

Миливое Йованович (Белград)

## ДИАЛЕКТИКА ДОБРА И ЗЛА В МОСКОВСКОЙ ДИЛОГИИ А. БЕЛОГО

### 1.

Московская диалогия Белого (двухчастная *Москва* - 1926, *Маски* - 1932)<sup>1</sup> принадлежит к зрелому фазису его антропософской "динамической диалектики", в котором новые искания "мистерии" как "пути жизни"<sup>2</sup> уже приобрели характер движения "самосознающей души" от низкого "Я", растворившегося во внешнем мире и ставшем своеобразным "узником мировых пространств"<sup>3</sup>, к подлинному "Я", "взлетевшему над собою"<sup>4</sup> за пределы бытовой эмпирики в сферу "духовного", т.е. "сверхчувственного" и "надысторического". Движение это, однако, двойственно. Его итогом, с одной стороны, является предполагаемое мифопоэтическое обретение "Чаши св. Грааля" и "соединение головных и сердечных наук" вследствие схождения св. Духа ("Голубя"), символа "второго пришествия" Христа.<sup>5</sup> С другой же стороны, данное стремление к "новому человеку" Белый обуславливает "изменением социальных условий жизни",<sup>6</sup> не подразумевающим "духовный" переворот и таким образом в корне противоречащим достижениям на мифопоэтическом пути. Подобная двойственность не снималась и в плане преодоления "дурной бесконечности" истории. В мифопоэтической сфере этот процесс заканчивается единением людей на почве внесловного гуманизма и утверждением идеи всемирного братства, прообразом которого представляется сцена "радостной встречи" незнакомых людей в *Петербурге* (в главке "Журавли" седьмой главы романа), варьирующая соответствующие эпизоды у Достоевского. В сфере же социальной процессу совершившейся революции не сопутствует никакая-либо картина подведения итогов; революция провозглашается явлением "новым", и только.<sup>7</sup>

Изложенная выше неусогласованность идейно-философского порядка бесспорно должна была сказаться также в структуре диалогии. И на этот раз, как и в *Петербурге*, Белый воспользовался техникой "романа тайн", способствующей взаимосвязыванию и объединению разных романских жанров (авантюрного, исторического, философского и др.). Правда, рассказчик диалогии стал в меньшей мере всеведущим и обыгрывающим свою роль в сопоставлении с *Петербургом*. Он все еще "режиссер", лучше знающий "течение драмы" (3,96), в силу чего его забегания впереди событий порою обладают "пророческим" характером

(особенно касательно дальнейшей судьбы отдельных героев, - Дмитрия Коробкина, Никанора, Киерко с Лизашей и др.); со слов рассказчика читатель может узнать и о многом другом, например о том, что спокойные комические зарисовки ежедневного быта предваряют "трагедию" (1,14), а прием автопародирования (*Маски* как "очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги" - 3,11) имеет прямое отношение к почти сплошному шаржированию эмпирики и прагматики действительности. Когда же рассказчик, однако, заговорит о гибели Москвы в "вихре мировом" - "в один же октябрьский денечек", добавляя к этому якобы "таинственное": "об этом мы после!" (1,208), читатель, прочитавший *Москву* и *Маски* и вспомнивший об указанном обещании, остается все-таки в полном неведении относительно того, последует ли вообще это "после". Ведь Белый вполне искренне признавался в том, что тема *Масок*, должествующих включить февральскую и октябрьскую революции, неожиданно для самого автора "разрослась", охватив только период осени и зимы 1916 г.; подход же писателя к событиям 1917 г. "усложнил" художественную платформу, с которой ему хотелось "показать своих героев в революции" (3,5). Кроме этого, с Белым случались и другие "сюрпризы", - в процессе писания он вводил новых героев (например, Никанора), удалял из повествования без каких-либо основательных причин героев старых (Грибикова), даже таких, которые ему "очень нравились" (Вишнякова); вместе с тем у него изменилось отношение к Лизаше, которую он сначала "не любил", считая ее "безнадежно испорченной", а потом решил, что и она "хорошая" ("по н а с т о я щ е м у л ю б и т о т ц а"), остальное же в ней только "гримаса, болезнь".<sup>8</sup> Если к сказанному добавить, что Белый лишь "намеревался" продолжить диалогию, а не и "исполнить намерение" (3,5),<sup>9</sup> то перед читателем выстроится целый ряд соображений, по которым он вправе полагать, что затруднения в писательском процессе (а таким образом и в позиции рассказчика) Белого связаны в первую очередь с невозможностью разрешить проблему м е с т а революции в структуре "романа тайн", подразумевающей разгадывание "настоящих тайн" и раскрытие "настоящего лица" (лица без "маски") героев в итоге повествования. Последнее обстоятельство становится особенно наглядным в освещении техники загадывания и отгадывания, используемой Белым под влиянием Диккенса (*Наш взаимный друг*)<sup>10</sup> и Достоевского (*Преступление и наказание, Братья Карамазовы*). Так, в плане сюжета диалогии разгадка "настоящей тайны" соотнесена не с тем, кто станет обладателем откровения Коробкина, а с тем, что оно, открытие это, достойно о т р и ц а н и я , как достижение отрицания достойной науки в прагматической

истории человечества. В плане идей раскрытие "настоящей тайны" связано с неосуществленной концепцией Гоголя, согласно которой возрождение ж и в о г о , ч е л о в е ч е с к о г о л и ц а возможно даже в Чичикове и Плюшкине, а также с замыслом Достоевского выявить "солнечную" натуру убийцы Раскольникова; поэтому в *Масках* речь идет не о том, в каких "масках" идут те или иные герои *Москвы*, а о том, что даже в Мандро сохранилось ж и в о е л и ц о и что именно его "жертва" Коробкин оказался способным догадаться об этом. В этом же плане разгадывается попутно и замысел Белого с посвящением *Москвы* "памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова" и с использованием ломоносовского эпиграфа ("Открылась бездна - звезд полна" - 1,5,7) по сути ко всей диалогии; Михаил - имя "архангельское" (помимо того, что его носитель родился в Архангельске),<sup>11</sup> светоносное, открывающее путь к "звездной бездне",<sup>12</sup> "тайну" которой Белый разгадывал вместе с другими членами "ломоносовской" группы русских антропософов. В такую "положительную" программу, над которой Белый думал еще в период, последовавший за публикацией *Петер-бурга*,<sup>13</sup> революционная философия просто не укладывалась, ввиду чего сюжет Киерко и его товарищей в структуре "романа тайн" оказывался наносным, выпирающим наружу из более или менее четкой композиции диалогии и не вписывающимся в ее "тайные" формулы.

## 2.

Главным действующим лицом диалогии следует признать Москву, подобно тому, как главенствующим персонажем *Петербурга* был город Петра Великого. Правда, Москва Белого менее условна, чем его Петербург (во всяком случае, про нее труднее сказать, что она "душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой"),<sup>14</sup> она тоже принадлежит "к стране загробного мира"<sup>15</sup> и Белый справедливо пародирует самую идею ее подлинного существования: Москвы - нет (есть лишь роман под этим названием), она только "арена схватки чернейшего интернационала с его разрывающим, с красным" (2,178). Петербург, по-своему объединяющий собою "весь мир", должен был погибнуть. Москва - "мировой центр" (2,5) в порядке "социальных сплетений" стала поприщем б у н т а (как об этом в *Петербурге* со слов "барина" Дарьяльского пророчествовал Степка),<sup>16</sup> оказавшегося на поверку всемирным заговором против нее (и самой России) на ее же территории; разница в судьбе двух столиц лишь в том, что inferнальные силы, погубившие Петербург, пришли из истории и ее литературного преломления (Петр Великий - Медный Всадник),

Москву же губят стечения обстоятельств в мире - inferнальном целом. Суд над ними и Россией вершат в *Масках* представители круга Киерко, подытоживающие факты указанной близости: "То - правильно: карта России - пятно кровавое; Москва - на кровях"; "Петербург - на костях"; "И пора ликвидировать это" (3,195).<sup>17</sup> По этой причине событийный план диалогии определяется параномазическим словосочетанием "маски Москвы",<sup>18</sup> - перед окончательной гибелью Москва в состоянии показать только свои а п о к а л и п с и ч е с к и е маски, гримасы, рожи. Поскольку же она метонимически обозначает весь мир современной (капиталистической) цивилизации, речь идет о масках всего мира, идущего к "Концу".

Апокалипсической сутью пронизаны разные стороны жизни Москвы. В отличие от Петербурга Белого, показ которого во многом обусловлен литературной традицией (Пушкин, Гоголь, Достоевский), "типография" Москвы в диалогии более реальна и в основном отграничена районами старого города - средоточия духовной жизни (Арбат и близлежащие улицы и переулки); однако именно в этом районе Коробкин потерял свой дом, ставшим потом "гробом" для Задоятова и Василисы Сергеевны, а в автобиографическом плане Троице-Арбатская церковь и Воронухина гора (та самая, на которой Киерко ощутил, что Москва "под ударом" и "распадается" - 1,225) стали центром апокалипсических видений самого автора.<sup>19</sup> Жители современной Москвы - это омещанившиеся "робкие фигурки", "выжоркивающие" из своих ворот (1,18); перед взором читателя проносятся не люди, а "человечник" ("человечины" - 1,18,22,46,176 и др.), напоминающий собою низменный "муравейник" Достоевского, тогда как сама Москва представляет не что иное, как "склад тюков: свалень грузов", "свалень событий" (1,176,230; 2,7). Что же касается "исторического" образа города,<sup>20</sup> то он целиком отдан во власть "чортовой куклы" (3,17) Распутина, воплощающего "взоры истории", "бременность" и "временность" времени (3,81,114,115,116), т.е. его обреченный ход к Концу. В данной связи любопытно, что Коробкину не удалось досказать Исси-Нисси, чем именно Москва является для русских ("да, - я вас поведу; для нас, русских, Москва, - так сказать..." - 2,30), да и ее история потом оказывается неинтересной для высокообразованного иностранца (2,34-36). Коробкин сам готов признаться в том, что история - лишь "иллюзия" и что, следовательно, герои сочинения Белого живут "в доисторической бездне" ("в ледниковом периоде"), когда им "еще снятся (...) сны о культуре" (2,228,229), однако, сколь это ни парадоксально, как раз в этой апокалипсической Москве - сгустке истории произошла извечная "встреча гориллы с гибонном" (2,237), имеющая

столь странные последствия для развития трагедийного сюжета диалогии.<sup>21</sup>

Описания Москвы Белого, ввиду отмеченного выше, носят резко демонический оттенок. Москва - "огромная старуха, вяжущая тысячетийный и роковой свой чулок", "пересерая гнилятина", "не город - разлужа", "пепешка и пшишка", "сеть лаучиная" (1,52,175,205,219); бесовский привкус подобных зарисовок несомненен, причем бесовщина эта довольно пошлая, как показывает пример пародийного переосмысления мотива Медного Всадника в ее облике ("Москва семихолмную там растарашей видела на корточках, точно паук семиногий, готовый подпрыгнуть под облако" -2,193). Заглавие второй части *Москвы* (*Москва под ударом*) исполнено глубокой символики; приведенный выше прогноз Киерко подтверждается и высказываниями других персонажей, ибо "таковскую" (т.е. обреченную) Москву уносит потоком "в безвестную бездну", в события "вихря мирового", в которых она станет лишь "стаей развалин" (1,163,208,234).<sup>22</sup> Соответствующим лейтмотивным характеристикам-предостережениям вроде: "дом -каменный ком; дом за домом - ком комом; Фасад за фасадом - ад адом; а двери, - как трещины" (1,196,255; 2,58,60) сопутствует картина всеобщего нависания над "пламенным Тартаром" и падения в него вместе с Москвой, ассоциирующих с гибельными последствиями возмездия пушкинского Командора (1,196,206,255). В *Масках* видение крушения Москвы перерастает в ряд метафорических сцен "Страшного Суда" над всей Россией ("стаи несътых стертей"; "неживая Россия"; "дикая дева, над башенным выступом в небе"; "плачущий крест колокольни"; "странно безглавая Россия"; вакханалия "покойников" и "трупов", повылезших из гробов; "плач над Россией" и др. - 3,114,195,246,257, -258,260,263,264).

### 3.

На взгляд Белого, мир действительности - ирреален, в силу чего автор, рисуя его, "становится на точку зрения иллюзионизма".<sup>23</sup> Ирреальный же мир есть лишь продукт "умственных", "мозговых", "праздных мозговых игр", "праздной мысли" персонажей, которая овеществляется в той степени, что роль самого рассказчика упраздняется.<sup>24</sup> В *Петербурге* таким образом сенатор Аблеухов приравнялся Зевсу ("из его головы вытекали боги, богини и гении"),<sup>25</sup> Дудкин вел себя согласно каламбуру: "Не я в партии, во мне партия..."<sup>26</sup> несущим сюжетообразующую функцию ("он и думал, что он и его ищут, а он и были - в нем").<sup>27</sup> В *Записках чудака* "мозговая игра" рассказчика до-

стигла апогея, поскольку порожденное войной "Я" вместе с тем стало "причиной войны", наводящей "тревоги и ужас".<sup>28</sup> В московской дилогии игра продолжалась, хотя и не в направлении, указанном В. Ходасевичем (сюжет *Москвы* как "дранная эманация Митиной души");<sup>29</sup> здесь речь шла скорее о пересекающих друг друга бредовых фантазиях Мандро и Коробкина в агонизирующей Москве. Феномен "мозговых игр", объясняемый автобиографическими соображениями ("ужас погон и", переживаемый Белым с детства),<sup>30</sup> был маской, под которой совершалось "вторжение в мозг неизвестных нам сил",<sup>31</sup> что сочинение Белого сближало как с *Записками сумасшедшего* и второй частью *Мертвых душ* Гоголя, так и с *Фаустом* Гете, показывая иными словами, что в этом мире "возможно все что угодно".<sup>32</sup>

Апокалипсический мир и должен быть таким - ирреальным, фантастическим, призрачным; только этими чертами держится вместе его сегментированная и кусковая "мозаика",<sup>33</sup> отражающая отсутствие в нем подлинных взаимосвязей. Восходит он, этот мир к явлению "расплодившегося Хлестакова",<sup>34</sup> обоснованному Белым еще в ранней статье *Иван Александрович Хлестаков*, а также к той концепции мира - "путаницы", которую Гоголь обнаружил в начале второй части *Мертвых душ*; не случайно в московской дилогии (вслед за *Петербургом*) царят та же бесовщина и то же одержание ею, что и у Гоголя, порождающие у ряда персонажей (от Коробкина и до Задоятова) представление об угрожающей "невнятице" жизни. Через всю дилогию проходят сотни людей - "теней", сотканные из этой "невнятицы" и погрязшие в ней. Они живут под странными именами, уходящими в звуки и объясняемыми звуковой игрой (вроде, например, адвоката Пероковского - "пленившего перспективами" или некоего Пэха, сделавшего дон Пэхалесом и уехавшего жить на острове Падре-Психос - 3,77,78); такой персонаж, естественно, может исчезнуть без какой-либо причины и претвориться в ничто (на подобие всяких "непешек и пшишек", отсылающих к "петербургскому" Пеппу Пепповичу Пеппу) или же приобрести "двойника", утроиться, умножиться (Пэхалес в роли "двоюродного брата" Пэхова, Пэха и Гузика - 3,81). "Существование" героев - "теней" и героев - "звуков" лучше всего определяется понятиями бесовского "морока" (вплоть до "черного морока" и "роя мороков" - 3,84,85,113) и сплошного "маскарада", варьируемого без конца ("частные маски" разного рода шпионов; "маскарад" в семейных рамках; "маски" дома Мандро и всех видов общественных собраний; "маскарадное" превращение дома "китайского князя" - "упыря" в центр "Армии Спасения" и др.). По свидетельству К. Бугаевой, тема "масок" пошла от Домардэна, "заставившего других также скрыть свои лица".<sup>35</sup>

Жена писателя, однако, не совсем права, ибо "маскарад" имел место уже в *Москве* (а до нее в *Петербурге*); он в той степени проник в повседневные контакты, что осуществлялся даже в кругу "своих", как показывает, в частности, сцена "чествования" Коробкина, обернувшаяся "беснованием" (2,72).<sup>36</sup> Впечатление от всеобщей маскарадности и карнавальной инсценировки в *Масках* лишь усилилось, что нашло выражение также в названии главок ("Рожа скорчена", "Как шутовка юродствует" и др.) и в наличии соответствующих пародийных формулировок (типа "Маскарад - напрокат" - 3,151). Прием же, опробованный уже в *Петербурге*, согласно которому ""шут" не был маскою, маской был "Николай Апполонович""<sup>37</sup> действителен на протяжении всей дилогии.

