
СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»

Е.В. Асташенко

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена исследованию доминант индивидуального стиля Андрея Белого: художественного синтеза литературного, музыкального, живописного, естественно-научного начал, жанрового и языкового новаторства. Основное внимание уделяется способу создания с помощью парафразирования значимых в Москве первой трети XX века культурных реалий образа «Невидимого града», сокрытого во «Втором Вавилоне».

Ключевые слова: Серебряный век, синтез искусств, парафразирование, аллюзия.

В настоящей работе речь идет об освоении различных текстов культуры в романе Андрея Белого «Москва» с целью сотворения образа «Невидимого града». Индивидуальное освоение образа чужого стиля, его преобразование вслед за теоретиком и историком литературы Серебряного века Ю.И. Минераловым мы назовем парафразированием. Понятие «парафразирование» коррелирует с понятиями «художественный синтез» и «новая стилизация». Принципу стилизации наряду с символом, литургичностью, мистериальностью произведения в Серебряный век придавалось значение универсального инструмента, способного возродить магическую силу искусства» [1. С. 272]. Именно парафразирование молитвы позволяет услышать в хаосе «людской давяльни» Москвы обетование Града Небесного.

Роман «Москва», на первый взгляд, переполнен аллюзиями на произведения, в которых *все смешалось, точно все с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул*. Налицо шпенглеровские *закатные* признаки. Происходит *ускорение времени*. Категория скорости необычайно важна в творчестве Белого, она воплощается в бешено мчащихся автомобилях, поездах: «Поезд поднесся и бросились — вподперепод» [2. С. 329]. Эсхатологично изображено *уплотнение пространства*: «Москва! Людская давяльня. Сплошной человечник: смешки, подколесина брызжущих шин, таратора пролетов, телег, фур, бамбанищих бочек» [2. С. 363]; «Москва. Там стояли тюками дома; в каждом столько же жизни себя запечатали насмерть» [2. С. 127]. Ускорение времени, отраженное в словесных пейзажах Белого, связано с импрессионистскими урбанистическими и индустриальными пейзажами Клода Моне (такое сравнение словесной и живописной практики использовал и сам Белый, говоря, что предшественниками А.П. Чехова были художники-импрессионисты). «Бульвар Капуцинок» Моне, передавший темп и суету современного города, произвел тот же взрывной эффект на публику, что и «Москва» А. Белого. Критик Эрнест Шане писал: «Никогда еще оживление на улице, этот муравейник людей на тротуарах, экипажи на дороге, шелест деревьев, полных пыли и света; никогда еще неуловимость, быстротечность, мгновенность движения не были переданы так верно, как на этом необыкновенном этю-

де... живопись растекается в неразборчивый хаос мазков». У Моне также есть несколько видов шумного вокзала Сен-Лазара, у К. Писсарро несколько видов французской станции Пендж, у англичан У. Тернера, У. Фрита и немца К. Каргера железная дорога и поезда превратились в глобальный грозный символ. Рисуя свой мегаполис словесно, Белый, будучи не только писателем, но и живописцем, не мог не использовать их опыт.

