествования и характерен для каждой литературной школы в XIX веке. Этот прием восприняли и авторы XX века. Но, как всегда, А. Белый видоизменяет традиции.

Автобиографичность – характернейшая особенность прозы А. Белого. Иногда она присутствует в романе в латентном состоянии, однако факт подобной шифровки подчеркивает важность данного элемента поэтики прозы А. Белого и его значимость для выстраиваемой в них эстетической модели современной автору действительности. Функция автобиографизма в общем построении беловской прозы – конструктивная. Так как проза Белого всё же автобиографична, а не автобиография, обратимся к образу Дудкина – alter ego автора. Дудкин в разговоре с Аблоуховым говорит: *«Любимая моя поза во время бессонницы, знаете, встать у стены да и распластаться, раскинуть по обе стороны руки. Вот в распластанном положении у стены так простаиваю»*⁷¹. Эта поза распятого Христа. Значит, Дудкин отождествляет себя с Христом. Но ведь не случайно Белый поставил в эту позу именно Дудкина!

⁷⁰ Черты Пушкина-человека находят своё воплощение не только в однозначно привлекательных героях, но и в отталкивающих персонажах; Пушкин также проживает их своеобразные жизненные коллизии, исходя из собственного жизненного опыта. *«Сальери гордый»* – *«Сальери завистливый»*. Похоже, Пушкину были знакомы эти качества, отнюдь не христианские добродетели. Что ж, он был человеком и, как отмечает Ю. Лотман, «в Лицее лицезсты распадались на группы. Пушкин не был безоговорочно принят ни в одну. Пушкин завидовал им». У Пушкина Сальери мрачно констатирует:

*.. А нынче сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую – О небо!*

Указанные слова могут в какой-то степени, в какой-то период характеризовать и Пушкина, его состояние души, смесь юношеской переоценки своей личности и обиды за недоверие друзей, стремление к признанию его исключительности.

Единая личность творца в этой трагедии как бы распределяется по степени сочетаемости в ней полярных начал: механичность творчества отдана Сальери, вдохновенное перо вложено в руку Моцарта – единое трансцендентное начало творческого процесса специально разъединяется, чтобы наиболее ярко высветилось необходимое равенство духовного и технического элемента.

⁷¹ Белый Указ. соч., Т.2, с. 66

Н.Берберова в своих мемуарах пишет: *«Образ Христа в эти минуты ожил в этом юродствующем гении: он требовал, чтобы пили за него потому, что он уезжает, чтобы быть распятым. За кого? За всю русскую литературу, за которую он прольет свою кровь»*⁷². Отношение Н. Петровской к Белому в эпоху 1912-1914 гг. было благоговейным: В мемуарах она сообщает, что считала его тогда «новым Христом». Да и сам Белый говорил: *«Я кончу, как самоубийца, или как святой, собственно я уже был святым»*⁷³.

Конечно, мысли о собственной святости не владели его умом в этот период полностью, но какие-то задатки уже можно было найти. С другой стороны, эту мистерию можно считать и пророческой. «По господствующей в нем эмоциональной тональности этот фрагмент напоминает наиболее характерные произведения «декаденства» с господствовавшими в них настроениями мрачного уныния и безысходности»⁷⁴. Как личность Белый меньше всего был склонен к самокритике. Во всех своих жизненных неурядицах предпочитал винить других. Себя же считал высокой личностью, призванной к некоему "служению" (возможно, в том числе и от этого он так метался по жизни в поисках философско-нравственных ориентиров - от Штайнера и Ницше до модернизированного христианства в духе Владимира Соловьёва).

"Дух не родился во мне, но он явился во мне; и это явление имело лишь вид рождения; Дух был тем, чем ему подобало быть: нерождаемым, нерождённым; но первое его движение во мне была ложь, которую он вшепнул мне: будто он во мне родился и будто я, тридцатитрёхлетний, лысеющий господин, емь "Богородица"⁷⁵. В 1912 году, посетив могилу Фридриха Ницше, Белый замечает: "Тут я почувствовал: невероятное солнце

⁷² Берберова Указ.соч., с. 198

⁷³ там же с. 453

⁷⁴ Лавров А.В. Указ. соч., с. 31

⁷⁵ Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. - ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, №3, л.66//Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома 1980, с 59

в меня опускалось; я мог бы сказать в этот миг, что я свет всему миру. Я знал, что не "я" в себе - Свет, но Христос во мне - свет всему миру"⁷⁶. Спустя четыре года своё эссе "О смысле познания" Белый заканчивает следующими словами: *"Помяни меня, Господи.*

Но этот возглас наш переходит в другой: "Не "я" - но Христос во мне".

*Во Христе умираем"*⁷⁷.

А в романе "Котик Летаев" в позу распятого Христа Белый уже ставит свой прототип - главного героя Котика Летаева. *"Распинаю себя.[...]*

*Перегоревшие муки мои - этот блеск"*⁷⁸.

Отождествлять себя с Христом, святым – так понял он цель и назначение поэта. Но в отождествлении себя со святым лежит и психологический фактор. В своей работе "Происхождение и история" Э.Нойман пишет: "С развитием сознания женско-мужской уроборос разделяется на первых родителей. В матриархальный период истории человечества и в период развития ребёнка, когда доминирует бессознательное, Первые родители проявляются как Дева-Мать в союзе с Духом-Отцом. В ходе нормального развития происходит вторичная персонализация, в ходе которой архетипически мифологические образы проецируются на личности из состава семьи. Этот процесс ведёт к формированию нормальной личности. Но в случае с человеком творческим такое изменение архетипического напряжения между первыми родителями невозможно"⁷⁹.