Известно, что *Петербург* писался Белым по свежим впечатлениям от его пребывания в штейнеровском Дорнахе. *Котик Летаев* также был "чистейший плод дорнахских месяцев",<sup>38</sup> равно как, впрочем, и *Записки чудака*. Московская дилогия в этом отношении не представляла исключения; в ней автор, уже отошедший во времени от дорнахского эпизода своей биографии, как бы рекапитулировал пережитое в этом "загадочном"<sup>39</sup> для него мире с его "морочками"<sup>40</sup> и его, сколь ни странно, "бесовщиной". При этом дело было не только в том, что антропософское "общество" доктора Штейнера виделось Белому "группом".<sup>41</sup> "Весьма странная двойственность" Дорнаха<sup>42</sup> являлась результатом как антихристианских тенденций в самом "обществе", так и борьбы "аримаников" с "люцифериками" в нем. Белый сознавался в том, что антропософские игры в "мистерии" были небезобидными, что "публика", смотрящая на "чертиков" Зеллинга и его жену Флак, могла спокойно задаться вопросом: "Из какого мира в какой несетя эта горная пара духовных существ (...)"<sup>43</sup> Подобное впечатление производила игра многих актеров Дорнаха в рождественских "мистериях" (например, баронессы фон Эккартштейн, пользующейся "чисто люциферическими красками")<sup>44</sup> вплоть до самого Штейнера в роли Мефистофеля; по замечаниям Белого, доктор смотрелся ему "окрашенным люциферически в иные минуты", он "сосредоточил силу борьбы в себе с Ариманом", не обращая такого внимания на противостояние Люциферу.<sup>45</sup> Сам Штейнер, с другой стороны, в ряде случаев отмечал наличие среди дорнахцев "злой силы", "чудовищного Басаврюка", "гадов" и "ужасных гадов", воплощенных в символикe "монстра" и "черепа" взамен "убранного Грааля";<sup>46</sup> действительно, иные из дорнахскую "теток" - медианток впоследствии становились "ведьмессами" и "ведьмами",<sup>47</sup> увенчивая таким образом атмосферу "черта" в "обществе", невыносимую не только для Белого, но и для антропософского главы.<sup>48</sup> Короче говоря, воспоминания автора об антропософской, к

тому "европейской среде, не могли не повлиять на обрисовку апокалиптической и демонической обстановки в *Москве* и *Масках*. Следы этого воздействия просматриваются во всех общественных группах и сферах (в равной степени в ближайшем окружении Мандро и Коробкина и за его пределами), причем взаимоотношения Штейнера с "обществом" спроецированы на взаимоотношения главных героев дилогии со средой.

В окружении Мандро выделяется в первую очередь фигура "злобного старика"<sup>49</sup> Грибикова - доносчика, с усердием работающего на своего хозяина; в его внешнем облике ("бородавка" около века - 1,10)<sup>50</sup> нельзя не признать сходства с образом зловещего Морковина из *Петербурга*. Герой этот принадлежит к разряду бесовской "нечисти": кожа у него "желтая" (ибо "азиат" он - 1,10), глаза - "гиенны" (1,161), голос - змеиный,<sup>51</sup> лицо - "неживое" (2,8), весь вид его - "вонючка", "мертвец", "гадина", (1,217), смысл существования которой состоит в том, чтобы повсеместно "гадить глазами" (1,50,234; 2,80 и др.). Грибиков к тому "оборотень" самого мелкого пошиба ("шишка Москвы" - 1,219),<sup>52</sup> проникающий в дурные сны Коробкина на положении "фукающего" и ч т о, завидующего гению (1,11; 3,124). Грибиковский сюжет исчерпывается злостным преследованием профессора, которое принимает метафорическую форму растлания сетей п а у к а вокруг "жертвы"; по мере того, как подлый план этот идет к провалу, "паутина" Грибикова рвется и распадается (2,76,79), а герой постепенно исчезает со сцены. Уже во второй части *Москвы* он "слег", его сопротивление угрожающему ему "рабочему" окружению оказалось лишь пародией на старых героев (на пушкинского Евгения),<sup>53</sup> и при последнем его появлении о нем будет упомянуто лишь мельком (он "опоганивал этот квартал" - 3,287). Белому сначала хотелось показать в *Масках* Грибикова более представительно, - рядом с Коробкиным, взамен "исчезнувшего" Мандро.<sup>54</sup> Этот план не мог осуществиться, поскольку роль Грибикова - "мелкого беса" практически кончилась в *Москве*. Его предполагаемая функция в послереволюционный период (Грибиков - "председатель домового комитета" в доме, в котором одинокий профессор проживает - "в холоде, голоде и всяческом бытовом неустройстве")<sup>55</sup> вряд ли бы имела эффект, особенно если иметь в виду то обстоятельство, что такой Грибиков сильно напоминал бы некоторых уже существовавших героев советской литературы (например, Чикилева в *Воре Леонова*, Алмелию (Португепю) и Буншу-Корецкого в *Зойкиной квартире*, *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* Булгакова).

Для круга Мандро показательно, что герои эти являются его тайными врагами или же, поддерживая его, руководствуются лишь сугубо прагматическими соображениями. Экономка мадам Вулеву, к примеру, явно спародированный образ (см. семантику ее фамилии "не угодно ли?", впоследствии обыгрываемую в "поговорке" Пэпэш-Довлиаша "гулэ ву" - 3,59 и др.), о чем свидетельствует ее роль скучной женщины, навязывающейся Мандро в супруги (1,81), и одновременно принимающей на себя маску сниженного Ивана Карамазова в сцене, предваряющей изнасилование Лизаши отцом (2,153-154). Любовница Мандро Эва Миндалянская - полная противоположность Вулеву, однако эта сюжетная линия осталась неразвитой, и "божественно" совершенная героиня (1,120) исчезла из дилогии как-то поневоле, для того, чтобы дать место развернуться линии инцеста. Сотрудники Мандро - "дельцы"- "шпионы" показаны не отличающимися друг от друга; все они (Кавалеввер, Безицов, Мердицевич, Торфендорф, Картойфель, Викторчик, Ровоам Абрагам и др.) на одну бесовскую "маску", чаще всего "таракана" (Мердицевич, персонаж со "смердной" фамилией, даже гордится тем, что жена называет его "тараканом" - 1,133), "паука" (2,140), "гадины" (2,132; 3,257 и др.). В образе Торфендорфа Белый спародировал ситуацию с Пилатом (2,18), а в явлении Ровоама Абрагама сделал намек на другого героя евангельского эпизода - известного равви из приближенных Кайафы, придав таким образом преследованиям Коробкина мифопоэтическую окраску.

Идея спаянности окружения Мандро впервые дала осечку в истории "карлика" Людвига Августовича Кавалькаса-Яши из "Паноптикума" на берлинской Фридрихштрассе, отдаленно напоминающего "случай Шарикова" из булгаковского *Собачьего сердца*.<sup>56</sup> Уродливый "карлик", задуманный главным орудием для приобретения откровения Коробкина, вызывает отвращение всем своим обликом разлагающегося сифилитика ("желтооалые глаза", "желтая рожа", "безносый", с "кровоавым" галстуком и в "кровоавой" куртке - 1,11,12,72; 2,47 и др.), которому под стать такие клички, как "пакостник", "гнусь", "клоп", "псеносец" ("псеглавец"), "сдохлик", хандрящий и ерундящий "пархуч", "сквернословец", "мухин сын" (1,71,72,207,209,212,213, 215,216; 2,9 и др.). Тем не менее этот спародированный Лепорелло Мандро "по части разврата" (2,149), это воплощение "содомских грехов" его хозяина, по мысли Белого, все же сохранило человеческие черты, вследствие чего его уход от Мандро представляется неминуемым. Здесь автором ставится проблема (в рамках разбора диалектики перехода зла в добро), получившая в дилогии неоднозначную трактовку. В отличие от Коробкина и, впоследствии, Мандро, "превращения" которых происходят в высших штейнеровских

"сферах", несоизмеримых с эмпирико-бытовой ситуацией, трансформация "карлика" соотносена с явлениями социальной действительности, т.е. с низким уровнем "четвертой сферы" (по классификации Штейнера-Белого). Поэтому "возрождение" это (чтение "карликом" священного писания; его "религиозные сомнения"; первые проблески его проснувшейся совести; стихотворные его "манифесты" о "слепом" и "глупом" нашем "Я"; убеждение, что Бог его "спас", что он "жив" и "радость нашел" - 2,10,12,13,97,146, 212,211) производят впечатление ненастоящего возрождения. Сказанное выше подтверждается, с одной стороны, тем, что в истории "рассказавшегося" Кавалькаса спародирована ситуация Дмитрия Карамазова (которого Бог тоже "спас"), с другой же стороны уход героя к вернувшейся в "китайский дом" княгине и последующее за этим его "лечение" в "Армии Спасения" под знаком девиза "Спасая - спасайтесь" (2,208) заканчиваются предостерегающе - "служением" Кавалькаса "в разведке" (3,33).

В данной связи возникает вопрос о герое, способствовавшем "возрождению" "карлика" - Вишнякове. Об этом "очень дельном поргном", "тщедушном уродце", "цветолюбие" и "детоводе" (2,77) К.Бугаева пишет: "Б.Н. сразу же полюбил "синеглазого горбуна", писал его с увлечением, с большим интересом, очень легко и охотно, нисколько не утомляясь. К Вишнякову он чувствовал "откровенную слабость. И ревниво следил, чтобы и слушателям его новый друг также нравился, чтобы его замечали. Читая о Вишнякове, весь загорался, и вместе с тем был насторожен: достойно ли оценили прекрасные качества его любимца? Зачастую, видя "неинтерес", сам принимался с жаром расхваливать и выдвигать горбуна. "Вишняков, Вишняков..." - так и слышалось. Вишнякова нельзя было тронуть".<sup>57</sup> Подобная оценка "доброты" Вишнякова была весьма субъективной. Роль "доброты и умного" портного<sup>58</sup> ограничивалась сюжетом *Москвы*, равно как и его занятие "спасением жизни своей и всякой", его борьба с "чортом" за "грешников", его разговоры о "жизни полезной" и о необходимости для человека быть "с душой" (2,124,84,85,87); Вишняков действительно помог "карлику" и пытался спасти Коробкина из лап Мандро,<sup>59</sup> но тем не менее его "доброта" имеет лишь быговой эффект, не распространяясь к тому за рамки той же карикатурной "Армии Спасения". Преодолеть эту схему "повседневной доброты" Белому удастся только в обрисовке Серафимы, о чем речь впереди.

Круг гонителей Мандро ничем не отличается от ближайшего окружения героя. Все они - "гадины" (3,397), начиная с "предателя" Викторчика, ко всем им относится справедливый суд Кьерко, парафразирующего Ивана Карамазова: "гадины ели друг друга" (2,132). Во

главе этой "стаи ворон" (3,213) стоит "черный квадрат" Велес-Непещевич, агент русско-английской разведки, фамилия которого отсылает к языческому "злому духу". Ему сопутствует юродствующая "шутовка" (3,210) мадам Тигроватко, совмещающая в себе "тигрицу" и "боа констриктор" (3,94); обстановка ее гостиной напоминает дом человека, за которым она гоняется - Мандро (символика сочетания "зеленого", "желтого", "черного" и "серого" цветов при особом выделении цвета "леопардового" - ",94,95). Мадемуазель де-Лебрейль - сумасшедшая (3,402), разведчики Пшевжепанский и Сослепецкий - жестокие "куклы", "provokator" Маврикий Мардон, входящий и в круг Велес-Непещевича - "матерый мерзавец" и "почтенная гадина" (3,198,199,201). Белый, с трудом работающий над сценой истязаний Коробкина, еще мучительнее писал эпизод с убийством Мандро: "Велес-Непещевич вызывал содрогание, де-Лебрейль - отвращение. Тигроватко скакала в глазах, будто баба-яга. Все кривилось и "рожилось""<sup>60</sup>

Единство противоположностей (разумеется, противоположностей только внешних) в данном случае утверждалось наличием "двойственности" в кругах более "нейтральных" к сквозному сюжету, составляющих своеобразный фон эпохи. Ярким воплощением этой тенденции является мадам Эвихкайтен - "зефирная барыня", интересующаяся "демономанией" и вместе с тем "социальными вопросами", и принимающая в своем доме два разных кружка - "демониста" Пхача и "меньшевика" Клевезаля(1,226). "Сальница" эта, в которой воплощается "мерзё мира", в итоге раскрывает под маской "кошки" и "метлы" свое подлинное лицо "ведьмы" (2,168,170-171), шаржирующей своей фамилией символику "вечности" и отсылающей к реальному прообразу - к дорнахским "ведьмессам". Остальные герои этого плана суть не что иное, как очередные пошлые маски и куклы, вплоть до "исторического" князя Львова, - "не личности, а "лика""<sup>61</sup>, "куклы глупой, пусто надутой", которую "фронт политический выбухнул в воздух" (3,79,186).<sup>61</sup>

Парадоксальная тема сближения "жертвы" и "мучителя" (Коробкина и Мандро) подготавливается в диалогии и тем фактом, что оба героя по сути пребывают в одиночестве, ибо их окружение в равной степени злое, недостойное, ничтожное. Благолепов, который стал попечителем благодаря Коробкину, на поверку оказался "прихвостнем" (1,199). Ухаживающий за Надей Кувердяев лишь "выгнанным" должником инспектора, впоследствии же выявляет свое "фальшивое" и "злое" лицо "подлеца"-гомосексуалиста (1,32,58,163). Главный психиатр клиники Пэпэш-Довлиаш, который должен лечить Коробкина, несколько не отличается от Мандро (его "рококовая рожа" напоминает стиль "Дома Мандро", тогда как его "поговорка" относи-

