

Маша Левина-Паркер

Андрей Белый: путь к распятию как аспект серийного самосочинения

Andrey Bely: The Journey to the Crucifixion as an Aspect of Serial Autofiction

This article is an attempt to discern links between Bely's autobiographical disposition and his narrative devices. My approach is based on applying two transformist theories of autobiography, namely, the American theory of *serial autobiography* and the French theory of *autofiction*. The emphasis of the former theory is on the serial mode of self-representation (multiple versions of self-description and of a life-story in a series of texts); the latter one is focused on the mix of autobiographical and fictional elements with writing techniques. In my research these two theories are combined as a single theory of *serial autofiction*.

My article is an exploration of what I believe to be a major autofictional leit-motif of Bely's prosaic series – the motif of a protagonist's Christ-like life-journey towards a quasi-crucifixion. I look at the variations of a protagonist's journey to a crucifixion in *Petersburg*, *Kotik Letaev*, *The Christened Chinaman*, and *Moscow Trilogy*. The autofictional invariant of a Christ-like life-journey is created through its formal equivalent, that is Bely's narrative invariant, namely, *inverse repetition*, or *rehearsal*. I develop a new concept of inverse repetition in order to define Bely's strategy of repetition of motifs that unfold not from but towards a point of reference, which is situated at the end and not at the beginning of a text. Thus, the chains of motifs function as sequences of rehearsals that are supposed to prepare and culminate in a performance of a deouement. However, in each of the novels the long-awaited and rehearsed performance of a protagonist's crucifixion is sabotaged and indefinitely delayed.

Серийность и самосочинение

“В сущности, Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем ‘я’ и только и делал, что описывал ‘панорамы сознания’”, – писал в своих воспоминаниях об Андрее Белом философ Федор Степун (Степун 1995: 171). Своим свидетельством Степун поддерживает признание са-

мого Белого: “есть одна только тема – описывать панорамы сознания, одна задача – сосредоточиться в ‘я’” (Белый 1919: 121). Говоря, что Белый всю жизнь писал о себе, Степун также передает свое впечатление о творчестве Белого как о последовательности самоописаний: “только и делал, что описывал ‘панорамы сознания’”.

Специфика прозаического творчества Андрея Белого в том, что это процесс, который предоставляет ему возможность переосмыслить, модифицировать и заново конструировать свое Я: свое прошлое, свою личность, а также отношения с отцом, братьями-символистами и близкими друзьями.

Склонность Белого к гибридизации автобиографии и романа, а также к многообразной перекодировке своего детства и жизни позволяет, как мне кажется, рассматривать его романы и мемуары как автобиографическую – точнее, автофикционную – серию. Новаторский и девиантный автобиографизм Белого требует новаторских и девиантных теорий автобиографии. Две такие трансформистские теории – *теория автофикшн* и *теория серийной автобиографии* – были созданы французскими и американскими постмодернистами.

Теорию автофикшн¹, концептуализирующую нетрадиционные аспекты автобиографии, с 1977 года, когда начал публиковать свои программные работы Серж Дубров-

¹ Autofiction дословно – автовымысел, самосочинение. См. подробный анализ на русском языке в: Левина-Паркер 2010.

ский², разрабатывают французские исследователи. Она чрезвычайно плодотворна для понимания Белого, в особенности для осмысления гибридной, автобиографически-романной природы сочинений Белого о Белом. Исходный пафос автофикшн – отказ от жесткого деления на факты и вымысел, от представления, что в автобиографии должна излагаться правда, вся правда и ничего, кроме правды, а вымысел уместен лишь в художественных произведениях. Автофикшн провозглашает свободу *сочинять о себе*³, свободу вольно обращаться с фактами и смешивать их с фикциями, свободу смешивать и сами жанры. Другой принципиальный тезис: интересны не внешние события и материальные факты, а иная реальность – сознания, мысли, фантазии, переживания, причем особенно интересно бессознательное.

Теория серийной автобиографии с середины 1990-х годов разрабатывается в американ-

² В 1977 году вышло первое произведение Дубровского в жанре автофикшн (Doubrovsky 1977); две программные теоретические статьи Дубровского об автофикшн появились в 1979 и 1980 годах (Doubrovsky 1980; Doubrovsky 1988).