Существует и другое объяснение, данное Чезаре Ломброзо в своей книге «Гениальность и помешательство»: «Полученная впечатлительность

⁷⁶ К. Мочульский Указ соч., с. 328

⁷⁷ А. Белый Указ. соч., с. 74

⁷⁸ А. Белый Указ. соч., Т.2, с. 443

⁷⁹ Э.Нойман "Леонардо да Винчи и архетип матери", Вагнер, 1996, с. 100-104

порождает также и непомерное тщеславие, которым отличаются не только люди гениальные, но и вообще ученые»⁸⁰.

Отождествляет себя с Христом и Дудкин. Тем самым А.Белый не просто наделяет Дудкина своими чертами, но строит жизнеописание посредством психологического и философского истолкования поступков своей собственной личности, что постоянно встречается в творчестве А.Белого. "Лирическая маска" автора постоянно меняется на протяжении всего повествования.

Как известно, в романе «Петербург» А.Белого по улицам города бегает и «Белое Домино». Это символ. Но и символ имеет под собой, как нам кажется, реальную историю. «Петербург», его начальные главы писались в очень тяжелое для России время. Время, когда в России старый уклад был разрушен, а новый еще не построен, время, когда царил хаос. В то время происходили необыкновенные вещи. И во всех крупнейших российских газетах были напечатаны фотографии «странной юродивой, разгуливающей в фантастическом костюме – в белом платье, увешанном ленточками – по улицам столицы»⁸¹. Это была г-жа Лохтина. Вполне можно предположить, что именно этот факт и запечатлел А.Белый в своем романе, придав ему символический характер.

О прототипах других романов А.Белого тоже много было сказано в исследованиях творчества Белого. Да, и сам автор в "Воспоминаниях" говорит о прообразах романа "Серебряный голубь". Он указывает, что *"прообразом Дарьяльского стал С. Соловьёв, который, вынашивая программу слияния с народом, внушил себе мысль, что он должен жениться... на крестьянке"*⁸². В комментариях к "Серебряному голубю" высказывается ещё одна мысль, что в образе Дарьяльского запечатлелись черты А.Добролюбова, который оставил литературную деятельность и ушел

⁸⁰ Ч. Ломброзо Указ. соч., с. 22

⁸¹ Радзинский "Живой Распутин" // "Совершенно секретно", №11, 2000, с. 33

⁸² Белый А. "Воспоминания о Блоке" // Записки мечтателей, №6, Петербург, 1922, с.183, 413

в "народ". Также указываются черты портретного сходства Дарьяльского и Гоголя. Но в образе Дарьяльского также Белый использует принцип автобиографизма. Мочульский в своём труде о Белом замечает, что "Дарьяльский - стилизованный автопортрет Белого, Катя - поэтическое отражение Аси Тургеневой"⁸³.

Но не всё так просто. Использование фактов авторской биографии - особенность лишь текстов с имплицитно выраженной автобиографической основой. *"В романе отразилась и личная ноша, мучившая меня весь период: болезненное ощущение "преследования", чувство сетей и ожидание гибели; она - в фабуле "Голубя"... Объективировав свою "болезнь" в фабулу, я освободился от неё..."*⁸⁴ Исходя из этого не случайно одну из последних глав романа Белый называет "Освобождение". Да, Дарьяльский освобождается, но с помощью реконструкции пережитого сам А. Белый освобождается от мучивших его проблем. Он пытается восстановить всю свою жизнь, проанализировав свои поступки, и получить ответ на мучивший на протяжении всей его жизни вопрос: "Как жить дальше?" Да и сам Дарьяльский представляется *"Дарьяльский - писатель"*⁸⁵. Поэтому в образе Дарьяльского запечатлены и черты самого автора. Происходит акт "имперсонализации" - "перевоплощение автора, передающего ответственность за совершаемые им речевые акты своему заместителю в тексте - нарратору"⁸⁶.

В романе "Москва под ударом" интересно проследить, как развивался образ Мандро, кто был его прототипом. Мандро противопоставлен Коробкину-старшему и на текстовом, и на мифологическом уровнях.

Интересно, откуда же Белый взял имя Мандро. Берберова отмечает, что "в России накануне первой мировой войны существовала фирма

⁸³ Мочульский Указ. соч., с. 317

⁸⁴ Белый Андрей "Между двух революций" Л., 1934, с. 354

⁸⁵ Белый Указ. соч., Т.1, с. 633

⁸⁶ Современное зарубежное литературоведение Указ.изд., с. 33

Мендраховича и Лубенского... Мендрахович иногда пишется Мандро, до 1911 года фон Мандро. Нет сомнения, что это имя, бывшее на слуху в 1910 году, подсказало Белому фамилию одного из главных героев романа"⁸⁷. В списке действующих лиц пьесы "Москва" Мандро охарактеризован, как "*крупный спекулянт, живущий широко со славой темного афериста*"⁸⁸. Но у этого образа есть и, как нам кажется, реальный прототип. Это некий Виктор Дандре. В 1911 году по приказу Дмитрия Нейдгорта, зятя Столыпина, производится выемка документов в городской Думе. Под подозрением Виктор Дандре - председатель ревизионной комиссии Гордумы и страстный балетоман. Игра слова *Мандре-Дандре* вполне в духе А.Белого. Данный приём А.Белый использует на протяжении всего своего творчества. Так в романе "Петербург", сочиняя своим героям фамилию Аблеуховы, Белый имел ввиду известный дворянский род Облеуховых⁸⁹. Или же известная штайнерианка Анни Безант, которую Лихутина именует Анри Безансон. Известный меценат и московский заводчик Сергей Иванович Щукин, известный коллекционер зарубежной живописи в романе "Москва под ударом" изображен под именем Пукин. Да, и на всем протяжении романа Мандро предстаёт перед нами как любитель культуры, Брюсова, русского искусства и в то же время как аферист, каким на самом деле был Дандре. Переименование имен - это тоже своеобразная кодировка, лежащая в подсознании Белого. Ведь он сам тоже поменял имя. Изменение имен является ключом к тому, что все романы Белого зашифрованы.