тельно "друа де л'ом" указывает на новую маску отца Лизаши - 3,119,65); этот "злой циник",<sup>62</sup> московский масон и прагматик не случайно уподобляется "тигру полосатому", "орлу" и даже "тарантулу" (3,75,133, - 319). Наиболее сложно обстоит дело с самыми близкими лицами Коробкина с его сыном Митей и женой Василисой Сергеевной. "Глупый" и "некрасивый" Митя, лицо которого искажала "гримаса" - "Гиппократова маска", выступает в роли недостойного сына, восставшего против отца под предлогом, что в его, отцовском доме чувствует себя "чужим" (1,20,116). В первом фазисе своего развития он "вор", "обманщик" и "фальсификатор", подделавший подпись отца, чем он отчасти напоминает сына сенатора Аблеухова в *Петербурге*, а также самого Белого в его молодые годы; наряду с этим Митя вполне искренен с Лизашей, которой он прознается во всех грехах (в частности, в том, что ему приходится лгать оттого, что он "слов не имеет правдивых" - 1,112), и даже наивен, не подозревая, что Мандро пользуется его недостатками. Веденяпин в нем начертил было "вензель добра" (1,148), в силу чего в Мите просыпается уснувшая совесть; он "сам"-зарождается" в поисках д о м а в собственном сердце, вслед за юным Белым начинает верить, что "Солнце - взойдет!", но это еще не "прозрение": в прохожем злом старике, которому он хотел помочь, Митя увидел "себя самого: того самого, кто еще шел гробовую свою дорогой" (1,150,151,152). Прозрение героя так и не состоялось, поскольку его "правда", которую он пытался водворить в семью, оказалась мнимой; став заядлым "веденяпинцем", Митя впоследствии отходит и от семьи и от Лизаши, и уже в поисках "доблестного подвига" во время войны становится "патриотом", защищающим "честь родины" и считающим, что "наше дело" только "убивать" (1,162,233, - 293,292). Такой "идиотствующий" Митя задумывается уже лишь о том, как бы ему "отучить от неметчины этой отца" и поймать да "расстрелять" Киерко (3,290,299). В последнюю встречу с сыном Коробкин произносит суд над ним: "Сколько времени жил я с тобой: и ты не узнал меня, Дмитрий!" - "Никогда не любил ты меня!" - "мне осталось недолго с тобой говорить!" (3,304-305). Недолго осталось говорить и о Мите после сцены этой встречи, в которой Белый подытоживал свои вариации темы взаимоотношений Федора Карамазова и короля Лира с их недостойными сыновьями-дочерьми. "А Митя стоял пред стеной, - пишет автор в заключение истории героя, - как прозревший на... пол только мига: - // - разъялися стены в стенах.// Но - задвинулись стены: и пережитое в полмиге ничем не мигнуло ему в оставшемся кончике бедной, еще до рожденья загубленной жизни его: - // - через несколько месяцев // будет он - // - труп!" (3,305).<sup>63</sup>

Жена Коробкина Василиса Сергеевна - мещанка и фразерка, играющая роль "поборницы всяких прогрессов"; она читает историю Соловьева и вместе с тем "ведет мемуары свои" (1,14,116,164). Автор не раскрывает "тайн" этих мемуаров, однако читателю предлагается взамен того история измены героини мужу, вызванная якобы "идейными" соображениями.<sup>64</sup> "Мелодраматичность" Василисы Сергеевны - пошлая, ибо от нее веет "зеленоватою скукою" (1,29,90), проявляющейся во всех ее бытовых отношениях. Если драма Коробкина с "бесом" Мандро приобретает трагические масштабы, то "мелодрама" его супруги подана в карикатурном виде (сон героини, в котором появляется ее "соперница" - "ядовитая женщина", отравляющая "серно-кислотным дыханием"; Василиса Сергеевна в роли Микаэиллы из оперы *Кармен* и одновременно "шипящей" змеи - 1,164; 2,101,103). Карикатурность эта обусловлена и обликом самой "соперницы" - жены Задопятава. Некрасивая "кривоножка" Анна Павловна, пародийно названная женщиной "строгой, твердой, честной" и "ж е л е з н о й п я т о й" Задопятава (1,167),<sup>65</sup> изживает свою "ядовитость" в постоянной слежке за "неверным" мужем. Сама героиня чувствует себя то ибсеновской Норой, то Эллою Ренгтейм, в зависимости от того, какое решение ей принять: "уехать из дома" или "здесь остаться, чтоб мстить" (1,173); Задопятаву же она представляется "жирною паучихою" и злой королевой из метерлинковской *Смерти Тентажиля*, затаскивающей в свои "невыдирные чащи" для того, чтобы "душить" (1,196,197). Слежка Анны Павловны за мужем превращается в явную пародию на пушкинского *Медного всадника* и его интерпретацию в истории Дудкина в *Петербурге*:<sup>66</sup> в виде "толстой" и "железной" старухи она "со всех направлений" лилась к Василисе Сергеевне и своему неверному мужу (2,44), пока ее не схватил апоплексический удар. Умирала героиня уже "добродушной толстухою", производя впечатление не то смирной "коровы", не то "нетленных мошей" (2,107,110 и др.), причем своей цели она достигла лишь в таком состоянии и лишь наполовину, - ее последние дни Задопятав скрасил тем, что сыграл очередную роль раскаявшегося супруга.

Задопятав, гимназический товарищ Коробкина, показан в сплошном наборе масок и ролей мнимого удачника. В общественной жизни он "отставной генерал" и "отставной либерал", все еще таскающийся "в идейные пастбища", "кариатида" - "ливрейный лакей правительства в позе протеста",<sup>67</sup> в семейной обстановке - "паяц", ставший "лепным истуканом" (1,187,178; 2,55; 3,29). Вся его работа, начиная с исследований Ибсена и до труда о Бальзаке, оказалась "вторичной", ибо Задопятав лишь "повторял зады", "сочинял фразистости",<sup>68</sup> "мыслил

двенадцатиперстной кишкой, а не мозгом" ("Мозгопятав" - 1,171, - 172,186); к чести героя к этому следует добавить, что он сам понимал, что "ничего не создал" (1,172). Тем не менее Задопятав охотно берет на себя маску "шута" и продолжает шутствовать на протяжении всей диалогии, как бы оттеняя таким образом трагическую ситуацию Коробкина. Белый нарочно ставит Задопятава в положения, сходные коробкинским, для того, чтобы подчеркнуть их пародийность. Подобно Коробкину, Задопятав чувствует себя чужим в собственном доме, в котором он живет "как в меблированных комнатах", имея только "собственный сор; поживет и уйдет, насорив" (1,170); впоследствии, однако, герой займет место Коробкина в его бывшем доме. Задопятав также представляет себя "страстотерпцем" (1,172; 3,292 и др.), пытаясь быть похожим на Коробкина; но его "страсти" напоминают скорее "самораспинания" Николая Аблеухова и Дудкина, чем трагедийные муки профессора, поэтому Белый его реплику: "Несем свои скорби..." справедливо сопровождает ироническим вопросом: "Куда?" (3,293). Название третьей главы *Масок* "Король Лир" полностью усогласовано с обликом Коробкина, которому она посвящена; образ же Задопятава лишь пародирует истинно трагическое положение шекспировского героя.<sup>69</sup>

Жизнь Задопятава проходила в любовных похождениях и в незаслуженной славе академика. И то, и другое осточертело ему под конец. Болезнь нелюбимой жены напомнила на миг об иных возможностях; ему показалось, что он "нашел свое счастье с женой", что ему "пора (...) исполнить свой долг перед нею", что Анна Павловна "в падеже своем в нем совершила восстание к жизни (...)" (2,102,103,105). Однако "падение в детство" и иллюзия о том, что "омолодила - любовь" (2,100) длились недолго, - после смерти жены Задопятав ушел к Василисе Сергевне, надев на себя уже последнюю маску моралиста ("Прожить бы без подлости: с кем, - все равно-с!" - 3,292). Последнюю, ибо дорога Задопятава - это дорога к смерти "при жизни". В его судьбе овеществляется метафора московских домов, в которых люди "себя запечатали на-смерть" (1,230). Герой прав, утверждая в минуту агонии Анны Павловны, что речь идет о "всеобщей" агонии (2,103). Так и не поняв, в чем подлинная "невнятица" жизни (1,189), Задопятав - "тень" с профессоршей - "тенью" остались под конец диалогии в Табачинском переулке "при жизни под камнями зарытые" (3,311), в ознаменование того, что оба они "мертвецы", тогда как перед "христообразными" Коробкиным и Серафимой стоял противоположный путь: "дверь отвалилась, как камень могильный: их выпустить; и - завалиться" (3,309 - подчеркнуто М.И.).

С профессором Иваном Коробкиным и его "интимной коммуной" связаны самые важные идеи диалогии, ее техника выявления "настоящей правды", ее диалектика становления и действительности л ю б в и - д о б р а; в Коробкине Белый полнейшим образом воспроизвел все перипетии своего философского развития и развития своей "самосознающей души" вплоть до обнаружения им высочайшего понимания "звезды", характеризующего его творческие поиски после 1917 г. в целом. В истории Коробкина ясно различимы три фазиса. В первом герой выступает в роли защитника чистого мира науки, обособленного от действительности. Такой подход обусловлен прошлым Коробкина, прошедшим в разного рода "истязаниях" и "испугавшим" его на всю жизнь (1,15,14); уход в науку являл собою жест самозащиты от дряхлеющей "невнятицы", которая могла преодолеться "ясностью лишь доказуемых тезисов" (1,15). Это бегство героя в "башню из слоновой кости", в "чистый ум", "интегралы" и "лесенку Иакова" (1,38,39) было полным и нераздельным; Коробкин лишился родных и друзей, стал чуждым в собственном доме, перестал замечать перемены вокруг себя, в жизни, в которой "невнятица" по-прежнему продолжалась. На взгляд Коробкина, такие критики науки, как Ницше, Толстой, Шопенгауэр и Кант лишь "дилетантски болтали", ибо его открытие якобы показало, что "проблема о жизни", "тайны жизни" разрешаются "только в механике"; процессы жизни сводимы к физике и химии, согласно Лейбницу, "мир - наилучший", "вселенная катится к ясности, к мере, к числу", всеобщим девизом следует считать "эволюционизм", "оптимизм" и "ясность" (2,114; 1,66,12,38,39). Белый при этом подчеркивает, что мировоззрение Коробкина "выковывалось" между "помойкой" и критериями жизни Лагранжа и Лейбница (1,31), как бы делая упор на сходство героя с его русским предшественником - ученым Ломоносовым. Для Коробкина этого фазиса характерно отрицательное отношение ко всяким "утопиям" ("революциям", "катастрофам"), а также к литературе (Толстой - "болтун", чтение литературы "отвлекает" от наук) и гуманитарным наукам ("неспециальным наукам", "гиперболам", "не наукам", "аллегорическому миру" - 1,35,141; 2,113). В итоге "ранний" Коробкин отвергает г у м а н и з м и д о б р о, о чем явно свидетельствует сцена с катанием коляски Анны Павловны "в бездну": он не пришел на помощь больной героине, думая, что речь идет лишь о "гиперболе", и не веря, что "гипербола" может стать "асимптотой", т.е. действительностью в его понимании (2,116-117,114). "Он многого вовсе не знал" (1,96), - говорит автор о его недогадливости относительно

способов хранения открытия, однако дело было не только в этом. Коробкин поистине жил "в коробке", "обложенной ватой" (2,118), неподозревая, что мир бытовой эмпирики и прагматики начинает обрушиваться на него.<sup>70</sup>

История "пробуждения" героя (второй его фазис), центральным пунктом которого является сцена его избияния Мандро, имеет свою предысторию. Уже первые признаки слежки за ним привели к "утрате ясности", причем "невнятица" давала о себе знать и пародийным образом (сцена с падением героя под "черный квадрат" кареты - 1,59,69-70).<sup>71</sup> Посещению Коробкина Мандро сопутствовал такой отавторский комментарий: "Ивану Иванычу тут показалось, что ясность прогоркла туманом сплошным, что былая отчетливость виделась - желклой и горькой" (1,160). Несколько позднее стало достоверно, что "рациональная ясность" - "разъяслась", что "из-под Аристотеля Ясного встал Гераклит Претемнейший" (1,210). Эта же мысль ("кончен век Аристотеля ясного", ибо "встал - Гераклит!") осталось действенной и впоследствии, когда вступил в силу закон "спирального времени", в котором "все проекции будущего опрокинулись в прямолинейное прошлое (3,320), т.е. когда, по мысли Белого, на события *Москвы* стало смотреться "ретроспективно", из событийного времени *Масок* (3,8).<sup>72</sup> Помимо этого, Коробкин, предчувствовавший и даже осознавший, что за ним следят, продолжал оставаться в заблуждении, ибо он думал только о том, как оберечь научное открытие от "дикарских" масс, от непосвященных "болванов" и "первого встречного" (2,114,120), в руки которого оно может попасть, не задумываясь нисколько над ущербностью науки в прагматическом мире. Поэтому во втором своем фазисе, проходящим под знаком "отрицания своей прежней жизни", Коробкин должен был прийти к убеждению, что он "убийца человекoв", что все люди - "убийцы",<sup>73</sup> поскольку сам "мир есть заклепанный рот" (3,6,303,304,168). Осознав это, герой принял решение "отказаться" от своего открытия (а заодно и от "света" чистой науки) и отправиться по совсем противоположному пути антиинтеллектуалистического, интуитивного откровения (в частности, весьма близкому воззрениям дотолы отвергаемого Шопенгауэра, а также Бергсона), на котором "геометрическое" пространство преодолевалось во времени, как предпосылке свободы; путь этот для героя начался в парадоксальную минуту лишения его свободы Мандро (2,235). В мире же свободы Коробкин, как уже отмечалось, повторяет историю "самосознающей души" самого Белого; его "Я", становящееся "надличным сознанием", освобождается от "узких мировоззрений"<sup>74</sup> ("Я есть вовеки веков; и - со всем, что ни есть!" - 3,169), выступает в роли "творимой действительности",<sup>75</sup>

достигая "звезды"<sup>76</sup> и "разогревая созвездья" - "любовью" (3,350). В окончательном пункте диалектики Коробкина-Белого символика "звезды любви",<sup>77</sup> т.е. обретения "мы", противопоставляется символике "заключения в камень" ("Заключенные в камень, - не видят звезды!" - 3,311), соотношенной с судьбой Задоятова и его круга, и, через них, со всем миром диалогии, обреченным к уничтожению. Подобной метафорикой открывался выход к справедливости поманосовского эпитафия к *Москве*, восходящей к Данте; на уровне же мифопоэтического истина эта выявлялась под егидой движения героя от состояния внутренней "слепоты" к "Свету" Христову.