³ См. работы Винсена Колонна (Colonna 1989 и Colonna 2004).

ской критической теории такими исследователями, как Ли Гилмор, Сидони Смит и Джулия Ватсон. Эта теория концептуализирует практику многократного самоописания автора. Она помогает многое разглядеть в творчестве Белого сквозь призму его тотальной автобиографичности.

Серийную автобиографию в самых общих терминах можно определить как создание писателем нескольких повествований о своей жизни, соотносящихся друг с другом как полемические и при этом равноправные версии автобиографии, ни одна из которых не является ни главной, ни окончательной. Основные особенности серийной автобиографии: многократная перекодировка личности автора (и важных для него других, как у Белого – отца и Блока), наличие того, что можно назвать автобиографическим инвариантом, повторяемость сюжетов в вариациях жизнеописания, и принципиальная незавершенность, непредопределенность этих вариаций.

Насколько мне известно, ни один из представителей двух теоретических направлений еще не выказывал интереса к Белому. И это при том, что писательская практика Белого

словно служит иллюстрацией их основных положений. Что касается беловедения, отметим недавний опыт применения теории автофикшна к творчеству Белого Клаудией Кривеллер в сборнике *Миры Андрея Белого*, а также в ее статье в этом номере журнала «AutobiografiЯ». Клаудиа Кривеллер пишет: “На мой взгляд, этот критический инструмент [теория автофикшна] [...] пригоден и для интерпретации некоторых сложных и противоречивых автобиографических произведений Андрея Белого” (Кривеллер 2011: 691). Наглядным подтверждением этого служит ее статья, в которой используется автофикшна в анализе *Котика Летаева* и *Крещеного китайца*. Другие беловеды пока не проявляли интереса ни к одной, ни к другой теории.

Необходимо указать на подчеркнутую полемичность концепций серийной автобиографии и автофикшна по отношению к традиционной теории. Основной теоретик и представитель традиционного подхода к жанру автобиографии и апологет бинарной оппозиции автобиография-роман – Филипп Лежен. С 1975 года своего рода каноническим текстом в теории автобиографии является его книга *Le pacte*

*autobiographique*⁴, задачей которой было собрать воедино, обобщить и теоретически узаконить традиционные представления об автобиографии, а также навести порядок в области автобиографического творчества и отграничить ее от области беллетристики. Цели такого разграничения служат два провозглашенных Леженом пакта: *автобиографический* и *романный*. Автобиографический пакт, по Лежену, состоит в том, что автор текста является одновременно его повествователем и главным героем (Lejeune 1975: 26), а излагаемые в тексте события являются достоверными. Романый пакт заключается в том, что личность автора не совпадает с фигурами повествователя и героя вымышленных событий (Lejeune 1975: 27). Труд Лежена узаконивал существование автобиографии как суверенного жанра и очерчивал границы, за которые не должно вторгаться в область автобиографического ничто романное и беллетристическое. Однако даже номинальная эпоха 'чистой автобиографии' продлилась недолго: едва только амбивалентность жанра была якобы

преодолена Леженом, как в это пространство стали вторгаться новые, трансформистские теории. *Serial autobiography* в Америке и *autofiction* во Франции заявили о неотъемлемом праве автора самоописания, соответственно, на многократную текстуальную перекодировку его прошлого и на жанровую гибридизацию.

Теория серийности усматривает свой *raison d'être* в разработке поэтики многократного романизованного самоописания. Так Сидони Смит стремится доказать, что авторские проекты, создаваемые по принципам гибридизации и сериализации, могут быть "outside the requirements of documentary evidence and legal jurisdictions" (Smith 2011: 41) и, несмотря на это, оставаться автобиографическими текстами. По мнению Ли Гилмор, умозрительная теория Лежена "appears to constrain self-representation through its almost legalistic definition of truth telling, its anxiety about invention, and its preference for the literal and verifiable" (Gilmore 2001: 3). Теоретики серийности тоже, как и теоретики автофикшн, всячески приветствуют смешение жанров.