Но Белый не был бы Белым, если бы не наделил своими чертами ещё одного героя романа, кроме Коробкина-младшего. Это всё тот же Мандро. Мандро в романе становится оружием в руках Доннера. А известно, что в образе Доннера запечатлены черты доктора Штайнера. Сам Белый к тому времени, разочарованный в Штайнере, тоже считает себя игрушкой в его

⁸⁷ "Дружба народов", 1989, №9, с. 108

⁸⁸ Бугаева "Воспоминания о Белом", Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1981, с.136

⁸⁹ См: комментарии В.Пискунова к роману А.Белого "Петербург", Т.2, с 624

руках. Кроме того, Коробкина-старшего пытается убить уже Мандро. Хотя мотивы убийства отца проходят через всё творчество Белого, но убийства сыном отца. Здесь же добавляется ещё один персонаж, берущий на себя роль убийцы отца главного героя.

Интересен момент прославления студентами своего профессора Коробкина-старшего. *"Скакание Корбкина, в сопровождении больно его наделявших пинками и даже щипками, оравших и вспотевших людей, походило на бред в стиле Брёгеля, нарисовавший скорей бичевание, а не прославление"*⁹⁰. Белый, всегда сравнивая себя с Христом, в данном случае в стиле гротеска бичевание Христа накладывает на своего отца, которого он не любит и боится. Самый святой образ для Белого, здесь описан с иронией. Ведь таково и отношение Белого к своему отцу: ирония смешалась со страхом. В романе "Москва под ударом", как бы завершающем развитие образа Аблеухова в образах Коробкина-младшего и Мандро, Белый доводит до гротеска взаимоотношение со своим отцом. Белый, уже повзрослевший, всё равно не может простить отцу таких сложных взаимоотношений, хотя к моменту написания этого романа отца не было в живых. Поэтому все герои этого романа искусственны.

Белый сублимировал свои «страдания» во все романы. Все его герои, так или иначе, страдают. В таком восприятии мира отразилась модная в эпоху символизма теория Шопенгауера, в которой утверждалось, что страдание является единственно реальным состоянием личности. Одна из форм эпистолярного жанра, говорившая о выстраданной жизни была исповедь. Но исповедь - это одна из форм автобиографии. Романы Белого носят не только сублимативный характер, а также и исповедальный. Слова Гёте "всё, что меня радовало, или мучило, или вообще занимало, я стремился превратить в образ и тем самым сводил счеты с самим собой, чтобы

⁹⁰ Белый А. Указ. соч., Т.2, с. 493

успокоить свою душу"⁹¹ применимы и к прозе Белого. Исповедальный характер его прозы указывает на присутствие приема автобиографизма.

Вопрос об автобиографизме в произведениях А.Белого является ключом к декодировке личности автора, помогает понять главное в художественном мире и творческой лаборатории писателя. Белый придаёт видимость автобиографизма почти всем своему творчеству. Автобиография Белого присутствует на всех уровнях текста.

Не случайно для всего творчества А.Белого характерны опыты над синтаксической структурой текста. Такое построение предложений, не соответствующее нормам русского языка, возникает в моменты, когда автор пытается особо акцентировать внимание читателя на событии особо взволновавшем писателя. *"Аполлон Аполлонович уронил карандашик*

«Аполлонович, следуя навыку, бросился: поднимать; Аполлон Аполлонович бросился: упреждать; но - споткнулся, упал, руками касаясь ступенек; его голова пролетела вниз, и вперед, неожиданно оказавшись: под пальцами - руки сына; Николай Аполлонович увидел отца (сбоку билась артерия); тёплая пульсация шеи его испугала; отдёргнул он руку; но - поздно отдёргнул: под прикосновением холодной руки голова сенатора - передернулась тиком; чуть дернулись уши; как вертлявый японец, учивший Джусу-Джису, отбросился в сторону, распрямлялся - на громко хрустящих коленках"⁹².

При цитации данного абзаца из романа Белого "Петербург" мы сохранили форму, которую ему придал сам автор. Целый абзац является одним сложным предложением. В основном такие труднодоступные для восприятия предложения характерны для Белого, когда он описывает

⁹¹ Гёте собр.соч. в 9-ти томах, Т.9, М., 1935, с. 301

⁹² А.Белый Указ. соч., Т.2, с. 155

ситуации взаимоотношения героя с отцом. Здесь Белый сублимирует своё отношение к отцу. Эмоциональный фактор выходит на первый план. Сын бросается поднимать упавший карандаш, но даже в таком пустяке отец отталкивает сына. Ведь и в жизни Белый пытался своими поступками заработать уважение своего отца, даже закончил математический факультет, хотя никогда нас тяготел к точным наукам, но всё было напрасно. Сам стиль повествования свидетельствует об искренности происходящего. Ведь такая эмоциональная натура, как Белый, в своём повествовании обязательно даст читателю подсказку, что же для него является главным, что же его беспокоит в жизни. Таким образом, сам текст даёт нам ответ на вопрос о сложных отношениях в семье автора (даже если бы мы не знали из мемуаров и воспоминаний о взаимоотношениях в этой семье).