Ключ к трилогии «Москва» не эпопейный, величественный и героический, а антиэпопейный: «Киерко прав был, что гадины ели друг друга; в начале двадцатого века история разэпопеилась: стала она Арахнеей» [2. С. 283]. Отношение к людям, словно к поедающим друг друга гадинам, выразил в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» Иван Карамазов, как и Киерко, не чуждый радикальных политических идей, только не мирового пожара, с которого начнется новое сотворение мира, а гегемонии на основе уже сложившейся иезуитской иерархии. С мифом об Арахне, поплатившейся за «обличенье пороков небесных» [3], увечеченной Овидием, Я. Тинторетто, П. Веронезе, П. Рубенсом, Д. Веласкесом, Л. Камбиазо, Т. Цуккаро, из-за буквального перевода *Αράχνη* — паук спорят сатанинские коннотации, связанные с этим насекомым. Так, символист М. Добужинский на картине «Дьявол» (1907) изобразил существо, напоминающее паука. Ф. Достоевский рисует ад Свидригайлова как «баню с пауками». Энтмоморфный образ Москвы переходит в малакоморфный, тянущийся от одного из властителей дум Серебряного века Э. Верхарна. В его «Городах-спрутах» (1895) «Душа Города, сжатая спазмами, грозная, — мир лихорадочный, мир буйного порыва, стремящийся к каким-то смутным далям, но мир, которому обещаны законы прекрасные» (перевод М. Волошина). Белый также уподобляет Москву гигантскому спруту, и этой двойственной аллюзией в который раз вызывает в памяти читателя обещание преобразования. Ряд продолжает образ «старухи, томительно вяжущей спицами серый чулок из судеб человеческих, которая кувердилась чепцом из линялых кретончиков в черненькой кофте своей желтоглазой, которая к вечеру становится очень огромной старухой, вяжущей тысяченитийный и роковой свой чулок. Та старуха — Москва» [2. С. 49]. *Старуха-пряжа* — парафразирование офорта Ф. Гойи, одного из самых жутких в серии «Капричос» (1799), на котором злобещая уродливая Парка нового времени прядет мрак из людских жизней, а за ее спиной висят иссушенные, обезжизненные ею, обескровленные, как жертвы паука, младенцы. Ночная Москва изображается «желтящейся огонечками-лютиками»: образ злобещих лютых лютиков заимствует Белый у Ф. Сологуба («Мелкий бес», 1892—1902) и у А. Блока («Заклятие огнем и мраком», 1907). «В центре Москвы паук повиесающий, Грибиков» сопоставим по уродливой, гадкой внешности и демонической сущности с майринковским «человеком-пауком Ароном Вассертрумом, застывшим, отрешенным и безучастным, в центре своей гигантской паутины (в центре пражского гетто), но стоит лишь слегка задеть эти inferнальные тенета, и хищная тварь уже тут как тут, готова броситься на несчастную жертву» (из романа Г. Майринка «Голем», переведенного в России в 1922 году, оказавшего сильное влияние на А. Белого и М. Булгакова). Мифологическими, живописными, сло-

весными аллюзиями Белый показывает, что в Москве царит дух *разъединения*, диа-вол — разъединяющий (в отличие от соединяющего сим-вола). Лейтмотив агонизирующего города, над которым торжественным, но безмерно далеким обетованием замирает колокольный звон, А. Белый слышал у модного в декадентском кругу, боготворимого Эллисом Ж. Роденбаха: «Иль Город в агонии под властью темноты? // Огни дрожат ночные, // Теряя все надежды; // Они раскрыли вежды // И смотрят богомольно, // Как призраки мечты». В отличие от ставшего почти сказочным, застывшего в Средневековье Брюгге Роденбаха, уже во времена Крестовых походов сошедшего с исторической авансцены, Москва — индустриальный мегаполис, взвихренный революцией. Движение ее подобно броуновскому. Антиэпопейность «Москвы» выявляется при сопоставлении ее на уровнях содержания и формы, например, с «Илиадой» Гомера. Нельзя не заметить архаизацию в «Москве» ритмизованной прозы А. Белого: «Точно молоссы тяжелые, молотом выбитые: три ударных. Греки древние с ним шли: на бой». Чтобы передать антиэпопейность Москвы, далекую от деятельного единства, в котором проявляется «субстанциальная общность объективной жизни» [4] народа, писатель изображает хаос «обезьяченных обезьян» [2. С. 502]. В начале века средневековый образ обезьяны-дьявола, пародирующий и искажающий замысел Божий, частый у Гуго Сен-Викторского и Исидора Севильского, стал знаковым в Серебряный век. А. Ремизов, начиная с 1908 года создает, подражая московской действительности, «Великую и Вольную Обезьянью палату». Герой его повести «Крестовые сестры» (1910) «Маракулин стоял между „Святой Русью“ и обезьяной». И сам автор, по выражению Иванова-Разумника в статье 1910—1911 годов «Ремизов», стоял там же. Ужасен образ полулюдей-полуобезьян в «Красном смехе» Л. Андреева: «Он, как и мы все, был похож на дикаря, на первобытного человека, на обезьяну... через полчаса около него вырастает десяток крикливых, оборванных, диких силуэтов, похожих на озябших обезьян... когда разум окончательно покинет меня, выйду в поле, я кликну клич, я соберу вокруг себя этих храбрецов, этих рыцарей без страха, и объявлю войну всему миру... там все будет красно, так все будет кружиться и плясать, как огонь». Пародийная вариация темы «Красного смеха» развивается А.Н. Толстым в «Похождениях Невзорова, или Ибикусе», где хаос вовне созвучен хаосу внутри главного героя — бездумного негодяя, частички «Красного смеха», функция которой не сопротивление, а мимикрия. Вселенская Маска апогея войны как символ энтропии, тепловой смерти вселенной в результате крошения и смешения всего — остановившегося ее сердца — встречается у А. Белого также относительно современного состояния мира уже в 1905 году в статье «Апокалипсис в русской поэзии»: «Мировая гримаса — маска, надетая на мир... Хаос изнутри является нам как безумие, — извне как раздробленность жизни... неумелая специализация (раздробленность в науке) порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией — войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса. Это „Маска Красной смерти“». Аллюзия на «Маску Красной Смерти» Эдгара По в пе-