Коробкин был "слепым", и за это его наказали "выжиганием глаза" - внешней "слепотою". Первоначальная, метафорическая "слепота" героя приобретала комические формы в сценах его "сражений" с мухами; профессор не подозревал, что сам он "муха в сетях паука" (1,256). Став "однооком", он "прозрел" внутренне и почувствовал как, подобно рассказчику *Записок чудака*, свет "ослепительный", "исходящий из мрака", врывается в него "Я" настоящим, "вместо глаз";<sup>78</sup> "прозрение" это возвысило Коробкина до истинно трагических героев Фауста, Глостера из *Короля Лира* и самого "сумасшедшего" Лира, причем микель-анджеловский "Страшный Суд" - "борьба человека с собой самим"<sup>79</sup> в образе героя изображалась Белым и в сочетании с внутренней мощью грозного законодателя Моисея.<sup>80</sup> В итоге "законодатель" Моисей и "страждущий", бездомный Лир объединились в "христообразном" Коробкине после того, как он стал вдохновителем "сбрасывания масок" для жизни подлинной. В *Петербурге* Христос был обособленным "эфирным" явлением, развивающим в облике "белого домино" прежние авторские "орфейческие" и "аргонавтические" идеи; так и не став "новым руководителем" и "единственным Пасырем",<sup>81</sup> он, по справедливому замечанию Л.Долгополова, "проиграл битву за души людей, населяющих Петербург".<sup>82</sup> В *Записках чудака* показано, однако, как "рождение Христова импульса в душе",<sup>83</sup> запрограммированное Белым в конспектах к продолжению *Петербурга*, реализуется на автобиографическом уровне ("... (не "Я" в себе - Свет, Христос во мне - Свет всему миру"; ""Я" во мне не есть "Я", а... - Христос").<sup>84</sup> В диалогии *Москва* и *Маски* свет Христа открывается Коробкину в ряде его мифопоэтических проявлений, "христообразность" же героя становится его новой сутью, несмотря на то, что имя евангельского учителя в сочинении Белого даже не названо.

С линией Христа связывается уже ситуация Коробкина бездомного, отрицающего "мнимый дом" общественный и семейный.<sup>85</sup> Эпизод пыток героя Мандро, ассоциирующий со "страстями" Христа,

готовится соответствующими деталями (символика коробкинского "тернового венца"; угрожающее обыгрывание имени Варравы - 1,256; 2,205), среди которых особенно выделяется отрывок в начале девятой главы *Москвы под ударом*, повествующий о том, как герой воспринял факт, что его открытие "в данном обстании жизни (...) принесет только гибель" (2,191). Сцена эта изобилует евангельскими парафразами и евангельской интонацией вроде: "тут себя он почувствовал преданным смерти: возьмите, судите! Пусть сбудется"; "царство науки (...) не от мира"; "не нахожу на себе никакой вины"; "Шел уничтожать бумаги, смертельно скорбя; у калитки почувствовал, что - на черте роковой он колеблется духом; жены при нем не было; не было сына. // Они его бросили. // А ученик, им любимый, Бермечко, отсутствовал,..."; "Жестокое время наступит, когда убивающий будет кричать, что он истине служит; припомни: я - сказывал" (2,191-193), подчеркивающими сходство ситуаций Коробкина и Христа. Подобно Христу, герой Белого пытается "словом воздействовать" на Мандро, "властью идеи (...) покорить павиана"; когда же попытки кончились, коробкинское "оно" христовидно сбросило ярмо "Я" и стало "мы", ("путем, выводящим за грани разбитых миров", "осью творения нового мира"), долженствующим вернуться апокалипсическим "огнем поедающим" для того, чтобы "стены тюрем - вселенных - пали", чтобы "возникло все новое" (2,234,245-246).<sup>86</sup> Изложенное выше усугубляется символикой "солнца", вспыхнувшего "над тьмой страдания", "светорукого солнца", а также идеей обретения Христа Коробкиным и Серафимой друг в друге ("Да, ты - еси!" - 3,121,192,178). Дальнейшая судьба героя выстраивается под Христовым знаком "неспорения" о правде и "следования" за правдой (3,309), что подчеркивается и евангельской интонацией, определяющей путь Коробкина.<sup>87</sup> Наконец, Христовой символике числа "12" в *Петербурге* в дилогии соответствует "семиступенчатая" символика христианского посвящения,<sup>88</sup> запечатленная со всей яркостью в сценах пребывания профессора в сумасшедшем доме.

Жест добра Коробкина по отношению Мандро имел источник, однако, не только в "христообразности" героя. "Симметричность" их имен и отчеств (Иван Иванович - Эдуард Эдуардович) зеркально отражала (помимо сиволической, роковой встречи России с Западом, закончившейся победой подлинно "активной" России, - пока что в лице главного пресонажа дилогии) черты из близости, даже однородности. Так, в доме Коробкина преобладали те же цвета, что и у Мандро, - желтый,<sup>89</sup> желтокоричневый,<sup>90</sup> коричневый,<sup>91</sup> даже черный,<sup>92</sup> что в особенности бросается в глаза в сцене посещения героя Мандро; к тому же, Коробкин тоже "фальшивый", ибо он красит волосы (1,154,12,155).

Оба героя по-своему прошли один и тот же путь от обособленного сознания к чувству, у обоих воля и созерцательность сначала были противоположенные друг другу; поэтому Коробкин, рекомендуя Мандро "учиться", одновременно сам "учится" у него, принимая его "люциферические" волевые замашки (3,394,400). Итог их финальной встречи представляет собою реализацию мечтаний Ивана Карамазова о прощении "мучителя" "жертвой": "В странном восторге вручая друг другу, они, - близнецы, проходящие друг через друга (...) забыли, став братьями в солнечном городе, в недрах разбухшего мига, что им так недавно друг в друга не верилось" (3,408). Сколь это ни странно, Мандро, если бы он не погиб, наверное пришел бы к идее коробкинской духовной коммуны", обозначающей высшую цель человеческого движения от эмпирики и прагматики к символу "звезды".

Круг "интимной коммуны" как источника любви и добра формируется в диалогии в н е д о м а. Его основа заложена в клинике для душевнобольных.<sup>93</sup> "Толстовец" Пертопаткин, своими же родными посаженный в сумасшедший дом за то, что "войну отрицал" (3,58), верующий "в правду, в сознание, в категорический императив, а не в грубое право насилия" (3,58,128), солдат Несотвеев,<sup>94</sup> даже Хампауэр, "проповедовавший свое пришествие" (3,60), - вот круг людей, любивших Коробкина - "брата Ивана" (3,62) и основателя своеобразного "братства" за решетками сумасшедшего дома. Зачавшаяся таким образом под знаком "семиричности" и "серафимичности" (символика Серафимы, заботящейся о "семи номерах" больничных, среди которых Коробкин занимает "номер семь"), идея единения людей распространяется дальше, попадая в мир "нормальный" и этот мир воодушевляя; в рамках сюжета *Масок* в нем пребывают, кроме Коробкина, Серафима, ее мать Домна Львовна и брат профессора Никанор. Если в истории коробкинского "пробуждения" прослеживается символическая история его перевоплощения, предугаданная дочерью Надей, из "пса" Томочки в "человека",<sup>95</sup> то сюжет Серафимы как бы выявляет аналогичное перевоплощение "хрупкого, хилого, милого создания" (3,8) Нади и ее замещение в жизни профессора "доброй" фельдшерницей. Прототипом Серафимы, как известно, послужила супруга писателя Клавдия, спасающая Белого в период его духовного кризиса 1923 г. и утвердившая его в вере в антропософию как "человеческий сердечный порыв".<sup>96</sup> "Малютку" эту с лицом "котенка" и "белки", которую больные ласково звали "снегурка", любили и дети, и животные; она "дышала прямою", "учила добру", верила, что "все, все к лучшему" (3,58,65,-285,60,235,63,119,317).<sup>97</sup> Вопреки мнению "рационалиста" Пэпэш-Довлиаша, "романтика" Серафимы обладала "волей к мысли", соединен-

ной с "движением сердца" (3,63,66,118);<sup>98</sup> Серафима - и есть "звезда" Белого (3,134,239,311,326 и др.), раскрывающая женственную сущность мира, вследствие чего становится возможным проведение подлинной аналогии ее и Коробкина с Корделией и Лиром, - уже не трагедийными, не гибнущими (3,117,124,131),<sup>99</sup> а также уподобление героини Св. Духу - Голубю.<sup>100</sup>

Мать Серафимы Домна Львовна являет собою образ народной праведницы, произносящей итоговые "христообразные" мысли ("Нет любее, когда люди людям становятся любы!"; "премудрость - союз (...) любви (...) с истиной" - 3,312,317). Никанор же, описанный К Бугаевой как "чудак-неудачник", "строптивец" и "добряк",<sup>101</sup> входит в "интимную коммуналку" на положении любящего брата-"близнеца"; этот в прошлом "заштатный учитель" и "преподаватель русской словесности", сделавшийся "сыщиком", проявляет вполне "артистические" способности в стремлении спасти брата и оберечь его (3,30,43,45). В нем "донкихотствующее" добро (3,253), в силу которого именно он приласкал "шпионка"- "зверя" Владислава,<sup>102</sup> уживается с повадками Базарова и его последователей (в юности он "резал лягушки" и занимался "народничеством", позднее же по примеру Маяковского проводил "форменную революцию быта" - 3,246).<sup>103</sup> В сцене "боя братьев" оба Коробкина (один - со щеткой, второй - с кочергой) резко снижены, однако это трагедийное воспроизведение недавнего сражения профессора с Мандро играет роль "облегчающего" прощания с тягостным прошлым, его комического переосмысления, готовящего почву для действительного добра.

## 5.

Образ Эдуарда Мандро не имеет предшественников в галерее демонических героев русской литературы.<sup>104</sup> Вполне оригинально построены и история загадочного прошлого этого персонажа, и его не менее таинственная преступная деятельность в рамках сюжета дилогии, и его неожиданная, почти парадоксальная трансформация в роковую для него мунугу поражения и гибели. Мандро - одна из самых крупных удач не только прозы Белого, но и русского романного искусства в целом.

Уже при первом появлении Мандро производит впечатление и н о - с т р а н ц а, "высочившего" из экспресса и "примчавшего прямо из Ниццы" (1,18). "О н - н е н а ш" - говорили о нем даже его сотрудники, "он (...) не как прочие" (1,76,51) - сообщал перепуганный его могуществом Грибиков, но это лишь многозначные аллюзии, не рас-

крывающие пока "тайны" героя, объединившего в себе злого духа растления, разложения и распада Аримана (Мандро - душевнобольной, разъедаемый сифилисом - 2,174; 3,384) и гордого, обожеествляющего свою личную волю Люцифера, дьявольского "шпиона" - "беса", расстраивающего человеческие души, и самого "бесноватого" - жертвы бесовщины. "Двойственность" Мандро принимает разные формы и проявляется во всех его отношениях. Но - "очень крупный делец", обнаруживающий "очень кипучую деятельность" (1,20,238) в компании "Дом Мандро"; компании его, однако, "лишь вывески", ибо настоящая его работа связана с "темнейшими кружками заграничных агентов", сам же Мандро является попеременно то германским, то американским шпионом (1,75; 3,255). В семейном кругу он и отец, и любовник, изнасиловавший собственную дочь и ставший отцом ее ребенка. В личной сфере двойственность героя подтверждается наличием у него "двойника", разлагающего его личность-личину в ходе душевного заболевания. Поэтому удел Мандро - м а с к а и р о л ь, т.е. такое состояние, в котором отсутствуют любые признаки подлинной жизни.<sup>105</sup>

Многоликость "масок" Мандро выявляется на разных уровнях, начиная с уровня звуковых ассоциаций. По свидетельству К.Бугаевой, о Мандро Белый сначала знал "только то, что он "др"", но содержание этого спряжения звуков "еще не вскрывалась отчетливо".<sup>106</sup> Впоследствии автор, сославшись на прием Ломоносова, истолковал звуковой мотив "др" как "одну из главнейших аллитераций всего романа" (3,10), а в концовке первой части *Москвы* дал символическую расшифровку фамилии героя: в звуках слова Мандро ""ман" - манило; а "др" (...) наносило удар" (1,254). Однако звуковая символика "удара над Москвой" была действительной только для сюжета этой книги, причем уже в ней появлялась дополнительная семантическая окраска, обусловленная расширением звуковой игры в "ро" и "дро" с запугивающим эффектом ввиду ассоциации с пушкинским "командором" (1,239,255). В дальнейшем роль групп "ро" и "дро" углублялась, они стали лейтмотивной рамой для всяких вариаций имен и масок Мандро, свидетельствовавших о его оборотничестве, а также о гибельном для других характере его трансформаций.<sup>107</sup> В новом имени Мандро - Друа Домардэн (содержащим, в частности, все звуки его предыдущего имени и фамилии), обыгрывалась, с одной стороны, символика претензий героя и его судьбы, - речь шла о "правах человека" ("друа дел'ом") и о "праве смерти" ("друадемор") (3,384,102,373 и др.). С другой стороны, каламбур Мандро: "друа д'онер: друа де л'ом!" (3,102), в котором всплывал новый мотив "права чести", отсылал к звуковой ассоциации с таинственным

образом "доктора Доннера" и через него с автобиографическим для Белого мотивом "Дорнаха" и его "доктора" Штейнера. Обращенность Мандро к "буддологу" и "черному папе" Доннеру, который "вертел судьбой мира", предвещающая "земному шару" мировую войну, в Европе гибель ("до Шпенглера" -2,150,151,177), напоминает собою бред Дудкина из *Петербурга*, сочинившего "некую особу", якобы "видящую центр свой" в нем, Александре Ивановиче.<sup>108</sup> В выдуманном самим героем "докторе Доннере" и связанном с ним "импульсом Доннера" (2,152 и др.) проявилось демоническое стремление Мандро к "мироправительству" (2,151), однако эти фантазии вместе с тем восходили и к особой привязанности самого Белого к "учителю" Штейнеру.<sup>109</sup> Штейнер был таким же мифом для Белого, каким был Доннер для Мандро (2,178), и автор *Москвы* и *Масок* оказался совсем не прав, жалуясь на то, что его роман о Доннере воспринят критикой как "пасквиль на Рудольфа Штейнера":<sup>110</sup> в облике Доннера, да и самого Мандро, явственно проскальзывают черты сходства с Штейнером в трактовке Белого. Во-первых, Штейнер для автора дилогии - "явление горнего порядка", напоминающее "легконового плясуна" Заратустру,<sup>111</sup> чем он сближается с демонологической концепцией "сверхчеловека" Ницше. В роли Мефистофеля, во-вторых, дорнахский доктор "был - сам "черт"<sup>112</sup> В-третьих, Мандро погиб трагической смертью, как и Штейнер.<sup>113</sup> Наконец, и того и другого считали попеременно "шпионом Германии" и "предателем Германии."<sup>114</sup> В итоге, в облике Мандро наблюдается также сходство с "драконом", подчеркивающееся звуковой игрой (М а н д р о - д р а к о н), что в свою очередь как и в *Петербурге*, обосновано апокалипсическим характером сочинения Белого.