В романе "Котик Летаев" в той же форме Белый описывает свои детские впечатления, связанные опять с отцом. И глава называется "Папа".

"...Он в отсуствии представляется мне огнеротым каким-то - краснокудрые пламена, огнерод, вылетают из уст; бородатый крылатый летает на ясных размахах; иногда приколотится он красным миром к Косяковскому дому, в котором мы жили; и смотрит с Арбата в оконные стекла багровым закатом; разразится огромным звонком к нам во входную дверь: из Университета влетает в квартиру [...] (я впоследствии познакомился с греческой мифологией; и своё понимание папы определил: он - Гефест)"⁹³. Здесь также присутствует и ломаный синтаксис, и сложное предложение, построенное так же, как отрывок из "Петербурга".

"Автобиография является повествовательным текстом с ретроспективной установкой, с их посредством реальная личность рассказывает о собственном бытии, и притом ударение ставит на свою личную жизнь, особенно историю становления своей личности"⁹⁴. Исходя из

⁹³ А.Белый Указ. соч., Т.2, с. 321

⁹⁴ М.Медарич Указ соч.,с. 12

этого тезиса можно предположить, что романы А.Белого возможно отнести и к ещё одному жанру "персональный роман" (термин М.Медарич). Во всех романах А.Белого нарратор акцентирует внимание на истории становления своей личности, на своём внутреннем мире. Это соответствует и принципу символизма, провозгласившему слияние жизни и искусства. Так что приём автобиографизма был для Белого преобладающим.

Автор сознательно на протяжении всей своей творческой жизни кодирует свои произведения, для чего вводит в свои романы штайнерианские мотивы, либо сюжеты русской литературы. Тем самым он пытается реформировать символический роман, доведя его до совершенно нового жанра, который бы соответствовал той сложной и многоплановой эпохе, в которой он жил и вывести своё понимание человека начала XX века. Для этого же он и сам появляется в своих произведениях, как пример такого типа человека. Он в завуалированной форме появляется в своих романах. Иногда автор даёт сигнал, указывая на своё имя либо в названии произведения, либо в самом произведении (М.Медарич). Но эксплицитным сигналом на присутствие в романе Белого являются эпизоды личной биографии, встречающиеся в прозе А.Белого. Такой сигнал указывает на эмпирическое лицо субъекта.

У Белого внутри одного текста присутствуют различные онтологические статусы. Он присутствует в романах не только как субъект, но и как персонаж произведения. Белый подчиняет текст обнаружению автобиографического переживания мира. Для автора не играет большой роли фабула произведения, поэтому у него она сведена до минимума. Попытки Белого найти новые жанры, это попытки углубить внутреннее повествование, попытки проследить психологию своего героя и найти ответ на мучившие его самого психологические метания. Получается такой "двухтекст" (термин А.Вержицкой). Этот двухтекст дополняется и подтверждается дневниками,

мемуарами, которые являются своеобразной "творческой лабораторией" писателя.

Некий двуликий Янус живет в душе русского человека. " ... *оба были единого лика расколовшимися половинами; но что сей лик был обо двух головах и о четырёх ногах, что каждая половина, с позволения сказать, зажила самостоятельной жизнью.*"⁹⁵ Поиски таких «половин» одной личности у Белого от Соловьева. "Два противоположных начала легли в основу формации русской души" природная, языческая дионисийская стихия и аскетически- монашеское православие".⁹⁶ Исходя из менталитета русского человека, из его двойственной природы так своеобразно и интересно рассматривается маска персонажа, впитавшая особенности национальной природы.

В любую смутную эпоху страдала именно интеллигенция. В лермонтовскую эпоху русская душа страдала из-за правления Николая I и его правительства. В эпоху начала XX века русская интеллигенция страдала из-за пришедших к власти революционеров, отрицавших духовность, как категорию бессмысленности. Творить в такой среде было невозможно, поэтому те, кто не эмигрировал, описывали в своих произведениях "пляски смерти" в бездуховном мире. Это опять же характерно для русского человека. Ведь не возникали же такие образы-символы в европейской литературе. Соединение в русской душе двух начал - языческого и православного - сотворило тот пласт, который мы называем "русская интеллигенция".

Маска как один из способов художественного изображения личности встречается не только в творчестве писателей Серебряного века, но и в русской и зарубежной литературе XIX–XX веков. Тема «маски» появляется и у М. Лермонтова, и у Л. Н. Толстого. Их герои тоже носят маски, только их

⁹⁵ А. Белый. Указ. соч., Т.1, с. 419.

⁹⁶ Н. Бердяев. Указ. соч., с. 490

истинное лицо проявляется, когда они эти маски скидывают – такова литературная коллизия. А у А. Белого наоборот. Когда герои надевают маски, то только тогда проявляется их истинное лицо.

Итак, мотив маски и маскарада мы находим у писателей разных направлений. И этот мотив возникал накануне каких-либо судьбоносных для страны событий. «Маскарад» – это символ надвигающегося хаоса. Люди, напуганные неизвестностью, бросаются в омут наслаждения. В романах Белого, с одной стороны, воплотились традиции, с другой – символизм обогатил классическую традицию новой трактовкой, чем, в свою очередь, сам породил традицию (см. «Великий бал у Сатаны» в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» или же незаконченная пьеса Г. Лорки «Публика», а также загробный карнавал «Улиц и снов»).

Но в русской литературе есть и второй принцип семиотического наполнения этого мотива. С этой темой тесно связан в русской литературе мотив Возмездия, М. Лермонтов, А. Белый, А. Блок, включающей в себя трагедию личности, непонятую эпохой.