риод русско-японской войны появилась и у Л. Андреева («за окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех»), потому что жуткий символ американского романтика, в рассказе которого «и Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть надо всем», оказался актуальным для русских модернистов. Впрочем, как и его «Низвержение в Мальстрем», отсылка к которому важна в трилогии Белого в формировании образа предреволюционного города: «Кольцо „А“, кольцо „Б“, разорвавшись в спираль, побежали домами, садами, трамваями, башнею Сухаревой, — все скорее, скорее винтя, — к клочоктавшему в центре винту, чтобы толкнувшись — фронтонами, башнями, крышами — ринуться — в эту воронку Мальстрема! Москва стала — яма!» [2. С. 720]. С норвежским водоворотом также связаны скандинавские легенды, аллюзии на которые предвещают эсхатологический вектор развития в «Москве» и объясняют причину обреченности. Легенды повествуют о непрерывности зла, «преемственности греха, соединившей древность и современность» (Том Шиппи). Саксон Грамматик и Снорри Стурлусон рассказывают, что водоворот Мальстрем образовался оттого, что в пучине морской великанши крутят мельницу изобилия, в битвах за которую из века в век льется кровь праведников и злодеев. Северному мифу близок и замысел Белого, в котором присутствовало неверие в то, что внешние преобразования способны *пресууществить* жизнь. «Идея романа — столкновение двух эпох в Москве; две „Москвы“ изображаю я; в первой части показывается Москва дореволюционная; во второй части — „Новая Москва“. Задание первой части показать: еще до революции многое в старой Москве стало — кучей песку; Москва, как развалина, — вот задание этой части; задание второй части — показать, как эта развалина рухнула в условия послеоктябрьской жизни», — пишет Андрей Белый в четвертой книге «Круг: альманах артели писателей».

Чтобы создать образ «Новой Москвы», Белый обращается к новейшему искусству века — кинематографу, особенно к авангардному творчеству Дзиги Вертова. В 20-х годах методом «киноглаза» Вертов представил хаотическую «Жизнь врасплох» Москвы. Новаторская для литературы точка зрения профессора в начале романа «Москва» также подсказана «двойной экспозицией» Вертова: «Комната не относилась к пункту, определенному пересечением параллели с меридианом; она составляла лишь яблоко глаза, в котором профессор... определялся зрачком Табачихинского переулка, мощенного, нет, не булыжником, — данными математических вычислений» [2. С. 20]. Встревоженная Москва, видимая сквозь глаз, — аллюзия на киноглаз Вертова, только вместо объектива камеры в кадре представлен с помощью «тройной экспозиции» еще и план с чертежами и вычислениями, противоборствующий хаосу города. Вертовское изгнание постановочности, искусственности из живой кинохроники Города пригодилось А. Белому для создания новаторского урбанистического пейзажа, отличного, например, от городской фантазмагии Э. Верхарна, Ж. Роденбаха, В. Брюсова, своей кажущейся объективностью, натуральностью, однако причудливо преломленной в призмах мировоззрений героев и автора. Белый, создавая неподражаемую изошренную динамику урбанизма «Москвы», стилизует вертовские соотношения планов, ракурсов, внут-