Сближением Мандро с явлением Штейнера лишь только начинается цепь историко-литературных ассоциаций, связанных с этим образом. Индивидуалисту Мандро родственны Наполеон, Маркиз де Сад, Филипп Красивый, Калиостро (3,374,7), Петр Великий,<sup>115</sup> - несущие повсеместную гибель. Из литературных героев Мандро сопоставим с Командором,<sup>116</sup> Виём,<sup>117</sup> Торкманож (1,110), Строителем Сольнесом (1,110,248 и др.), Дорианом Греем (2,18) и рядом других пресонажей мировой литературы вплоть до демонических героев стихотворений Брюсова и его драмы *Земля* (2,137), воплощающих его же, Мандро, девиз: "из всей массы создать пьедестал одному" (2,225).

В продолжение последней цитаты Мандро, обращаясь к Коробкину, добавляет: "называйте его, как хотите, но знайте одно: бескорыстно я действовал" (2,225). Нетрудно догадаться, что речь идет о "бескорыстном" служении героя Сатане.<sup>118</sup> Кавалькас превью усмотрел в нем

Сатану, вслед за ним и Лизапа поняла, что перед ней не "богушка", а "чортище" (2,12,135);<sup>119</sup> "сатанеть" (1,124; 2,148,149,225) - самое распространённое в диалогии определение деятельности Мандро, в справедливости которого признается и сам герой ("Мы все - сатанята!" - 2,149). Белый не скупится на бесовские краски, давая портрет Мандро. Глаза у него "гробовые", "совиные" (к тому - "деланные" - 1,75,247,250), "зеркальный" его взгляд действует подобно "ожогу" (1,76).<sup>120</sup> Нос Мандро - "орлиный, стервятничий" (1,78), руки - "длинные" (1,79; 2,156), пряди волос - как рога (1,87,124,129; 2,141 и др.), лоб - "с трезубцем" морщин (1,76,138,244; 2,141,173 и др.), губы - "кровавые" (1,126), дыхание - "как кислота купоросная" (1,138), смех - сатанинский (1,129); в целом его облик производит впечатление "одной черноты", "черного всего", "черногора-черноватика" (2,135; 3,99; 1,136), особенно когда он надевает фрак или смокинг, готовясь к своим очередным ролям. Подобно "антихристам" Петербурга сенатору Аблеухову и Морковину, образ Мандро связан с символикой "замерзания" и "льда" ("холода" - 1,84,126,127 и др.), кульминирующей после сцены истязания Коробкина (2,237).

"Маски" Мандро скрывают его бесовскую способность к оборотничеству. Принимает он облики "оборванца", переодетого "деда Мордана" - странника, французского "публициста" Домардэна; вместе с тем оборотничество Мандро распространяется и на мир животных "летучая мышь", "кот" - 1,82,126,252),<sup>121</sup> причем сам герой, подобно языческим сатирам и фавнам, похож на животных ("Волосаты же вы, как животное" - говорила ему жена - 1,134), и писатель часто пользуется сопоставлением его с разного рода "гадинами" (2,161) - "тигром" (1,19 и др.), "удавом" (1,249), "гарантулом" (2,138), "пауком" (1,227-228; 2,161,177),<sup>122</sup> "гориллой" (2,233,234 и др.).<sup>123</sup> Мандро - "вампира" - л о в я т как оборотня, он же, согласно своей натуре, "галлопирует" сквозь века для того, чтобы "бодать" и "бодаться" (2,129-130,134-135,128,166),<sup>124</sup> т.е. дьявол в разных его видах.

Основополагающая мысль диалогии, однако, заключалась в том, что Мандро не должен погибнуть как преступник и бес. Исходя, в частности, из положения, что злое начало в бесах является лишь следствием ложного выбора их свободной воли, Белый в странном повороте сюжета делает попытку реабилитировать своего героя. Подобное решение стало возможным ввиду же самого процесса, который наблюдался и в *Петербурге*. Дело в том, что, хотя и внешние обстоятельства подавляют волю героев и заставляют их совершать злые поступки, "духовная субстанция" в человеке живет независимо от условий внешнего мира, и во внутренней "астральной" сфере своей

жизни, как верно отмечено Л. Долгополовым, поступки и действия героев "получают дополнительную окраску, делающую их страдальцами и скитальцами".<sup>125</sup> В *Масках* "сумасшедший" Коробкин задается вопросом: "На основании ж какого закона возникла такая вертучка миров, где умнейшим добрейшим огнем выжигают глаза, чугуном животы порют, желтыми хлорами горло закупоривают?" (3,114). Вопрос этот общий (он касается и последствий мировой войны), и герой пока ответа на него не знает. "Мир - мерзь, как паук с паутиной; мы - мухи: все, все, (...) заболевают пороками лучшие" (3,147), - думает об этом же Лизаца, не сознавая вполне, что ее размышления имеют отношение и к Мандро, но уже разрушая схему противостояния героев "истязателей" ("пауков") и "страдальцев" (мух). "Жизнь - давит нас; - вторит ей впоследствии Коробкин, знающий наконец о чем идет речь, - оттого мы и давим друг друга", добавляя к этому многозначительно, что "побой" Мандро были адресованы не ему, Коробкину, и что не он, Мандро, их "наносил" (3,363). Дело, оказывается, в том, что Мандро, подобно Дудкину в *Петербурге*, был лишь "игрушкой" в руках других; в *Масках* он предстает "надутой куклой", не знающей, что в роли "германского шпиончика" он "работает на Вашингтон", "парикмахерской (...) трепанной куклой", "заводной, механической куклой паноптикума", превращения которой определялись народным движением "от блистающих касс, до блистающего: писсуара!" (3,55,272, - 296,374). Мандро мог стать "свободным" лишь после того, как его "выдали" (3,374), только в этот "миг" способен он показать свое ж и - в о е лицо под последней сползающей с него маской. Коробкин содействовал процессу развенчания в герое гориллы ("И ломая историю пятками, лупит из будущего к первым мигам сознания, - Мандро" - 3,408). Но процесс этот не мог закончиться, поскольку "прозревшего" героя убили такие же, как и он в прошлом, разбежавшиеся по миру "пауки".

"Прозрение" Мандро подготавливалось исподволь уже в *Москве под ударом*. Первым его симптомом было появление его "двойника" в бредовых снах-видениях, свидетельствовавших о раздвоении сознания героя. В этих снах миф о Доннере стал разрушаться, вставший из зеркала "Атлант" угрожал ниспровергнуть "зазнавшегося проходимца истории" (беспомощность Мандро подчеркивалась и появлением в его галлюцинациях образа "спрута" - "имагинации близящейся социальной катастрофы", гонящегося за ним и стреляющего в него), из глубин сознания начали выплывать тени убитых им мифических жен и "черноглазого мальчика" (2,177,157,158,162,163,180; 3,407 и др.); иными словами, над героем совершался "Страшный суд". В отношении

Коробкина он, "Страшный суд" не состоялся, ибо профессор "угадал" своего врага и простил его. Однако Мандро не смог избежать "Страшного суда" над собою Лизаши (3,413), которая, подобно Коробкину, понимала ситуацию отца, но не собиралась сразу же прощать его покоробкински. Испытание это Мандро выдержал с честью. Если в своих взаимоотношениях с профессором в *Масках* он представлял собою начало "пассивное", ведомое к "первым мигам сознания" другим, то относительно Лизаши Мандро принимает на себя роль короля Лира, всячески ищущего пути к сердцу дочери, причем это Лир, которого "пытают", Лир, заведомо обреченный, к тому "преданный" дочерью. Агонизирующий Мандро, для которого ломоносовская бездна "звезд полная" открылась во взгляде Лизаши (3,387), "прозрел" окончательно, и ему хотелось лишь того, чтобы и его дочь видела, что он "видит" (3,410); он уже не добывается прощения, а только понимания, проявляя готовность к "переленке" жизни его с Лизашей (3,410). Нисколько не случайно поэтому, что Мандро, странным образом сближенный с Коробкиным, и сам оказывается в положении "христообразного" героя. Прежний, "карающий" Мандро, которого извлекли из тюремной больницы, "подменив" его (3,55), лишь пародировал Христа, тело которого якобы "выкрали" из гроба. Мандро же, которого "пытают", который спрашивает и не получает воды от своих мучителей (3,387), о страданиях которого Белый пишет, пользуясь евангельской интонацией ("В половине второго вскричал: (-"При- близается" - 3,388), - это уже герой "христообразный", возвеличенный в мигу умирания. В сцене извлечения его из лап "гадин" Коробкиным (3,399) показано "воскресение" Мандро к жизни ("Я - жив" - признается он своему спасителю - 3,401), и его трагическая гибель, все же последовавшая за этим, имеет отношение не к злодею, а к "воскресшему", возрожденному герою.

## 6.

Как уже отмечалось, Белый сначала "не любил" Лизашу, - как тип она была ему "далека и неприятна".<sup>126</sup> Такой подход к героине объясняется сложностью ее образа "не то бесенка, не то ангелочка", "не то старушки, не то младенца",<sup>127</sup> т.е. тем, что в Лизаше напоминало иных из дорнахских "учениц" Рудольфа Штейнера. Тем не менее уже в первой части *Москвы* Лизаша показана в русле трансформаций Коробкина и Мандро, героиней, жизнь которой (в отличие от однозначных и заданных женских образов дилогии) протекала "между драмой и взлетом" (1,84), вернее в пределах движения "оттуда" к "здесь", и от

"здесь" в "туда". "Оттуда" - обозначения сферы демонической, дьявольской, к которой Лизаша прикреплен кармой ее и отца ее Мандро.<sup>128</sup> В мире "здесь" героиня пребывает в статусе "русалки больной",<sup>129</sup> играющей в свои "русалочные игры" ("кормление своих теней собою" - 1,229,83) и на подобие Хромоножки Достоевского ждущей своего "жениха" - "князя"; при этом она думает, что ее-то и нет, что Митя приходит не к ней, в к ее "русалке" (1,118). Изживает Лизаша "русалку" в себе в минуты ее "взлета". Тогда ее "Я" "разрывалось", тяготело к "мы" - "солнечному шару" (в "туда"), делало "выпрыги", изо "солнечным шаром рвалось ее сердце" (1,230,235); в эти "ангелические миги" Лизаше сквозь "русальные гримасы" выделались образы "второй какой-то жизни", и ей хотелось итти "туда" вместе с Митей (от "больной русалки" в себе), а заодно "тащить к солнцу" и самого Мандро, который, однако, "упирался", представая перед нею "не тем", т.е. лишь "странно пленительным демоном" (2,142; 1,229,231; 2,139; 1,234,235). В конце *Москвы под ударом* указанное "движение" образа Лизаши прокомментировано так: "Ясней открывалась картина ее проживания в доме Мандро; этот "д о м" и есть класс, придавивший, измучивший - в ней человека; "р у с а л о ч к а" - классовый выродок; выбеги к солнцу из дома Мандро оказались стремленьем к внеклассовой жизни; и - знала теперь: через все - человечество катится к солнцу" (2,187). Цитата эта во многом характерна для Белого периода *Москвы*, когда он охотнее чем позднее пользовался "марксистской" терминологией; в это время автор еще не знал, что *Маски* будут написаны и что в них "дело Лизаши" окажется гораздо сложнее.

Речь идет о том, что в мире "здесь" Лизаша была не только "русалка". "Странная барышня", барышня "с атмосферою", с "очень блажными глазами, стрелявшими сверком", любившая "уродцев" и говорившая, что она "не одна: нас ведь много" (1,80,77), - была "ведьмой". Об этом свидетельствуют ее "вечно холодные, как лед" руки, "холод", излучающийся из ее тела,<sup>130</sup> ее повадки "царапаться", а также то обстоятельство, что в Лизаше "все (...) лжется", ибо она "русалочку" свою "утопила" (1,83,123,122).<sup>131</sup> Не случайно Мандро называет ее по-бесовски "сестрица Аленушка" (1,84 и др.), - волей-неволей, в *Москве* героиня выступает в роли "ведьмы". Ее наваждение Мандро тоже бесовского происхождения. Характеризуется оно постоянным стоянием "над бездной" (1,110,249 и др.), вызывающим опущение "невнятицы" (1,110) ввиду того, что обожествляемый ею отец оказался не "строителем Сольнесом" и "богушкой" (1,83,232,233 и др.), а просто "мужчиной", который "не нравился" (2,139) и к которому она, тем не менее,

стремилась всем своим существом "ведьмы".<sup>132</sup> В своей "драме" таким образом Лизаша виновата чуть ли не менее ее отца.<sup>133</sup>

Лизаша остается "двойственной" и после ее ухода от Мандро. Сначала ее, "взорванную", интересует революция, в которой нужно все "испепелить, сжечь, развеять" (2,169);<sup>134</sup> она читает Карлейля, восхищается Маратом и Робеспьером, мечтает об убийстве "генерала" и даже "царя" (2,169,185), однако Киерко не одобряет ее "анархизма" и всячески советует ей "оставить" Кампанеллу (2,185,188), т.е. утопические видения "солнечного" будущего. На этой почве назревает конфликт Лизаши с ее "мужем", замечаящим, что героине "опаскудило (...) наше дело", что она все еще мечется в тисках "Петровки" ("дома Мандро"), по-прежнему обнаруживая важные для себя идеи в ибсеновском *Сольнесе* (3,210,231). К концу *Масок* между Киерко и Лизашей происходит разрыв, который представляется наиболее естественным итогом их взаимоотношений, несмотря на то, что автор, собирающийся включить Киерко в круг героев, достойных "интимной коммуны" Коробкина, уже в начале второй части *Москвы* принял решение сблизить судьбы Лизаши и революционера-большевика.<sup>135</sup>

"Киерко бережно стаскивал с переживаний лизашиных мистику, точно змеиную шкурку (...) и в Лизаше проснулся - жизненьш" (2,188), - писал Белый о героине в *Москве под ударом*. Но до настоящего ее "выздоровления" (а тем более "просветления") было далеко. Лизаша должна была, в частности, испытать последствия своей демонической мести отцу, своего "злого предательства", разорвавшего сердце "живой" героини, а также наваждение видениями "старой драмы".<sup>136</sup> Попав в лапы мадам Тигроватко и став ее орудием, ее "куклой", героиня два раза "искушает" своего мучителя (3,101-105); это было результатом того, что в Лизаше все еще жила "ведьма", - в облике "дикой кошки", "змеи", "чертенка", "шельменка" (3,39,57,141),<sup>137</sup> к тому же она сама признавалась в своей продолжающейся "порочности" и "греховности" (3,140). "Двойственное" внутреннее состояние героини усугублялось кошмарными переживаниями "старой драмы", в которых Лизаша, подобно Коробкину и Мандро, преодолевала в себе прошлое, бесовскую символику "ножа", связанную не только с ее сном о "черномазом мальчике" (уподобленном впоследствии ее сыну Владиславу - 2,135-136; 3,252,253-254 и др.), но и с ее загадочным жестом "прокальвания пространства" (в сценах с Мандро и Никанором - 2,136-237; 3,39). Встреча с отцом как бы заканчивала историю этой "двойственности", восстанавливая "нежное" существо Лизаши-Корделии (3,418), однако перед автором оставалась задача показать дальнейший путь героини к "звезде" и "коммуне", осложняемый ее неурегулированными взаимоотно-

ношениями с Киерко. В концовке *Масок* читатель покидает Лизашу в трудную для нее минуту разрыва с мужем и потери отца (к тому, перед сценой "взрыва" она в бреду - 3,439); на наш взгляд, из этого состояния она должна вернуться к жизни лишь в коробкинском кругу, в кругу его "коммуны".