Образ «маски» в творчестве А. Белого преломляется и искажается. Только надев маску, герои романов А. Белого обретают свое лицо.

Топос Петербурга в прозе Андрея Белого становится семиотически значимым образом, с помощью которого автор воплощает собственные размышления об одной из центральных в его творчестве проблем – проблеме «Восток – Запад». Противопоставление «внутреннего» и «внешнего» наполнения топоса приводит Белого к изображению особенностей национальной картины мира русского человека, а через нее и к вопросам о путях преодоления духовного кризиса, в который зашла Россия в начале XX столетия.

Кроме этого, он открывает ряд масок Москвы, которые найдут свое продолжение в литературе середины и конца XX века (Булгаков "Мастер и Маргарита", В. Ерофеев "Москва-Петушки", Т. Толстая «Кысь»).

Для Андрея Белого, с его типично декадентским интересом к собственной личности, особенно интересно было подчеркнуть те изменения в своем мировоззрении, которые привнесло время и логика его внутреннего развития как писателя. Все его метания, все его изменения внутри самого себя находили отражение в его прозе. Всё это нашло выражение в интерпретации фактов своей жизни, - они переосмыслились и видоизменялись им в соответствии со сложившимся к тому времени общим замыслом его произведений, навеянным, в свою очередь, его новым видением и пониманием окружающего мира. И в этом функция автобиографизма в последних его романах - регулятивная. Но с другой стороны, факты биографии Белого составляют основу сюжетного развития романа, подвергаясь художественному осмыслению, и в этом отношении автобиографичность выполняет конструктивную роль.

Всё это даёт основание для вывода о едином принципе использования своей биографии в двух различных видах повествования - с имплицитно и эксплицитно выраженной биографической основой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходная цель данной работы – проследить соотношение между концепцией личности, присущей данной эпохе и социальной среде, и художественным ее изображением. Познание душевной жизни человека начала XX столетия прослеживается на материале прозы А.Белого, которая тесно вписана в единый комплекс канонической художественной литературы XIX – XX века.

Невозможно прочитать романы Андрея Белого только как систему знаков, не понимая того, что они означали для А.Белого, т.е. не раскрыв значений, порождаемых исторически сложившимся, социально определенным комплексом культуры. Прекрасное в искусстве, говорит Гегель, «есть индивидуальное оформление действительности», обладающее «специфическим свойством являть через себя идею».¹ Такой «индивидуально оформленной» и вместе с тем расширяющейся действительностью может явиться характер, образ личности, сотворенный в самой этой действительности. Психология давно уже подняла вопрос о том, что человек в различных ситуациях по-разному строит свою личность, и что одна личность не обязательно соответствует одному эмпирическому индивиду. Сегодня уже рассматривается вопрос о многомерности составляющих человеческой личности. В этом ключе особый интерес приобретает выдвинутая К. Г. Юнгом концепция маски.

Речь идет о символическом осмыслении психических элементов, т.е. методе, аналогичном художественному. В современной семиотической литературе это явление понимается как «моделирование» личности.

В данной работе, посвященной проблемам психологизма прозы А. Белого, мы попытались взглянуть с этих позиций на «сквозные» проблемы

¹ Гегель М. Собр. соч. М., 1938

русской символической прозы, в частности творческого наследия А. Белого. Анализируя произведения Андрея Белого, мы попытались показать пути, которыми двигались искания А. Белого в поисках выхода России из духовного и морального кризиса. Используя художественный прием создания в романах героев-двойников, прием маски, через штайнерианские мотивы, благодаря межтекстовым связям прозы, символам А. Белый предлагает возможных варианта выхода России из экзистенциального тупика, в который завело Россию рубежа XIX-XX столетия столкновение позитивистской философии с разросшимися в обществе настроениями обреченности, предчувствия катастроф:

1. Воскрешение России в смерти;
2. Столкновение Востока и Запада на территории России, понимаемое Белым в духе эзотерической философии.

Оба эти варианта логически вытекают один из другого. «Петербург – это загадочный призрак, он символ призрачной Земли, там проложит путь Дракон...; там же произойдет схватка Дракона с Христом»². И не случайно Николай Аполлонович в романе «Петербург» фантазирует: «Он воплотился в кровь,... чтобы исполнить заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови был должен вскормиться Старинный Дракон»³. Автор проникает в сферу бессознательного своего героя, демонстрируя таким образом мысль о том, что перемены, на пороге которых стоит российское общество, абсолютно неизбежны. Спасение Петербурга, а через него и всей России, Белый видит в столкновении Запада и Востока, вследствие которого должен родиться некий синтез – особый путь России. Дракон – это символ Востока, а Христос – символ Запада.

Но почему именно в столкновении? Об этом писал Л. Долгополов: «Историческую загадку России Белый будет решать путем их [востока и

²А. Белый Т.2, с. 207

³ Там же с. 168

запада – Т. Б.] сближения, а не противопоставления. Россия оказалась страной, где сошлись главные тенденции мирового исторического процесса, но, сойдясь, они не «примирились» и примириться им, считает он, не суждено. Белый видит выход для нее не в преодолении обеих этих тенденций – и «восточной», и «западной», – что должно будет вернуть страну к национальным истокам, к той исторической почве, на которой созидалась ее культура и в допетровский и в домонгольский период»⁴. Так же считает и Дм. Мережковский, вкладывая в уста своего героя Алексея («Петр и Алексей») слова, направленные против петровских нововведений и перемен.