рикадровых движений, светотеней, съёмочных скоростей [5]. Однако это не отменяет ретроградное восприятие символистами кинематографа как явления оккультного, о чем свидетельствует, например, роман «Чертова кукла» и статья «Синема» (1926) З. Гиппиус: «Движение бесцветных фигур гораздо более похоже на пляску смерти, нежели на течение жизни». Белый же не просто анализировал — он стилизовал и парафразировал новое искусство. Это доказывает беловский поиск аллюзий на несловесные, особенно новейшие искусства у других писателей (1) и межкультурное сопоставление немецких экспрессионистских фильмов ужаса П. Вегенера, Р. Вине, Ф. Ланга, П. Лени, Ф. Мурнау, К. Фройнда, с восточным театром. Парадоксальным образом новейшее искусство в глазах, можно сказать, ориенталистского (2) Серебряного века соединилось с теневым театром Востока (тогалу бомбе, равана чхая, нанг яй, ваянг кулит, карагёз, шэхр-е ферэнг, пиин си, кагэ-э), на тысячелетия предвосхитившим кинематограф. Названия «чхая», «ин», «кагэ» переводятся не только как «тень», но и как «призрак», а общий смысл представлений, равно как и рожденных от священнодействия литургических драм Запада, — мистериальный. Именно театром теней и призраком стал кинематограф для русских символистов-ориенталистов. Зловещее течение событий по поверхности непроницаемой жизни, шопенгауэровскому покрывалу Майи, уподоблено русскими символистами колесу сансары, падение нравов — калиюге. Учитель Белого В.С. Соловьёв считал, что «в буддизме в пробужденном самосознании человеческого духа спадает покров, снимается *маска*». Беловский образ «Каппы» не может не вызывать палийские ассоциации, укрепленные в русской литературе начала XX века И. Буниным и его антиподом Ф. Сологубом, постоянно обращающимся к палийскому канону «Сутта Нипата». Каппа упоминается в главе 2.12 «Нигродхакаппа сутта». Совершенный говорит: «Каппа был верным учеником Пробужденного!» Развитие образа происходит в главе 5.10 «Каппа-манава-пуччхата» (Вопросы Каппы): «Есть остров спасения, несравненный остров, где ничем не владеют, где ничего не жаждут, кто постиг это, тот замолкнет в раздумье и восхищении, Он утихнет, узревши Истину, никогда не подчинится он обольщеньям Мары, никогда не отдастся его водительству». Именно так, сбросив ненужные маски и отрешившись от страстей, суждено пробудиться (*пробуд* — центральный образ и «Пятого Евангелия» Р. Штайнера) Каппа-Коробкину, Задопятову и даже палачу Мандро: «Мели минули: в оси вселенной, обломанной, новая вставлена ось; и сию же минуту они, пристукнувши ботинками, невозбранной, свободной дорою: ринутся, сквозь потолки! Профессор как ринется в дверь; а за ним, бросив тринадцатый номер, Мандро, неизвестно куда, неизвестно на что, потому что ничто не касалось его. И никто не задерживал» [2. С. 716—717]. Всепрощающая жертва, уподобленная Христу, и злодей, воплотивший все грехи человеческие, «в странном восторге вручая друг другу, они, — близнецы, проходящие друг через друга — (сквозь атомы) — звездным дождем электронов! — станут братьями в солнечном городе» (подобное братство нам напомним финал булгаковского романа «Мастер и Маргарита»). В отличие от «Города Солнца» Т. Кампанеллы, рационально упорядоченного людьми социума, в который пытается поверить уст-