## 7.

В стороне от разобранного выше процесса движения от личности-личины к индивидууму-коллективу и, следовательно, от всей диалектики зла и добра стоит в диалогии большая группа пролетариев и революционеров, которую Белый именует "иной породой" людей, вышедших "из трещин домов" московских (2,164). К этой группе, о вступлении которой на социально-историческую сцену предупреждал автор уже в *Петербурге* ("От себя же мы скажем: о, русские люди, русские люди! Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян!"),<sup>138</sup> принадлежат разные категории героев, - от трубочиста Анкашина и "миллионов Клоповиченок" (2,164) до подпольщиков типа Харитовой и Переулкина, членов забастовочного комитета и Химияклича - "старика" из Лозанны, в котором нетрудно узнать самого Ленина. Среди этих героев, большинство которых живет под все той же маской ("маска" как "удел личности" в обстановке "социальных сплетений" - в терминологии Белого),<sup>139</sup> выделяется образ Киерка (Щецерка-Пукиерка, он же Терений Титович Тителев) - профессионального революционера и подпольщика-организатора из большевиков. Этот "провинциал" - "бездомок" (1 41), облеченный по-своему "необходимой, взятой ролью"<sup>140</sup> (чем он отдаленно напоминает Липпанченко из *Петербурга*), выполняет целый ряд функций. Он и - шахматист (сотрудничающий в "Шахматном обозрении"), и "подставное лицо" (3,30) для всяких сношений, и "опора" (1,44) для Коробкина и ему близких персонажей, и современный Обломов, играющий свою загадочную роль "с ленцой" и сидящий до поры до времени "без дела", ибо "хомут" еще не довис "до запряжки", "песня" борьбы "далека еще" (1,42,220); несведущие люди сильно колеблются в своих оценках Киерко, усматривая в нем то "охранника", то "максималиста", даже "темную личность, скрывающую атамана фальшивомонетчиков" (1,222; 3,43). Тем временем герой Белого скрытым образом занимается интенсивной пропагандой "социального вопроса" (1,222), успевая принимать деятельное участие в "легальной" общественной жизни и в судьбах других лиц; Киерко весьма искусно соперничает с рассказчиком диалогии в исследовании "мелочей быта" и

"гаин" героев (рассказчик не зря считает его "воплощенным прогнозом" и "железной уликой" - 1,43), и, если исходить из уже установленных нами связей сочинения Белого с *Королем Лиром*, то роль Киерко в сюжете дилогии ассоциируется в ролью Кента - своеобразного "детектива" и защитника фигур обездоленных и трагических.<sup>141</sup>

Философия Киерко, однако, отличается трезвым рационализмом.<sup>142</sup> Последовательно защищая свои большевистские воззрения, он знает, что "на свете навыворот - все", что большевики придут к власти и все - "рухнет"; для достижения этой цели необходимо, на его взгляд, "отрицать все" и подготавливать "планомерные действия масс" (1,46; 3,56,332; 2,185). Его путь "добывания правды" учитывает одну только "истину" - "истину класса", ради блага которой должны погибнуть любые "личные истины" (2,184; 3,348), в том числе коробкинская. В этом пункте Белый намечает будущий конфликт между "партийным" Киерко и Коробкиным, недавним рационалистом, который стал добываться именно "личной истины". В предисловии к *Маскам* сказано, что Киерко "видит драму профессора и понимает, что истинная почва драмы - не аферист Мандро, а весь строй", что герой этот старается помочь Лизаше (3,7-8), но это лишь половина правды, ибо марксист Киерко не понимает главного в движении душ Коробкина, Мандро и его дочери. Он выступает по сути и в этом отношении как пропагандист, стремящийся перевоспитать своих подопечных. Сначала Киерко удавалось воздействовать на Лизашу своим "светлым взглядом на вещи", открывать ей глаза и "устраивать светины", даже усмирять ее строптивую анархистскую повадку и тяготение к утопическому Городу Солнца (2,185,186,188; 3,8); впоследствии он, однако, разочаровался в разложившейся "декадентке" Лизаше, всячески подчеркивая ее "предательское" поведение (3,197,203), что и привело к их молчаливому разрыву.<sup>143</sup> Сходное отношение Киерко и к любящему его Коробкину (3,190), которого раз он обозвал "буржуишем"; спор между двумя героями достигает апогея в сцене, когда профессор отказывается передать свое открытие в руки "класса" - "для будущего, для всего человечества" (3,349,346). В этой сцене образ Киерко заметно снижается, а его подлинные намерения раскрываются полностью; оказывается, что Киерко и защищал Коробкина лишь для того, чтобы по заданию Химияклича приобрести его открытие для партии большевиков. Упрекающий себя по этому поводу в излишней сентиментальности ("интеллигент с сантиментами" - 3,249), Киерко на самом деле далек от всяких проявлений "душевного". Поэтому о нем справедливо сказано, что у него "стальная душа" и что он "жестокосердый" (3,203,349,428), иными словами, что он находится по ту сторону истинной драмы,

происходящей в кругу Коробкина, Мандро и Лизапи. В итоге выясняется, что у Киерко "своя жизнь" (Никанор), что "не по пути с ними нам!" (Серафима - 3,314,259); эти слова вещие, с той, однако, оговоркой, что они в большей степени относятся к Киерко, чем к его супруге Лизапе.

## 8.

В заключение поделимся несколькими соображениями относительно возможностей продолжения дилогии Белого. Продолжение это обещал сам автор в концовке *Масок*, наметив заодно и круг неразрешенных пока вопросов ("Что осело, что - пырьню отваялось? Кто - уцелел, кто - разорван?" - 3,441), и технику их разработки в дальнейшем (все тот же "роман тайн"). Мало того: в отличие от *Петербурга*, сюжет которого закономерно тяготел к свертыванию и заканчиванию после кульминационно-символической сцены "взрыва" ("исчезновения Петербурга" в трактовке Белого),<sup>144</sup> событийный план дилогии нуждался в продолжении хотя бы по двум причинам, - согласно признакам эпопеи, развертываемой в реальных исторических рамках, а также ввиду того, что в *Москве* и *Масках* диалектика добра выявлена лишь пунктирно ("образцово"), а вместе с тем остались незавершенными и линии поисков настоящего дома "самосознательными" героями. Замысел третьего тома, сохранившийся в пересказе К.Бугаевой (уход снова заболевшего Коробкина из его очередного дома, его пребывание в среде анархистов, извлечение героя из "опасной" среды Киерко и отъезд профессора вместе с Серафимой на Кавказ, основание "своеобразной Коммуны" на Кавказе и восстановление "духовного равновесия" Коробкина),<sup>145</sup> позволяет лишь в основных чертах обозначить то направление, в котором автором должна была разрешаться описанная выше задача. С другой стороны, авторское предостережение в предисловии к *Маскам*, что третий том будет "синтезом" и что только в нем "заговорят" главные действующие лица романа (3,6), указывает на новый сюжетный момент, - в революционных событиях будут принимать участие лишь "новые герои", способные выстоять в проверке временем, тогда как "старые герои" должны погибнуть или уйти со сцены. В данном отношении любопытно отметить, что задуманный Белым "прием" напоминает решение его ученика Пильняка, использованное им впервые в романе *Волга впадает в Каспийское море*.<sup>146</sup>

По мнению В.Ходасевича, Белый был автором "ряда романов-вариантов", в которых лишь варьировались его "основные темы" и

"основные персонажи".<sup>147</sup> Подобная точка зрения как бы поддерживалась самим автором, заявившим, что его видение собственного символистского прошлого и настоящего есть только "вариация 1928 года" основной темы;<sup>148</sup> Белый настолько остерегался любых непрерываемых выводов относительно своего духовного развития, что прибегал скорее к "импрессиям", нежели к формулам, особенно если последние еще не "оформились" и не "устоялись".<sup>149</sup> Думается, однако, что и без "стоявшихся" формул касательно периода 1921-1928 гг. у автора имелись все возможности для продолжения коробкинской истории, ибо необходимая для этого духовная и идейная эволюция Белого закончилась его пребыванием в "лomonосовской" группе московских антропософфов; "толстовское непротивленчество", характеризующее автора ко времени написания символистской автобиографии и воспоминаний о Штейнере, представляло собою лишь "защитный" ответ Белого на непонимание его творчества революционной эпохой. Об этом свидетельствует и предполагаемый сюжет третьего тома, в котором, в частности, должны были "разыгрываться" по уже известному сценарию "старые" автобиографические темы Белого: его увлечение Ницше и, особенно, Заратустрой (речи Коробкина на улицах революционной Москвы и его движение вдаль вместе с толпой), эпизод с "мистическим анархизмом" (пребывание героя среди анархистов "в полном неведении того, к кому он попал"),<sup>150</sup> "аргонавтические" мечтания об "интимной коммуне", частично осуществленные в деятельности "лomonосовской" антропософской группы ("кавказская коммуна" Коробкина).<sup>151</sup> Вместе с тем представляется очевидным, что дальнейший сюжет Коробкина должен был развиваться не в направлении канонических мифопоэтических схем "второго пришествия" (несмотря на явную "христообразность" героя и его сподвижницы Серафимы), а в сторону идей штейнеровских "пятого евангелия" и "XXXIII курса" и ими навеянной концепции "самосознающей души" Белого. Это движение к штейнеровской "сущности" ("логосу"; "теории" - Граду, "Новому Иерусалиму"; "интуиции"; "Духу"; "прототипу")<sup>152</sup> ассоциирующей с более ранним "Невидимым Градом" Белого, не могло закончиться в действительности, равно как не могла разрешиться в ней и намеченная писателем проблема "ритма антропософской семерки";<sup>153</sup> Белый знал, что в любой деятельности человеку не даны никакие "ставшие формы", а лишь сам процесс их "становления",<sup>154</sup> и что уже выход за пределы четвертой сферы ("эмблемы"; "идеологии"; "переживания"; "действия"; "индивидуума")<sup>155</sup> является залогом более глубокого прочтения тайн бытия, более полного (чем только в "символизациях") раскрытия Символа.

Итак, продолжение истории "становления самосознающей души" Коробкина и его окружения в третьем томе должно было углубить тему поисков "нового человека", которую сам Белый считал своей основополагающей темой.<sup>156</sup> Однако "оптимистический" разворот указанной темы вряд ли стал бы возможным, если иметь в виду то, что о "положительной" программе Белого нам известно на основании его отдельных, разрозненных высказываний послеоктябрьского периода. Коробкинская философия культуры несомненно унаследовала бы взгляды Белого на "три революции" (в том числе на революцию "духовную" как разновидность ибсеновского "третьего царства духа"), свободное развитие "снизу вверх" социально-индивидуальных коммун (при отрицании "политического ига"), символическую триаду "советы - власть - ритм", осуществляющуюся в рамках революционной "мистерии" как "выявление человеческого Духа из свободы"; по мнению Белого, подобная культура возникала только на почве "ассоциации" людей и "общины" символистов-социалистов, выражающих не "общее", а "социал-индивидуальное", не "протокол" и "устав" общественности и государственности, а "символы апостола Павла, эмблемы Штейнера, знаки высших математических дисциплин".<sup>157</sup> Начала общественности и государственности отвергались Белым еще со времен *Петербурга*; в послереволюционную эпоху им, началам этим ставилась в вину особенно "внутренняя монополизация ритма", вместо того, чтобы "отдать его миру, а себя увидеть умирающим в земле зерном, восстающим под небо - сперва колосом, потом кучкой колосьев, потом - бескрайнюю нивой".<sup>158</sup> В Коробкине третьего тома поэтому должна была воплотиться противоположная названным началам установка на "коллектив индивидуумов", т.е. людей "с новым сознанием, которые преодолели в себе рамки личности и вышли из замкнутости в личном, семейном и даже народном кольце на простор горизонтов свободы и братства, с тем, чтобы слить все богатства своих разнородных способностей в одном общественном деле культуры".<sup>159</sup> Белый утверждал, что его мнение о "новом", "организованном" человеке<sup>160</sup> разделялось и некоторыми коммунистами.<sup>161</sup> Возможно, что это так, что у иных коммунистов действительно сформулировалась духовная платформа, подобная платформе Белого, однако взятая в целом вся его философия культуры была противопоказана программе советской власти, что и привело к "антигосударственной", опальной судьбе писателя в 20-е годы.<sup>162</sup> Короче говоря, лишь назреваемый в *Масках* конфликт между Коробкиным и Киерко должен был развязаться во всю в третьем томе с наступлением поры "сбрасывания масок". В этой книге маски должны были спасть со всех персонажей, в том числе с

Киерко и его товарищей, до этого ходивших замаскированными;<sup>163</sup> раскрытие их подлинного "Я" и показ их "лица" должны были быть выявлены в сопоставлении с отображением судьбы коробкинского круга и, следовательно, в конфликте с ним. Для этого имелись довольно четкие предпосылки в высказываниях Белого той поры.

Во-первых, Киерко уже в *Масках* выступает человеком-"общественником" и "партийцем", для которого вопросы "мировоззрения" стоят выше вопросов "чувств"; в третьем томе к этому должна была прибавиться его роль "государственника" - ярого оппонента стихийничества и анархизма. Белый же о работе в "обществах" и "кружках", как уже отмечалось, отзывался крайне пренебрежительно, "партийцев" считал "дробью человека" и "антропоидами",<sup>164</sup> всячески подчеркивая, что человек "ценнее" и "лучше" собственного "мировоззрения", облакавшего его в маску.<sup>165</sup> Во-вторых, согласно взглядам Белого, воздействию кармы подлежала также узкая, "мировоззренческая", "партийная" политика Киерко и его товарищей, будучи своеобразным "общественным бредом", хотя и отличным от "общественного бреда" представителей старой государственности; иными словами, группа Киерко также должна была понести кару за ее преднамеренно пренебрежительное отношение к проблемам "душевного" порядка (в частности, к проблеме "любви"- "добра"). Наконец, в-третьих, Киерко и прочие революционеры должны были быть показаны (в томе, завершающем тетралогию) и в аспекте их "фаустовской", "созидательной" деятельности; здесь их бесспорно подстерегал грех Фауста к Филемону и Бавкиде, т.е. опять-таки следствия государственной кармы вплоть до "петровской": мнимая "стройка" эта есть не что иное, как "могила", в том числе "могила" самих "строителей". А.Воронский несомненно был прав, утверждая, что "главное препятствие" в революционном показе Белого - в "его символизме", "целиком враждебным Киерко".<sup>166</sup> Писатель тоже догадывался об этом, вследствие чего в замысле третьего тома он почему-то "откладывал" сцену неминуемого конфликта между Коробкиным и Киерко и переносил ее то подальше от Москвы ( на Кавказ), то еще дальше - в необозримое будущее, выдумывая попутно новых "врагов" профессора из других сфер. Разумеется, Коробкин мог пойти на компромисс с советской властью и ее носителем Киерко (впрочем, следы компромисса наблюдаются в переработке образа Дудкина для инсценировки *Петербурга*), но это могло случиться лишь за счет его отказа от антропософской программы, что в свою очередь не входило в художественную задачу Белого. Поэтому, по изложенным выше причинам, диалогия Белого не могла иметь продолжения в удовлетворительной для автора версии. В

отличие от Пильняка, мистифицирующего читателя мнимой "ортодоксальностью" его "романов-симуляций", Белый дошел лишь до мистификации самой идеи написания "ортодоксальной" эпопеи, и этот прием был справедливым итогом его творческого пути.