Чем можно объяснить такое, обычно не характерное для Мережковского и Белого совпадение взглядов? Можно предположить, что причиной тому ощущаемое всеми без исключения авторами Серебряного века состояние «заката» цивилизации. На Запад на смену господству культуры пришло господство цивилизации. «Цивилизация – это те самые крайние и искусственные состояния, осуществить которые способен высший вид людей. Они – завершение, они следуют как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как неподвижность за развитием, как умственная старость и окаменевший мировой город за деревней и задушевым детством, являемым над дорикой и готикой. Они – неизбежный конец, и тем не менее, с внутренней необходимостью к ним всегда приходили»⁵, – писал О. Шпенглер. Его книга «Закат Европы» в начале XX века пользовалась огромной популярностью. И вполне естественно, что проблемы, рассматриваемые им, волновали умы и Белого, и Мережковского и др. И писатели рассматривали эту проблему в своих произведениях. В столкновении восточного менталитета и западного есть возрождение России.

Сама личность А. Белого загадочна и интересна. Загадочны и его герои. Роман «Петербург» даже можно считать пророческим. Пророчества

⁴ Долгополов с.539

⁵ Шпенглер "Закат Европы" Ростов на/Д, 1998, с.74

проскальзывают и иносказательно, но есть и прямые строчки, указывающие на то, что роман пророческий. Сейчас с позиции начала XXI века мы это видим вполне наглядно. «Перво-наперво убийства, опосля – всеобщее недовольство; опосля же болезни всякие – мор, голод; ну там, говорят, умнейшие люди – волнения: китаец встанет на самого себя: мухамедане взволнуются, только етта не выйдет.

Запишите и передайте потомству; всех годов будет значительней 1954 год. Это – России коснется; в России – колыбель будущего»⁶.

Сейчас, когда в России происходят различные неурядицы, романы Андрея Белого актуальны как никогда. Поэтому возрос интерес к творчеству А.Белого и даже можно считать, что А.Белый дал задатки того направления, которое сегодня называют «постмодернизм», Стиль написания, ломаный синтаксис, образование неологизмов, интертекстуальное, цитатное использование наследия прошлого – все это основополагающие черты современной прозы.

А. Белый создал новый тип изображения русского человека. Человека «эпохи перемен», который не похож ни на один из существующих героев русской литературы. Вслед за К. Г. Юнгом, он обозначил ту проблему, которая явилась доминантой данного исследования: характер художественного произведения позволяет сделать вывод о характере века, в котором оно возникло. Если бы век XX не был бы таким разрушительным для культуры, для духовности, то тогда бы не было такого явления русской литературы, каким был А. Белый. Это явление возникло в мире, где «так много богов и нет единого вечного Бога» (Л. Андреев), где перемешаны реальность и ирреальность, где люди – это животные, а животные – это люди. Не случайно величайший экзистенциальный роман «Петербург» заканчивается тем, что герой находит себя и своё успокоение в философии Г. Сковороды: «Голос его погрубел, а лицо покрылось загаром, [...] в последнее

⁶ Андрей Белый Т.2, с. 74

время читал он философию Сковороды»⁷. Ведь, по мнению философа, Библия – это ложный символический сборник, ложная попытка объяснения происхождения вселенной, попытка, не имеющая никакого отношения к великому миру – макрокосму. В трактате «Потоп змиин» Сковорода указывает на то, что Бог, рассказывая о своих чудесах, лжет. Эта мысль близка и экзистенциальному герою Белого, который думает, что если все чудеса, описываемые в Библии, правда, то почему же бог забыл о них в начале XX века.

Описанная во всей своей полноте лиминальная личность (термин М. Гринфил), порождение эпохи перемен, делает творческое наследие А. Белого сегодня особенно интересным. Мир вновь стоит «на границе», и все мы остро чувствуем веяния перемен, которые, видимо, циклично возникают на рубеже любого века. Какой станет человеческая личность в XXI веке? И как ее будет отображать литература? Эти вопросы сегодня могут быть только обозначены. Ответ на них даст время. Одно остается несомненным: творческий опыт Белого, его удивительные находки в области изображения человека, в судьбе которого отразилась история, не будут забыты литературой. Традиции психологизма будут развиваться, пополняясь все новыми авторскими находками. И на этом пути, надеемся, опыт А. Белого найдет своих достойных продолжателей.

⁷ А. Белый, Т. 2. С. 292

Литература

Художественные произведения

1. *Ахматова А.А.* Собр.соч. в 2-х томах. М., 1990.
2. *Бальмонт К.* Избранное Спб.,1903
3. *Белый А.* Собр. соч. в 2-х томах М., 1990.
4. *Белый А.* Избранное. М., 1998.
5. *Белый А.* Стихотворения и поэмы, М.-Л., 1966
6. *Берберова Н.* Курсив мой. М., «Согласие», 1996.
7. *Блок А. А.* Избранное. М., 1980.
8. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. М., 1988.
9. *Герцен «Былое и думы»* М., 1956
10. *И-В. Гёте.* Собр. соч. в 9 томах. М., 1935.
11. *Гиппиус З.* Живые лица. Прага, 1925.
12. *Гиппиус З.* Петербургские дневники. Тбилиси, 1991.
13. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7 томах. М., 1978.
14. *Гумилев Н.* Избранное. Тбилиси, «Мерани», 1988.
15. *Данте.* Божественная комедия. М., 1975.
16. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 17 томах. Л., 1976.
17. *Иванов Г.* Петербургские зимы. М., «Согласие», 2001.
18. *Иванов Г.* Китайские тени. М., 2001.
19. *Лермонтов М. Ю..* Собр. соч. в 4 томах. М., 1976.
20. *Мережковский Д. С.* Собр. соч. в 4 томах. М., 1990.
21. *Петровская Н. И.* Воспоминания // Минувшее, Париж, 1989, №8
22. *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 томах. М., 1975.
23. *Стендаль.* Собр. соч. в 12 томах. М., 1978.
24. *Толстой А. Н.* Собр. соч. в 10 томах. М., 1983.
25. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 12 томах. М., 1984.
26. *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. М., 1991.