ремленная к «высшей жизни» Лизаша [2. С. 321), здесь «в недрах разбухшего мира» возникает космос мистический [2. С. 722]. Спасение профессором обезбоженной нищей души Мандро — христианский подвиг. Слова Ивана Ивановича «Кто позднее пришел, тот идет впереди!» объясняются евангельской радостью о возвращении блудного сына: «Сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И начали веселиться». Расточение профессором своего душевного богатства именно на утратившего образ и подобие Божие палача Мандро — следование Слову Христа: «Когда делаешь обед или ужин, не зови друзей твоих, ни братьев твоих, ни соседей богатых, чтобы и они тебя когда не позвали, и не получил ты воздаяния. Но когда делаешь пир, зови нищих, и блажен будешь, что они не могут воздать тебе, ибо воздастся тебе в воскресении праведных». Аллюзии на Евангельский текст формируют идею преображения Светом. Сначала опираясь на монатологию Н.В. Бугаева, Белый строит иерархическую лестницу восхождений к свету мирового духа—интеллекта—души в их монадных формах. Образу света, явленного душам профессора и Мандро, Белый противопоставляет свет разума, постигающего вселенские физические законы, и связанные с ним практические результаты НТР и урбанизм (электрификацию, лазерные «лучи разрушительной силы», иллюминацию витрин, реклам, антиевхаристийный образ гефсиманской чаши и апокалипсическое «иссякновение реки жизни» — «жизнь, текущая как струя из сортирных пространств», подобная «помойной яме-душе» из ивановского «Распада атома»), а также фосфоресцирующий свет страсти. Категория вещественного света в трилогии Белого связана с Вавилоном. Образ истинного света в трилогии близок божественному свету, свету преображения, о котором Св. Григорий Палама пишет, что он воспринимаем не духовно и не чувственно, а душой: «Это третья ступень, ступень видения Отца, присущая достигшим блаженства, есть явление Христа, преображенного светом, как источником непорочной жизни будущего века». Современник А. Белого, философ, богослов В.Н. Лосский в книге «Боговидение» подчеркивает также и образ божественного луча в учении св. Григория Богослова: «Сын и Дух — двойной луч единого Солнца». «Четырехмерность образа» (ср. у Хлебникова *заумный язык* — неведомое четырехмерное времяпространство, у А.Ф. Лосева *тетрактида*) выступает у Белого соприкасающимся гранями с параллельными мирами, в отличие от трехмерного объемного представления, где все упорядочено, основано на аксиомах, параллельные не пересекаются. И если Каренин (от фр. *carte* квадрат) Л. Толстого кажется плоскостным образом, то образ Коробкина четырехмерен (как на аллегорической картине Брейгеля «Война коробок и копилочек»), т.е. принадлежит эпохе Н.И. Лобачевского, Г.Ф.Б. Римана, Г. Минковского, К. Гаусса, но истолкован мистически. Он движется в эйнштейновском времяпространстве: «Должны мы воспользоваться — вы читали Эйнштейна? — системой текучих осей; вся система вселенной Ньютона разложена в параллелограммы, сведенные к неперемным осям, объясняющим нам неподвижную форму... коробки завертятся — в „капше“».

Первоначально вознесения в иной мир Каппы-Коробкина «походили на бред в стиле Брейгеля, нарисовавшего скорей бичевание, чем прославление в мистерии