## Примечания

- 1 В дальнейшем указываются только том и страница, причем первый том обозначает первую часть *Москвы* (*Московский чудак* - М. 1926), второй - вторую часть этого романа (*Москва под ударом* - М. 1926), третий - роман *Маски* (М. 1932).
- 2 См. письмо Белого к Иванову-Разумнику от 1-3 марта 1927 г. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1-2, 1974, 64.
- 3 Л. Долгополов, Творческая история и историко-литературное значение романа А.Белого *Петербург*, А.Белый, *Петербург*, М., 1981, 588.
- 4 Ср. соответствующее высказывание Белого относительно состояния героя *Петербурга* Николая Аблеухова в кн. *На перевале. II Кризис мысли*, 1918: "пришло время дерзания: если мы не воспримем его, все равно, мы его ощутим: - ощутим проглоченной бомбой; над собою должны мы взлететь: не взлечим - разорвемся" (там же, 501). - Аналогичная проблема ставится автором и в московской дилогии вплоть до сцены "взрыва", заканчивающейся *Маски* и задающей "загадочный", оставшийся без ответа вопрос: "Что осело, что - пырсню отвеялось? Кто - уцелел, кто - разорван?" (3,441).
- 5 А. Белый, *На перевале*, 501
- 6 А. Белый, О себе как писателе, К.Бугаева, *Воспоминания о Белом*, Berkeley 1981, 326.
- 7 Показательны в этом отношении старания Киерко "выпрямить" до марксизма "утопические представления" Лизаши (3,8), т.е. стремление героя показать, чем революция не является.
- 8 К. Бугаева, *Указ.соч.*, 146,159.
- 9 В том, что Белый доведет свое сочинение до конца, сомневались, в частности, А.Воронский (А.Воронский, Андрей Белый (Мраморный гром), в кн.: А.Воронский, *Избранные статьи о литературе*, М., 1982, 248) и В.Ходасевич (В.Ходасевич, Аблеуховы - Летаевы - Коробкины), в кн.: В.Ходасевич, *Литературные статьи и воспоминания*, Нью-Йорк, 1954, 190.
- 10 Толкование диккенсовского приема (3,6-7) Белый, по-видимому, перенял у В.Шкловского (см. статью последнего *Романе тайн* в кн.: В. Шкловский, *О теории прозы*, М., 1925, 118).

- 11 См. упоминание о "Мише" в главке "Опять печальный и грустный" шестой главы *Петербург* и соответствующее его толкование в примечаниях Л. Долгополова (А. Белый, *Петербург*, 286,675).
- 12 В предисловии к *Маскам* Белый, разумеется, не стал разгадывать "тайну" ломоносовского присутствия в диалогии, указав лишь на ряд "ложных следов" в процессе разгадки этой "тайны" (Ломоносов - "великий ученый", первый употребивший принцип "остраннения" и культивировавший "риторику, звук, интонацию, жест" - 3,8,9,10). - Отметим также, что автор не захотел истолковать и факт указания на крестьянское происхождение Ломоносова в посвящении к *Москве*, возможно связанный со "скифскими" воззрениями Белого в первые послереволюционные годы.
- 13 См. его письмо к Иванову-Разумнику от 4 июля 1914 г. в кн.: А.Белый, *Петербург*. 519.
- 14 См. письмо к Иванову-Разумнику от декабря 1913 г., там же, 516.
- 15 Там же, 296
- 16 Там же, 104
- 17 Любопытно отметить, что из диалогии исчезло навязчивое афиширование "желтого" комплекса русской истории, о чем свидетельствует хотя бы отношение японского ученого Исси-Нисси к Коробкину и его мнение о том, что "Ивана Иваныча, как национальную, даже как сверхнациональную ценность, должны бы заключить в семибашенный замок из кости слоновой, таскать на слонах, окружив с а м у р а я м и: математический богдыхан далай-лама, Микадо!" (2,32).
- 18 Как известно, так были озаглавлены *Маски* в первой редакции.
- 19 А. Белый, *Почему я стал символистом и почему я не престал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*, Апп Арбор 1982,26) далее только *Почему...*). - Белый подчеркивает при этом, что его "апокалипсизм" заставил его брать проблему трагедии личности как "симптом общего кризиса" и вместе с тем "наступления новой эры" под знаком Христа ("Се творю все новое"), Зосимы и Мышкина (там же,29), что осталось действенным и в период написания диалогии.
- 20 В предисловии к первой части *Москвы* Белый не без оснований указывал, что сочинение его "наполовину роман исторический" (1,7).

- 21 Здесь следует отметить, что "встреча разных эпох" получила своеобразное истолкование и в булгаковском *Мастере и Маргарите*. Булгаков вообще многим обязан романам Белого, причем в виду имеется не только его "закатный" шедевр, но разбор этой темы, естественно, выходит за рамки поставленной нами задачи. Интересно также, что кое в чем сюжеты двух писателей соприкасаются и без определенного воздействия друг на друга (см., например, сходство эпизодов с Шариком и Шариковым в *Собачьем сердце* со сценами с "карликом" Кавалькасом и замыслом "превращения" умершего пса Томочки в "мальчика" в *Москве*).
- 22 См. также такие характеристики Москвы, как: "гибнущий город", "в тысячелетия гибнущий город", "мираж", под которым "вырыта яма", вплоть до утверждения, что сама Москва "стала - яма!" (1,207; 2,160; 3,26,405).
- 23 А. Белый, *Петербург*, 498
- 24 "Роль наша оказалась праздною ролью", - пишет Белый по этому поводу в *Петербурге* (там же, 37).
- 25 Там же, 35
- 26 Там же, 83
- 27 Там же, 298
- 28 А.Белый, *Записки чудака*, том второй, Москва-Берлин 1922, 114
- 29 В.Ходасевич, *Указ.соч.*, 216
- 30 А. Белый, *Записки чудака*, том первый, Москва-Берлин 1922, 190
- 31 А.Белый, *Петербург*, 56
- 32 Л.Долгополов, *Указ.соч.*, 550
- 33 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 186-187
- 34 Л.Долгополов, *Указ.соч.*, 536
- 35 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 153
- 36 Ср. авторский комментарий: "Эти люди (...) жили заветом - начхать и наврать" (2,68).
- 37 А. Белый, *Петербург*, 332

- 38 А.Белый, *Воспоминания о Штейнере*, Париж 1982,234
- 39 Там же, 267
- 40 Там же, 140-142
- 41 А.Белый, *Почему...*, 13,116
- 42 А.Белый, *Воспоминания о Штейнере*,337
- 43 Там же, 196
- 44 Там же, 233
- 45 Там же, 233
- 46 Там же, 242,293,229
- 47 Там же, 79,221
- 48 Там же, 266
- 49 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 137
- 50 Отметим здесь сходство Грибикова и с немцем-шпионом (с "бородавкой у носа" - 1,21), играющим роль сведущего ученого.
- 51 Ср.: " (...) и скоряченный Грибиков шипнул под ухо" (1,50).
- 52 Ср. соответствующие определения Грибикова: "чортова курица" (2,76,83), "сын курицын" (2,81), "шама" (2,79,82), "баба" (2,76,82) и др.
- 53 Ср.: " - Ладно, - ужо тебе будет, - сказал он себе" (2,79).
- 54 К.Бугаева. *Указ.соч.*, 143
- 55 Там же,144
- 56 Ср. описание "карлика в коробкинском видении: "не то человекц псеносый, не то - пес с лицом человеческим" (1,207).
- 57 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 162
- 58 Там же, 136

- 59 Ср. "мифопоэтический" комментарий рассказчика к сцене, в которой герой отправляется на помощь профессору: "Впрочем, тьма прояснилась: петух там пропел" (2,232).
- 60 К.Бугаева, *Указ. соч.*, 161
- 61 В данном случае мотив "взрыва" трактуется в виде шаржа, аналогично мотиву "сардинницы" в *Петербурге*.
- 62 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 137
- 63 У Мити имеется "двойник" в лице "жениха" Серафимы Николаши ("Николаша - такой же ведь", отзывается Серафима о сыне Коробкина - 3,292), о котором в *Масках* упоминается только мимоходом, в связи с решением Серафимы покинуть "жениха" и остаться с профессором. Эта деталь, однако, исполнена своеобразной символики, поскольку жест Серафимы означает как бы дополнительное (наряду с отцовским) "отречение" от Мити.
- 64 Василиса Сергевна не принимает коробкинского "алгебраического" подхода к жизни ("Мы-то - не цифры" - возражает она мужу), противопоставляя ему мнимую "неисчислимость" сердечного "порыва благородного" (1,53) из стихотворения Задопятава.
- 65 См. в данной связи слова Белого из предисловия в первой части *Москвы* относительно того, что "в лице Мандро изживает себя тема "Железной пяты" (поработителей человечества)"(1,7).
- 66 Ср. соотношенность ее явления также с обликом Командора и Петра Верховенского в сцене с Кирилловым ("ночами его настигает порой в коридоре, со свечкой в руках" - 2,44).
- 67 Весьма возможно, что одним из прототипов Задопятава послужил Брюсов, протрет которого в *Москве* ("замер один у стола, постаментом фигуры явив монумент своей собственной жизни: автобиографию" - 2,24) напоминает собою маску почтенного академика из дилогии Белого.
- 68 Анна Павловна дает справедливую оценку очередной его работе: "Это ж мнение не ваше... (...) Брандес его высказал" (1,171).
- 69 Ср. в данной связи: "(...) он откинулся, великолепно ладони воздев над собой, в этой позе напомнивши Лира, которого он очертил лет уж тридцать назад в обозренье журнала: "Артист"; "Действительно, он на торжественном акте читал *"О сонетах Шекспира"* - в мундире, при шпаге; и - в ленте. // - Вы весь избренчались... *На лире играете? ...*" (подчеркнуто М.И.);" (...) но Василиса Сергевна его увела; вслух

читала ему его собственное сочинение: "Бальзак". // И Никита Васильевич забыл, чт он - автор: не вынес себя; встал: простерши ладони, как Лир над Корделией, он возопил: // -"Что за дрянь вы читаете?" (3,30).

- 70 Для Коробкина характерно, что социально-политический аспект действительности его вообще мало интересует: он - против мира "сего", знает, что он "рухнет", что правительство - "гниль" (3,308, -332), да и только.
- 71 В данном случае Белый сохранил зловещую символику "кареты" ("черного квадрата") - "мнимого дома" из *Петербурга*: в "карете" увезли Коробкина в сумасшедший дом, "черный квадрат" Велес-Непещевич устроил убийство Мандро.
- 72 Здесь Белым развивается его понимание "эфирного тела" как "тела воспоминаний" (Л.Долгополов, *Указ.соч.*, 562), восходящее к Штейнеру. Соответствующие сцены разыгрывания "старой драмы" в процессе "учения" роли "настоящего" Коробкина (3,123), которые окружающими воспринимались, как последствия "идиотизма" героя (2,239), сближающего его с Мышкиным Достоевского, суть иллюстрации коробкинского "прозрения". Феномен воспроизведения "старой драмы" соотносится в диалогии только с Коробкиным, Мандро и Лизашей, т.е. с персонажами, обреченными дар внутреннего изменения. Не случайно поэтому Митя, будучи героем противоположного плана, в сцене, посвященной "старой драме" отца, обнаруживает лишь "сумасшедствие над местом собственных пыток" (3,302).
- 73 Ср. эту мысль с высказыванием Дудкина в *Петербурге* о том что "больны - почти все" (А.Белый, *Петербург*, 91).
- 74 А.Белый, *Почему...*, 71
- 75 Там же, 72
- 76 Ср.: " (...) казалось ему, что за звезды пророс: головой"; "И вселенная звездная стала по грудь: человек - выше звезд!" (3,312).
- 77 См. эту же символику в ряде стихотворений Белого, в том числе в знаменитейшем *Ты - тень теней* (А.Белый, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград 1966,449).
- 78 А.Белый, *Записки чудака*, том первый, 140,141
- 79 Там же, 178

- 80 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 147. - Ср.: "И голову эту из ярко кровавого золота листьев обрызгали светлые просветы зорь. // Серафиме Сергевне казалось, что выписан от Микель-Анджело, фрескою, - под потолком: - // Моисей, - (...); "Серафиме Сергевне казалось, что мраморною бородой и рогами на кафедру входит, чтоб истины блошьему миру читать, - Моисей Микель-Анджело" (3,187).
- 81 А.Белый, *Почему...*, 64
- 82 Л.Долгополов, *Указ. соч.*, 622
- 83 См. письмо Иванову-Разумнику от 20 ноября 1915 г., в кн.: А.Белый, *Петербург*, 520
- 84 А.Белый, *Записки чудака*, том первый, 61,105
- 85 Ср.: "(...) оказалось что он есть помеха жене и прислуге, что вовсе не дома он в собственном доме"; "Дома - нет!"; "Враги // - человеку - // домашние"( 1,91; 3,189,310), причем последняя цитата буквально передает евангельский текст. Ср. также символическую гибель Гетеанума - "мнимого" апокалипсического "дома" и ее восприятие Белым (А.Белый, *Почему...*, 51,93,116,117 и др.).
- 86 Впечатление от "христообразности" ситуации Коробкина усиливается размышлениями героя, сознающего единственность своего нового пути: "- Я знаю, - не можешь за мною идти" я иду по дороге, которой еще не ходили.// - И ты - отречешься! // - И - ты!" (2,246).
- 87 Ср.: "И к окну подошел, и разглядывал звезды" (3,352) и т.п.
- 88 См. в кн.: А.Белый, *Почему...*, 88.
- 89 Ср. "желтый" кабинет героя, "желтые" книги и полки, "желтые" паркеты, а также облик Коробкина - "желтоногого козла" в халате с "желтостертыми" отворотами и кистями (1,42,89,12,30,10,11 и др.).
- 90 Ср. его "желтокоричневый" стол (1,12).
- 91 Ср. "кирпично-коричневый" и "коричневый" дом Коробкина, "коричневые" шкапы в кабинете, а также "очень коричневый" вид героя (1,16,88,12).
- 92 Ср. "черную клеенку", которой был крыт стол в его доме, "чернолапое" кресло, "чернокоженькие" переплеты книг (1,12,156 и др.).