27. *Цветаева М. Пленный дух // Цветаева М. И. Собр. соч. в 2-х томах. М., 1984.*
28. *Чернышевский Н. Г. Собр. соч. в 5-ти томах. М., 1974.*
29. *Чехов А.П. Собр. соч. в 18 томах. М., 1986.*

Научная литература

1. *Агеносов В.В. Русская литература Серебряного века. М., 2000.*
2. *Адамович Г. Достоевский и рулетка. Блок и Гумилёв. С.Есенин. А.Белый и его воспоминания. В. В. Розанов. - Адамович Г. Одиночество и свобода. «Время и мы», 1984, №77.*
3. *Арnaudов М. Психология литературного творчества. М., 1970.*
4. *Асмус В. Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. 1937.*
5. *Барковская Н.В. Поэтика символического романа. Екатеринбург, 1996.*
6. *Барт Р. Избранные работы (Семиотика. Поэтика). М., 1989.*
7. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.*
8. *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. М., 1963.*
9. *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и культура Ренессанса. М., 1965.*
10. *Белый А. Луг Зеленый СПб, 1998*
11. *Белый А. Мастерство Н. В. Гоголя: Исследования. М., 1934.*
12. *Белый А. Начало века. М., 1990.*
13. *Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.*
14. *Белый А. Между двух революций. Л., 1934.*
15. *Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.*
16. *Белый А. Арабески. М., 1911.*
17. *Белый А. О смысле познания. Петербург, 1922.*
18. *Белый А. Штайнер и Гёте в мировоззрении современности. М., 1917.*
19. *Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1997.*

20. *Белый А.* Утро России 18 ноября 1910, № 303
21. *Белый А.* Трагедия творчества Достоевского и Толстого, М., 1911
22. *Андрей Белый: Проблемы творчества.* М., 1988.
23. *Беннет В.* Двойники и маски // "Лит. обозрение", №7/8, 1993.
24. *Бердяев Н.* Собр. соч. в 2-х томах. М., 1994.
25. *Бердяев Н.* Русская идея – Византизм и славянство. М., 2001.
26. *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1991.
27. *Блок Л.Д.* И были, и небылицы о Блоке и о себе // *Бежин луг*, 1996, №1.
28. *Бугаева К.Н.* Воспоминания о Белом. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1981.
29. *Винокур Г.* Биография и Культура. М., 1927.
30. Воспоминания о серебряном веке: Сб. статей. Составитель, автор предисловия и коммент. *В. Крейд.* М., Республика, 1993.
31. Воспоминания об Андрее Белом. Составитель и вступительная статья *В.М. Пискунова.* М., 1995.
32. Встреча с Декартом. М., "Ad Marginem", 1996. Под ред. В. А. Кругликова и Ю.П. Сенокосова.
33. *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1986.
34. *Галковский Д.* Бесконечный тупик. М., 1998.
35. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
36. *Гегель М.* Собр. соч. М., 1938.
37. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М., 1999.
38. *Гольдберг А.Л.* Три послания Филофея. – История русской литературы X–XVIII веков. Под редакцией Д. Лихачева. М., 1980.
39. *Горшков А. И.* Композиция художественного текста как объект лингвистического исследования. – Русский язык. Проблемы художественной речи, лексикологии. М., 1981.
40. *Грифцов Б.* Психология писателя. М., 1988.

41. *Данилевский Н.* Россия и Европа. – Византизм и славянство. М., 1991.
42. *Долгополов Л.* Приложение к роману Белого "Петербург". М., 1981.
43. *Долгополов Л.* Символика личных имён в произведениях Андрея Белого. – Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976.
44. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. Л., 1980.
45. *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
46. *Жолковский А. К.* Заметки бывшего пред-постструктуралиста // «Литературное обозрение», №10, 1991.
47. *Жолковский А. К.* Механизмы второго рождения. – Синтаксис. // «Литературное обозрение», №2, 1990.
48. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: статьи о русской литературе. СПб, 1986.
49. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Поэтика выразительности. «Прогресс», 1996.
50. *Зайцев Б. А.* Белый // «Знамя», №10, 1989.
51. *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002.
52. *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.
53. *Иванов Вяч. Вс.* О взаимоотношении динамического сиследования эволюции языка, текста и культуры. – Исследования по структуре текста. Под. ред. Т. В. Цивоян. М., 1990.
54. *Игорев Б.* "Сторож брату своему" // "Столетия не сотрут". М., 1989.
55. *Ильёв С. П.* Русский символистический роман. М., 199.1
56. *Ильёв С. П.* Художественное пространство в романе "Петербург" А.Белого // Вечные ценности в русской культуре и литературе XX века. Грозный, 199.