„Страсти Коробкина“» [2. С. 241]. Возможно, «Страсти Коробкина» — аллюзия на «Страсти по Иоанну» (1723—1724) и «Страсти по Матфею» (1727 или 1729), а скидывание его по лестнице вниз — антитеза Вознесению Христа в прелюдии и фуге E-dur (Лестница) «Хорошо темперированного клавира» (1722 и 1742), в «репризе которой проходят символы восхождения, постижения воли Бога, интервалы восходящей кварты — символ истовой веры... образуют движение наподобие движений лестницы» [6]. Но чаще А. Белый стилизует совсем иной символ ХТК И.С. Баха — хроматизм, выражающий острую печаль, боль,— эпизод стремительного приближения встревоженного тревогой необъяснимой, но всепоглощающей, Коробкина к рубежной встрече с Мандро-Морданом: «Черненький поезд, прямою змеей, не смыкающей кольца — глиссадой понесся» [2. С. 327]. *Глиссаду* можно воспринимать и как авиационное, и как музыкально-живописное хроматическое скольжение. Душевная боль Коробкина погружена в хаос Москвы вокзальной — ее ора и „вганиванья“ [2. С. 329] в вагон. Роману Белого свойственно как антиэпопейное, так и антипасторальное (3) начало, потому что и форму, и содержание пока определяет хаос, еще не претворенный в космос. «Менуэт-пастораль над бездной» вводится Белым еще в 1909 году в роман «Серебряный голубь» и уже там обретает образ менуэта не свойственную ему коннотацию, отсылающую к Дебюсси, Равелю, Бартоку, Франсе, Шёнбергу, тревожности и обреченности трагической попытки запечатлеть ускользающую в бездну жизнь: «Звуки кидались менуэтом в мгновеньях, что неслись за мгновеньями; и время наполнилось звуком; и казалось, что и нет ничего, что не звук; и встали тут аккордами старухины прожитые годы, ручьи золотые, молочные реки». «Менуэт — пастораль над бездной» по-шёнберговски переходит в джаз. Распространившийся в Первую мировую войну, с его риффами, полиритмией и синкопами от несовпадения акцентов в сольной партии и сопровождении, широко использующий лады с нетемперированными ступенями джаз А. Белый использует для создания образа хаоса. «Невероятно повышенная динамика, „полифонический“ хаос джаза из-за свободно импровизирующих духовых инструментов и почти физическое воздействие ритма, неразрешающаяся неустойчивость бесконечно далеки от симфонического оркестра». Напомним, что для А. Белого «ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека»: «... расколоты гулом подземным — сознания, люди, дома; они — в трещинах, в трещинках, в еле заметных трещинках (ср. „обгырвание“ слова с риффом — *Е.А.*); подземный удар, осыпаящий почву, расколотый в тысячи тысяч трещоток джаз-банда, трясение почв, исходящее в радиусах передрогов фокстротной походки, все то — при дверях: рассыпаются: вещи, дома; рассыпается: старый состав человека...» [2. С. 304] (4). Интересно, что не один А. Белый таким образом выразил восприятие джаза европейцами, привыкшими к хорошо темперированной музыке символиста Баха, воссоздавшего Слово музыкальными средствами, воплотившего мечту А. Белого о синтезе — «соединении формы, приема с поющим переживанием души, образа с невообразимым, слова с плотью». Эсхатологическое в джазе находит герой романа «Степной волк» (1927) Германа Гессе, называя джаз «музыкой гибели», герой романа «Доктор Фаустус» (1947) Томаса Манна считает «звуки джаза» «использованными с чисто inferнальными целями». Сквозь «гул» разрушения «старого состава человека» в романе А. Белого

слышится тоска «о дальнем, о том духовно свободном в периоде жизни, к которому люди придут, может быть, через тысячу лет» [2. С. 354], о том, сознание которого восторгается над «грубой силой» [2. С. 354], преображая человека и мир.