- 93 Вспомним еще раз булгаковский роман *Мастер и Маргарита*, в котором Мастер находит подлинного собеседника (Бездомного) лишь в клинике Стравинского, в частности похожего на "рационалиста" Пэтэш-Довлиаша.
- 94 Этому герою принадлежит оценка Коробкина ("Стоголовую, брат, го- ловой мозгует он; что ему там - без одной головы, без другой (...) - 3,61), которая потом автором обобщается: "Голова его, вовсе не нашей планетной системы, кусалась, как пес" (3,307).
- 95 См.: "Наденька верила: // - Может быть, песик вернется к нам: мальчиком"; "Права Наденька-с, - что ни скажи: песик Томочка стал человеком" (1,97; 3,139). В контексте диалектики добра эта символика играет немаловажную роль, поскольку ею заодно опровергается противоположный мотив превращения "пса" в "дьявола" Мефистофеля.
- 96 А.Белый, *Почему...*, 115-116
- 97 Эти ее слова впоследствии стали источником основополагающей мысли булгаковского Воланда.
- 98 В данной связи автор пишет: "Нельзя было прямо понять: красота от добра, иль добро красотой рождалось; но то и другое - путем становилось: путем фельдшерицы" (3,65), как бы полемизируя с итогами размышлений Достоевского в *Идиоте* относительно судьбы красоты и добра.
- 99 Здесь же выявляется и тема перевоплощения Нади, - Серафима станет для Коробкина "как мать" и "как дочь" (3,131).
- 100 Ср. умение героини "голубить", а также определение ее облика: "из воздуха воздух" (3,117,129). В этом свете не совсем ясной представляется дальнейшая эволюция Серафимы, будто бы ставшей (в третьем томе) "ученицей" Коробкина (К.Бугаева, *Указ. соч.*, 136).
- 101 Там же
- 102 О судьбе этого "упырьствующего" маленького героя, который, согласно народным поверьям, мог родиться "уродливым", см. в заключении.
- 103 Мнение Киерко о нем: "Неотвязчив, как гвоздь в сапоге!" (3,246) ассоциируется с известнейшими строками *Облака в штанах* Маяковского: "Я знаю - //гвоздь у меня в сапоге// кошмарней, чем фантазия у Гете!" См. также образ Никанора с половою щеткой,

напоминающего "седую, морщавую и бородастую... Греткен" (3,232), т.е. героиню Гете.

- 104 Правда, некоторыми подробностями истории Мандро Белый обязан героям Достоевского типа Свидригайлова и Ставрогина, вернее той части их биографии, которая предшествовала их появлению в *Преступлении и наказании* и *Бесах*.
- 105 См. в данной связи "темное" происхождение героя, его ложную биографию (развенчанную Киерко), "разыгрывание фарса" ("в постановке К.С.Станиславского"), "меблирование жестов" вплоть до игры в "Misere" (1,75,76,77-78,135,138,249; 2,20,21,141,202; 3,103 и др.). В явлении Друа-Домардэна, однако, "пересушествленность насквозь" соседствует уже с ощущением "вымученности вспоминаемой роли" (3,99), что в свою очередь предполагает скорое "сбрасывание маски" героем.
- 106 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 143
- 107 См. соответствующие звуковые игры - ассоциации: Андрон, Мордан, Мандрон, Мандрагора, Дорман, Дроман, Ордман, Мродан, вплоть до понятия, обозначающего особое поведение - "наандронить" (1,207,227; 2,133; 1,209). Показательно, что Киерко преднамеренно снижает последствия этого рокового маскарада, обзывая Мандро фамильярно "Мандрашка" (1,227; 2,20,139).
- 108 А.Белый, *Петербург*, 89. - Как известно, и бред Дудкина, и бредовые мечтания Мандро восходят к дьявольским затеям Мефистофеля, сочинившего Гомункула и демонически любовавшегося своим "созданием".
- 109 Ср. хотя бы сцену, в которой Мандро вспоминает о Мюнхене, - "Кирхенштрассе, каштановом саде, серожелтой виллочке с новенькою черепичатой крышей" (2,160), с рядом соответствующих сцен восприятия Белым Дорнаха в его воспоминаниях о Штейнере и символистской автобиографии.
- 110 А.Белый, *Почему...*, 115
- 111 А.Белый, *Воспоминания о Штейнере*, 67
- 112 Там же, 256. - Об этом же Белый пишет и в первом томе *Записок чудака* (209-210).
- 113 Там же, 346

- 114 Там же, 238. - Отметим здесь наличие очередной сближающей параномазической игры: М а н д р о - Д о р н а х.
- 115 Ср.: "ведь - человек я жестокий: жестоко караю" (2,227) в обращении Мандро к Коробкину с лейтмотивной для *Петербурга* угрозой русского царя-памятника: "Я гублю без возврата" (А.Белый, *Петербург*, 211 и др.).
- 116 Его взаимосвязанность в Дон Гуаном спародирована в сценах с "карликом" - Лепорелло.
- 117 Ср.: "И - не только: был Вий - с "поднимите мне веки!": Поднимут, и // - "Вот он!" (3,160).
- 118 Из прошлого Мандро постепенно становится известным, что он был "когда-то причастен к содомским грехам" (1,125): растлевал девочек и мальчиков, зарезал "черноглазого мальчика" в Риме, убил женщину, предстал в роли Синей Борды - убийцы своих жен (2,23,148-149, 139; 1,133). Этот "голод по муке" (2,149), это беспредельное желание "истязать" других, характеризуют Мандро как настоящего "задушителя жизни" (2,183).
- 119 См. первую в дилогии развернутую картину Мандро - слуги дьявола в видении Лизаши: "(...) думалось: нет, - не заколешь того, кто извечно убитый, извечно здесь рыскает, - в комнатах этих, - с безумцами, с ч е р н ы м и; (...) //Пусть уж рыскает он, опозоренный, вместе с такими ж, как он, опозоренными, - в черном фраке, с цилиндром в руке; не убить его надо (убить его - дурочкой быть); надо всех их зараз уничтожить, чтоб камня на камне в Париже, в Берлине, в Бостоне, в Стокгольме, в Нью-Йорке, в Москве не осталось; убить одного - разбегутся другие" (2,146).
- 120 Демонический облик Мандро, разумеется, связан с "огнем" и "пламенем". См. в данной связи (помимо сцены "выжигания" глаза Коробкина Мандро) символику "красной геены огня" в его образе, утверждение автора, что герой "обдавал" Лизашу "геенной своей", а также реализацию метафоры "красного кресла" (2,133,138,251) в доме Мандро, сгоревшего после сцены изнасилования дочери ("весьма вероятно, когда в кресло сел, оно - вспыхнуло" - 2,165).
- 121 Сцена превращения шапки Коробкина в "кота" стала источником эпизода с Соковым в *Мастере и Маргарите*.
- 122 Об этом же говорит сам Мандро Лизаше: "Ты-то - не ангел, отродье мое; миф об ангелах бросила б; мы - арахниды" (2,143). См. также: "Видно его атмосфера - не воздух, вода, иль огонь: паутина; дышал паутиною; в жилах - не кровь: паутина тянулась осклизлая; весь - пауковный, бескровный (...)" (2,144).

- 123 Т.е., по классификации Белого, представителем "до-личного" и "безличного" существования, характерного для догреческого периода истории человечества (К.Бугаева, *Указ.соч.*, 156).
- 124 Под стать Мандро и обстановка в его доме, символизирующая "свивы змеи, разевающей пасть" (1,238): "черная пасть" камина с "нетыкающими часами" над ним, "чернолапая мебель" (2,134) и др.
- 125 Л.Долгополов, *Указ.соч.*, 607
- 126 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 146
- 127 Там же, 136. - Через образ "козочки" (М.Цветаева, *Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым)* в кн.: М. Цветаева, *Проза*, Нью-Йорк 1953, 292 и др.) Лизаша прямо сближается с основным ее прототипом - Асей Тургеневой.
- 128 Ср.: "знать преступник: отец, - до рожденья"; "Престурны и он, и она - до рожденья, - в мире, преступном еще - до творения!" (3,251).
- 129 Ср. "зеленое" лицо Лизаши и ее "русальную косу" (1,110,123 и др.).
- 130 См. также: "Прикоснулася ручка (была холодна, как ледок)" (1,118).
- 131 Бесовское начало в себе Лизаша преодолает не сразу. В ней и в дальнейшем будет "кипеть чертовяк" (2,175), даже в сюжете *Масок*.
- 132 См. в данной связи ее ревнивость к "мадам Миндалянской" (1,110,134).
- 133 В ключевой сцене *Москвы под ударом*, происходящей в "малайской комнате" дома Мандро, Белый подробно описывает состояние Лизаши перед "драмой" и неизбежность для героини хода до конца навстречу "наваждению": "Потом перестала рыдать: ведь извечно убиты, мы, мертвые; мысль об убийстве разыгрывалась обострением всех наблюдений над "н и м"; с изостренным вниманьем впивалась в мир, заповеданный прежде; и в каждом движении этого мира увидела мерзости; оторопь оледенила желание мести; "у б и т ь" - можно после, потом, в миг последний, когда невтерпеж станет ей от "д ы р ы н о с о в о й", к ней склоненной; пока же - в дыру заглядеться; и все - досмотреть; и - досодрогаться" (2,136). - Образ "черного негра", бросающегося "по комнатам" с копьем в руке (2,127), в котором просматривается облик "губящего" Медного Всадника, остается актуальным и для более позднего периода жизни Лизаши; видение это сливается с "бронзовым" образом ее отца, гонящегося за нею, к тому героиня чувствует, что она сама

"негритянка", перенявшая у отца его "темперамент негрский" (3,250). Ср. также: "И на ней - его маска: распухшие губы!" (3,251).

- 134 Более раннее ощущение ее "революционеркой" под влиянием прочитанной ею "брошюрки" (1,233-234) впоследствии было оттеснено "драматическими" событиями, происшедшими в ее отношениях с отцом.
- 135 Ср.: "Если б им (т.е. Лизаше и Киерко - прим. М.И.) здесь сказать, что они будут оба в годах вспоминать этот миг, прозвучавший обоим настойчивой властью: "пора!" (2,21).
- 136 К.Бугаева, *Указ. соч.*, 160
- 137 Ср. из ее портрета: "Почти еще девочка; верить - нельзя: развивала двумыслие; рот - про одно, а глаза - про другое совсем"; "Глазки, - как лезвия: блески резкие! Не доверяйтесь: предательница!"; "(...) точно мыщерка, - // - черная дамочка - // - с плоским листом, как у кобры, конечности, (...) // - вылизнула, - // - как змея, - // - на змеящемся // хвостике, - а не на шлейфе"; "Бледный, как мел, подбородок ее показал - лишь улыбку: безглазую; черным пером черной шляпы боднула, как козочка"; "Элеонора Леоновна тут же себя заморозила"; "Леоночка, точно косая: агатовый глаз за окно, а другой, зеленый и злой, наблюдал Никанора (...) " (3,23,51,56-57,140,209 и др.).
- 138 А.Белый, *Петербург*, 24
- 139 А.Белый, *Почему...*, 129. - О наличии масок у героев-революционеров свидетельствуют и их фамилии, построенные по тому же "странному" образу, что и фамилии персонажей противоположного плана, за исключением возможно Харитовой (от "харита" - богиня красоты и веселья, "грация"), которая, впрочем исчезает из повествования сразу же после ее знакомства с Лизашей.
- 140 А.Белый, *Петербург*, 272
- 141 Кент тоже исполняет свою роль защитника Лира и Корделии под маской слуги Кая. Кроме этого, его размышления о "конце света" в пятом действии соотносимы с соответствующими "прогнозами" Киерко.
- 142 Не случайно он Николай Николаевич, так же как и другой "рационалист" в дилогии - Пэпэш-Довлиаш.

- 143 Показательно, что "спасительный" для Лизаши в роковые ее минуты Киерко впоследствии стал "опасным", даже "сугубо опасным" (3,245).
- 144 А.Белый, *Почему...*, 79
- 145 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 152-153
- 146 Согласно замыслу Белого, в третьем томе определяются роли в первую голову братьев Коробкиных, Серафимы, Лизаши и Киерко. Что касается сына Лизаши Владислава, то он, по-видимому, должен погибнуть во взрыве дома Тителевых, напоминая собою "порывающегося лететь" гетевского Эвфориона. Отметим попутно, что в связи с переходом к иным задачам в третьем томе вряд ли было бы целесообразно сохранение шекспировских "драматических приемов" (3,12), в особенности из *Короля Лира*, поскольку они же использованы и обнажены в *Масках*.
- 147 В.Ходасевич, *Указ. соч.*, 217
- 148 А.Белый, *Почему...*, 137
- 149 См., например, его высказывание: "Может быть... здесь мне и ставить точку, потому что нет еще слов к оформлению последнего семилетия" (*Там же*, 112).
- 150 Вполне возможно, что соответствующие сцены строились бы в пародийном ключе, согласно нижеследующей трактовке "мистического анархизма", данной Белым в его символистской автобиографии: "В мистическом анархизме я вижу кражу интимных лозунгов: воборности, сверх-индивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу свои лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности - газетный базар и расчет на рекламу; вместо сверх-индивидуализма - задний ход на общность; вместо реальной символики - чувственное оплотнение символов, где знак "фаллоса" фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны - запах публичного дома, сверху раздушенный духами утонченных слов; вместо многогранности - пустую синкретическую всегранность; и вместо мистерии - опыты стилизации в театре Мейерхольда" (А.Белый, *Почему...*, 52). Возможно также, что привлечение феномена анархизма в третьем томе способствовало бы подведению итогов относительно другой, но все же "старой" темы Белого, - относительно Петра Великого - "анархиста", укрывающегося "под маской государственности" (А.Белый, *Арабески*, Москва 1911, 428). Явление "анархизма" интересовало Белого в разных контекстах и в разные его творческие эпохи (см., например, образ "мистичного анархиста" в *Петербурге*, "вдруг предложившего всех и все

уничтожить", фигуру артиста Вардабайда-Топандина в *Масках*, "объявившего себя анархистом", "анархистское" поведение Лизаши и др.) (А.Белый, *Петербург*, 125; 3,370).

- 151 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 152-153
- 152 А.Белый, *Почему...*, 134
- 153 *Там же*, 82
- 154 *Там же*, 105
- 155 *Там же*, 134
- 156 А. Белый, *О себе как писателе*, 326
- 157 А.Белый, *Почему...*, 103,104,110,109,122,102
- 158 *Там же*, 97
- 159 К.Бугаева, *Указ.соч.*, 157
- 160 *Там же*
- 161 А. Белый, *Почему...*, 103-104
- 162 *Там же*, 104
- 163 В этом смотрится итог старого "приглашения" Дудкина в *Петербурге* "поснять маски и открыто быть с хаосом" (А.Белый, *Петербург*, 292).
- 164 А.Белый, *Почему...*, 121
- 165 *Там же*, 128-129
- 166 А.Воронский, *Указ.соч.*, 250