57. *Ильин-Томич А. А.* "Пиковая дама означает..." // «Столетия не сотрут». М., 1989.
58. *Каганская М.* Шутовской хоровод // «Синтаксис», № 12, 1984.
59. *Кожевника Н. А.* О структуре повествования в прозе А. Белого. – История русского литературного языка и стилистика. Калинин, 1985.
60. *Крейд В.* О Константине Мочульском. М., 1997.
61. *Н. Крыжук* "Открой мои книги" (Разговор о Блоке). Л., 1986.
62. Курс лекций по культурологии. Под ред. *Радугиновой М.*, «Центр», 1999.
63. *А. В. Лавров.* А. Белый в 1900-е годы. М., 1995.
64. *Леонтьев К.* Византизм и славянство // Византизм и славянство. М., 2001.
65. *Лилов А.* Природа художественного творчества. М., 1981.
66. *Липовецкий К.* Апофеоз частиц, или диалог с хаосом // «Знамя», №8, 1992.
67. Литература // Справочные материалы. М., 1999.
68. *Ч. Ломброзо.* Гениальность и помешательство. Ростов на/Д, «Феникс», 1997.
69. *Лосев Л.* Генеалогия авангарда // "Русский курьер", №26, 1991.
70. *Ю.М.Лотман.* Анализ художественного текста. СПб, «Искусство», 1996.
71. *Лотман Ю.М.* Смерть как проблема сюжета. М., 1994.
72. *Максимов Д.Е.* О том, как я видел и слышал Андрея Белого. // «Звезда», №7, 1982.
73. *Малиновская Н.* Джульетта и маски. // "Иностранная литература", №10, 1978.
74. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. СПб, 1996.
75. *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
76. *Марков А.* "Храните у себя эту книжку" (заметки библиофила). М., 1989.
77. «Маски, или к "Маскам" возможен иной подход?» // «Лит. обозрение», № 4/5, 1995.
78. *Мегрелишвили Т.Г.* Антиномии Михаила Лермонтова. Тбилиси, 1999.

79. *Медарич М.* Автобиография/Автобиографизм. – Автоинтерпретация, СПб, 1998.
80. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М., 1958
81. *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб, 1893.
82. *Минский Н.* При свете совести. СПб., 1890.
83. *Мицц З.* Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979.
84. *В.М.Мокиенко.* Загадки русской фразеологии. М., 1990
85. *К.Мочульский.* А.Блок. А.Белый. В.Брюсов. М., 1997.
86. *Мурзин Л. И, Штерн А. С.* Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.
87. *Ф.Ницше.* Собр. соч. в 2-х томах. М., 1990.
88. *Ф.Ницше и русская религиозная философия.* Сб. статей. Минск, 1996.
89. *Непомнящий «Поэзия и судьба».* М., 1983.
90. *Новый Завет.* Американское библейское общество, Нью-Йорк, 1998.
91. *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. М., 1990.
92. *Нойман Э., Юнг К.* Психоанализ и искусство. Вакслер, 1996.
93. *Пискунов В.М.* Громы упдающей эпохи // Белый А. Петербург. М., 1981
94. *Пискунов В.М.* Второе пространство романа Андрея Белого "Петербург". – Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминаия. Публикации. М., 1988.
95. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
96. *Г.Померанц.* Тюремная лирика Даниила Андреева // "Новый мир", 1989
97. *Психологический словарь.* М., Политическая лит-ра, 1985.
98. *Пустыгина Н.* Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург". – Труды по истории русской и славянской филологии. Серия ХХУІІІ. Литературоведение. Тарту, 1977.
99. *Радзинский Э.* Живой Распутин // "Совершенно секретно", №11, 2000
100. *Робакидзе Г.* Андрей Белый. // «Литературная Грузия», 1988, №2

101. Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб, 1993.
102. Сараскина Л. Пророчество от ужаса // «Знание-сила», №2, 1991.
103. Серебряный век: Мемуары. М., 1990.
104. Силлард Л. От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и шутовства. Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982.
105. Г. С. Сковорода Собр. соч., СПб., 1912
106. Слободнюк С.Л. Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма. СПб, Магнитогорск, 1994
107. Словарь русского языка. В 4-х томах. Под редакцией Евгеньевой А.П. М., 1988
108. Современное зарубежное литературоведение. М., Intrada, 1999.
109. Соловьёв В. Византизм и Россия // Византизм и славянство. М., 2001.
110. Соловьёв В. Великий спор и христианская политика // Византизм и славянство. М., 2001
111. В.Соловьёв. Философия искусства. М., 1991.
112. Сорокин П. Существенно важные черты русской нации в XX веке: «Мол. гвардия», №10, 1990.
113. Топоров В.Н. О ритуале. – Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. М., 1988.
114. Тхоржевский И. Русская литература. Париж, 1950
115. Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1998.
116. Фрейд З. Введение в психоанализ. Минск, 1998
117. Фехнер Е.Ю. Воспоминания об Андрее Белом. // «Лит. обозрение», №9, 1989.
118. Фромм Э. Человеческая ситуация. М., 1995.
119. Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1991, /Общие особенности поэтического текста. Воронеж, 1981.

120. *Ходасевич В.Ф.* Аблоуховы-Летаевы-Коробкины. Из воспоминаний «Андрей Белый». // «Русская литература», №1, 1989.
121. *Шестов Л.* Кьеркегор и экзистенциальная философия. М., 1992.
122. *Шкловский В.Б.* О теории прозы М.-Л., 1925
123. *Шпенглер О.* Закат Европы. Ростов на/Д. «Феникс», 1998.
124. *Штайнер Р.* Тайноведение М., 1990
125. *Эйдинова В.* "Антидиалогизм" как стилевой принцип русской литературы абсурда 1920- начала 1930-х годов // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург, 1994.
126. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.
127. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969.
128. *Эпштейн М.* От модернизма к постмодернизму: диалектика "гипер" в культуре XX века // Новое литературное обозрение. № 16, 1995.
129. *Эпштейн М.* После будущего. О новом сознании в литературе. // «Знамя», №1, 1991.
130. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. М., 1996.
131. *Юнг К.Г.* Человек и его символы. М., 1997.
132. *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы – Проблемы души нашего времени. М., 1994.