В сновиденном хаосе профессору Коробкину открывается его великая миссия спасителя Москвы и Вселенной. Именно поэтому Белому смешны такие персонажи, как Олессерер, иронизирующие над хаосом, и близки философы Бергсон и Джемс (5), которые «все ж мыслили хаос, пускай хаотически» [2. С. 235]: «рациональные ясности форм распадаются в пламенных верчах текущего... есть знак, что Коробкин отправится в Каппадокию [2. С. 254]. Профессор Коробкин, открывший вселенский хаос, преодолет его, жертвуя собой для рождения космоса. Андрей Белый из хаоса своего художественного мира заново творит миф о Святом Георгии из Каппадокии, победившем змея, о Святом Архистратиге Михаиле и о Втором Пришествии Иисуса Христа. Архитектурный образ Святого Георгия со змеем сопровождает только Коробкина и Задопятова, стремящихся к победе над неустроенностью жизни: «издали, в нише, воздвигнутый рыцарь копьём лезвием в пламень каменный змея разил над карнизами восьмиэтажного куба»; после подвига Коробкина архитектурный образ словно ожил, предстал в возвратившемся величии (6), «рыцарь в изваянный пламень дракона разил лезвием тяжкокаменным — с башни: под облаком». И наконец Коробкин преображается в Святого Георгия, «другую руку выбрасывая, как с копьём, поворачивая, точно шлем, темный котик, так просто ликует» [2. С. 722]. Образ Святого Георгия, образ Руси, оберегаемой Казанской Божьей Матерью от иноземного удара, образ дороги, символизирующие путь воскрешения, «смертью смерть поправ», объединяет Белый, изобразив Казанский вокзал с барельефом Георгия Победоносца: «Коробкин согласился бы, если б кто-нибудь мог доказать бытие после смерти, пойти прямо в пекло... отмучиться за тасканием поезда Казанской дороги; так думая, мерно шагал по платформе» [2. С. 328]. В самом финале эсхатологической трилогии Белого появляется аллюзия на Апокалипсис («И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (38; Откр. 21; 3, 5)): «Пусть всякий оставит свой дом, свою жизнь, свое солнце: нет собственности у сознания; „я“ эту собственность — сбросило... стены тюрем — вселенных — падут! И возникнет все новое» [2. С. 362]. И, как ни странно, одновременно с литургией звучит романс М. Глинки «Сомнение». В эротическом («жарко сольются уста») и галантно-любезном тексте Н. Кукольника вдруг появляется церковнославянская лексика и постоянный у Белого мистериальный мотив смерти и воскресения в новой жизни: «Я плачу, я стражду, Душа истомилась в разлуке. И страстно, и жарко забьется воскресшее сердце». В «Истории и теории русской духовной музыки» в главе «XIX век. Древняя церковнопевческая традиция сквозь призму русской музыкальной классической школы» о Глинке говорится как о «композиторе, обращающемся к гармонизации церковных напевов». Элементы речитатива в мелодии, церковные лады (тоны) и особенно уменьшенная септима в музыке романса обращают к покаянному канону Св. Андрея Критского, положенного на музыку Д. Бортнянским (7), «Свете Тихий», которого «старательный хор выводил в коричневой церкви» [2. С. 137], в трило-