Ли Гилмор с полным правом может называться ведущим

⁴ Lejeune, 1975. Первую попытку автора дать определение жанру автобиографии находим в: Lejeune 1971.

теоретиком серийной автобиографии. Ее книга *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* является, так сказать, манифестом серийности. Приведу характеристику, которую исследователь дает рассматриваемому феномену:

Several writers have taken the project of self-representation to be open-ended, susceptible to repetition, extendible, even, perhaps, incapable of completion. In their sustained multibook projects, the notion of an 'end' to autobiography becomes ironic. The multivolume autobiographies demonstrate this pattern of returning to the autobiographical scene (Gilmore 2001: 96).

В этом определении называется ряд особенностей исследуемого явления: многократность возвращений к автобиографическому локусу; особая роль повторения; семантическая и структурная открытость серии; вариативность продолжения и принципиальная незавершаемость. К этому Гилмор добавляет накопление и поэтапную трансформацию значения в серии по мере создания новых текстов.

Если свести воедино наблюдения различных теоретиков серийности и обобщить их рассуждения, можно сформулировать, в чем именно заключается экспериментальность серийности, которая нарушает установленные Леженом нормы жанра. Во-первых, это множественность образов автора и разнообразие версий прошлого. Во-вторых, это гибридность поэтики серийности, помещающая ее на пересечении референциального и художественного. В-третьих, это отказ от идентичности протагониста и автора. Трудно было бы не заметить, что второе и третье положения не на шутку сближают теорию серийности с теорией автофикшн.

Теории эти удивительным образом дополняют друг друга. Теория серийной автобиографии не придает никакого значения авторскому стилю, что, особенно если говорить о Белом, представляется серьезным упущением. Автофикшн придает стилю значение первостепенное и в этом отношении удачно дополняет теорию серийной автобиографии. Вместе с тем, автофикшн не замечает феномена серийности, что, особенно если говорить о Белом, представляется серьезным упущением. В этом

отношении ее удачно дополняет теория серийной автобиографии. И во многих других отношениях эти две теории взаимодополняемы. Применительно к творчеству Белого их взаимодополняемость представляется настолько наглядной, что я считаю возможным и пытаюсь их объединить – под названием ‘серийное самосочинение’.

Эти взаимодополняющие новаторские концепции, будучи гипотетически объединены в теорию серийного самосочинения, представляются наиболее подходящим инструментарием для анализа прозы Андрея Белого, новаторской для своего времени прозы серийного самоописания.

В этой статье я анализирую один из важных аспектов серийного самосочинения Белого: автобиографический инвариант крестного пути протагониста в серии романов (от *Петербурга до Масок*) и повествовательную стратегию его воплощения – обратное повторение, художественный инвариант серии.

Репетиция развязки – особый способ повторения

Повторению в литературе, и в частности мотивному повторению, посвящена обширная научная литература⁵. Однако литературоведение не проводит различия между тем, что следовало бы назвать прямым мотивным повторением, и мотивным повторением как таковым: один из видов его приравнивается к понятию в целом. Но возможна, а главное, реально существует, и принципиально другая версия приема – репетиция, то есть повторение обратное.

Мотивное повторение обычно строится как возвращение – с некоторыми вариациями – к какому-то изначальному элементу повествования, будь то событие или конфликт, предмет или символ. Повторение поэтому всегда предполагает наличие истока или начала, находящегося вне системы повторений, но конституирующего ее и задающего ее состав и функционирование. Такой исходный пункт является как бы ‘оригиналом’, а последую-

⁵ См.: Веселовский 2004: 500; Пропп 1998; Бем 1919; Мелетинский 1976: 306-307; Хализев 1999: 267; Кожевникова 1976; Шмид 2008; Смирнов 2001; Фарыно 1987: 160-161; Miller 1982; Силантьев 2004.

щие повторения – его приближительными копиями.

Происхождение мотивной цепочки от истоков мотива, от ‘оригинала’ – наиболее распространенный способ построения мотивной структуры. Репрезентативно в этом смысле определение, которое дает мотиву Борис Гаспаров:

Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое ‘пятно’ (Гаспаров 1994: 30).