гии «Москва»: «Душе моя, душе моя, восстани, что спиши? Конец приближается и имаши смутитесь: воспряни, убо да пощадит тя Христос Бог». В начале второго тома романа «Москва» появляется лейтмотив борющейся со смертью души: «Ты ищешь чего же, душа моя? И ты чего надрываешься, под колесом Зодиака, песком засыпаемая? Здесь все то, что ищешь, — костенеет» [2. С. 389]. В преддверии финала трилогии скрытый молитвенный диалог с угасающей душой приоткрывается: «Успокойся, душа моя, что тебя нет в том, чего тоже нет, что за гущей деревьев, чуть тронутых инеем, шаркает шаг пешехода на Козиев Третий, что с бесполезной жестокостью больно катаемое и усталое сердце — разрывчато бьется. Ты ищешь чего же, душа моя, и ты чего надрываешься? Ты — чего топчешься? Шла бы» [2. С. 671—672]. И пусть в последнем творении А. Белого нет его уверенности начала века «В Москве уже потому центр, что уж очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться», но еще есть надежда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. В них — мистика и синемаатограф.
- (2) Как писал Н.С. Трубецкой в книге «На путях. Утверждение еврейцев» (1922) в главе «Религии Индии и христианство»: «Громадную притягательную силу имеет для каждого европеизированного русского интеллигента так называемая мистика Востока, религиозные, философские и мистические системы Индии и суфизма. Именно из этой мистики исходит теософия, стремящаяся синтезировать ее с одной стороны с христианством, с другой — с каббалистикой и примыкающими к каббале магическо-мистическими учениями».
- (3) Спустя десятилетие после «Москвы» Белого (в сороковые годы) Томас Манн обратится к анализу именно антипасторального начала искусства как способа передать крушение окружающего и внутреннего мира. Так, в романе «Доктор Фаустус» писатель подчеркивает патриархальность и «пасторальность» Ионатана и Эльсбеты Леверкюн, чтобы показать, как разовьется и устремится в бездну следующее поколение Леверкюнов, саморазрушаясь вместе с идиллическим миром. Антипасторальное движение в романе — это не только движение через поколения, но и от безоблачного детства в гибельный водоворот жизни.
- (4) Этот лейтмотив связан также с «трещиной в дымовой трубе», благодаря которой строитель Сольнес Г. Ибсена, часто упоминаемый в трилогии «Москва», надеялся достичь славы, жертвуя людьми, и которая в его представлении связалась с пожаром дома и сводящим с ума чувством вины за него. Подчеркивается, что строительство на «зыбком фундаменте» ведет к разрушению личности и мира. Со строителем Сольнесом сравнивает Лизаша и Мандро (М., 187), но догадывается, что ее «богушка» псевдосольнес, что настоящий Сольнес — Коробкин (М., 187). Также трещины предвещают крах башни в «Принцессе Мален» (1889) М. Метерлинка.
- (5) Намек на книгу У. Джеймса «Great Men and Their Environment», которая могла быть воспринята Белым как иронически (Мандро), так и амбивалентно (Коробкин). В этой книге Джеймс объясняет *recertivities of the moment* и доказывает, что изменения в обществе происходят в основном под влиянием гениев. При этом *гений* оказывается настолько соответствующим особенностям своего времени, что может стать вдохновителем и инициатором движения, или, наоборот, стать центром духовного разложения и причиной гибели людей.

- (6) В противовес образу из антивоенных, антиимпериалистических частушек в романе «Москва»: «Продавали оптом нас // Под Ново-Георгиевском. // Микалай Калаич нам // В рыло — крест Еоргия». Подорванная вера в царя спровоцировала неверие и в небесного заступника. Интересно, что общеевропейский символ космического порядка Св. Георгий лейтмотив «Улисса» Дж. Джойса, с которым сравнивали Белого современники, причем колокольный звон церкви Св. Георгия («the bells of George's church») сопровождал какофонию городского фольклора — песню про фартовую маруху «White thy fambles», инфернально-эротический трансцендентный фарс с участием Mother Grogan и других гротескных полуфольклорных персонажей. Неумолимая вечность колокольным звоном показывала у Джойса тщетность и суетность земных хлопот, страстей и бед.
- (7) Еще известнее во времена Белого было переложение покаянного канона П. Чеснокова, автора гимна Москвы. П. Чесноков, как и М. Глинка, синтезировал духовную и светскую музыку, любил хроматизмы, странные созвучия, вносившие, по мнению современников, «неприличествующую храму томность» и романсовость, посвящал свои произведения и ангелам, и «Эльфам», что роднит его с А. Белым, и, наверное, свойственно Серебряному веку.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). — М.: Владос, 1999.
- [2] *Белый А.* Москва. — М., 1989.
- [3] *Овидий.* Собр. соч. в двух томах. Т. 2. — СПб.: Студия Биографика, 1994.
- [4] *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 3. — М., 1971.
- [5] *Вертов Д.* Статьи и выступления. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008.
- [6] *Носина В.Б.* Символика музыки И.С. Баха. — М.: Классика-XXI, 2006. — С. 15.

THE WAY TO CREATE AN IMAGE OF THE CITY IN THE NOVEL BY ANDREI BELY

E.V. Astashchenko

Peoples' Friendship University of Russia
Mikluho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

This article is dedicated to the comprehension of mystical connection ancient myth, symbolist literature, music and silent movie in the trilogy «Moscow» by Andrey Bely. The allusions have used for the great creation the symbol of Moscow and his general purpose — to paint the way from chaos to harmony.

Key words: the silver age, synthesis of arts, allusions.