В этом случае обычно имеет место совпадение исходного мотива с исходным пунктом фабулы и дальнейшее совпадение направленности мотивной структуры с развитием фабулы. Это может быть (например, в романе воспитания) некий эпизод детства героя, повторяющийся по мере рассказа о развитии героя и истории его жизни. Повторяющиеся эпизоды, или звенья

мотивной цепочки, периодически возвращают к исходному эпизоду и работают на связность и цельность произведения. К этому типу повторения вполне применимо высказывание Шкловского: “Повторения создают плодovitую медленность, глубокую пахоту прозы. Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни” (Шкловский 1983: 5). Такова суть прямого повторения – но не всякого повторения.

Развиваемый здесь подход заключается в том, что существует и другой тип повторения: ‘повторение наоборот’. В этом случае оригинал повторений и пусковой механизм мотивного развития тоже отчетливо задан. Однако место, отведенное для него автором, вопреки обыкновению и ожиданиям, находится не в начале, а в конце повествования. Это не исток, а пункт назначения – не точка, от которой отталкивается, а точка, к которой тянется повествование. При такой конструкции повторения оказываются не последующими отражениями изначального, а как бы репетициями *предстоящего*⁶. Мо-

⁶ Я предлагаю термин «репетиция» еще и потому, что он предполагает игру слов: французское ‘r p tition’

тивы не возвращают к своему исходному оригиналу, а ‘репетируют’ грядущее представление: заключительную и заключающую мотивное развитие пуанту, основное событие фабулы. ‘Представление’ – кульминация репетиций, то есть конституирующий момент мотивной цепочки, вынесенный за скобки мотивной системы.

Репетиции распятия Белого

Обратная перспектива мотивной структуры создается у Белого. Именно по принципу инверсивного повторения развивается в романах автофикциональной серии Белого один из самых важных для его творчества мотивов. Присущее Белому представление о своем жизненном и творческом пути как мученическом пути к предстоящему распятию за грехи мира – по образу и подобию крестных мук Христа – порождает в его творчестве

лейтмотив обреченности и страданий, автобиографический инвариант текстов писателя Андрея Белого и навязчивую идею о собственном христоподобном пути и неотвратимом распятии. Идея эта была глубоко укоренена, по свидетельствам современников, в самосознании Бориса Бугаева. Показателен рассказ Ходасевича об эпизоде на прощальном эмигрантском ужине перед отъездом Белого в советскую Россию:

За этим ужином одна дама неожиданно сказала: “Борис Николаевич, когда приедете в Москву, не ругайте нас слишком”. В ответ на это Белый произнес целую речь, в которой заявил буквально, что будет в Москве нашим другом и заступником и готов за нас “*пойти на распятие*”. Думаю, что он сам отчасти этому верил⁷.

У Белого воплощению личной темы обреченности на крестный путь – служит повествовательная стратегия мотивной репетиции. Можно сказать, что автобиографический мо-

одновременно включает оба актуальных здесь значения – как повторение, так и предварительное пробное исполнение, подготовка к будущему представлению: (1) “*retour de la même idée, du même mot, réitération d’une même action*” и (2) “*Séance de travail, de mise au point d’une œuvre musicale, dramatique, etc., destinée à être présentée au public*” (Larousse 1998: 675).

⁷ Ходасевич 1991:66. “*Пойти на распятие*” выделено Ходасевичем.

тив-инвариант серии Белого (тема обреченности) воплощается художественным инвариантом серии Белого (обратным повторением). Своими версиями такой репетиционной конструкции и одновременно ее деконструкцией являются романы Белого. Эти самосочинения строятся, разумеется, не одинаково.

Репетиции казни в Петербурге

Мотив отцеубийства является основным в *Петербургe*. По мере прояснения смысла “ужасного обещания” Николая Аблеухова становятся все более очевидными репетиции приближающейся развязки. Одновременно это и мотив будущей казни отца, и духовной казни, как выясняется, самого Николая Аполлоновича, а следовательно, и автобиографический мотив – казни автора. Отцу и сыну “иногда становилось жаль обрывать обеденный разговор, будто оба они боялись друг друга; будто каждый из них в одиночку друг другу сурово подписывал казнь” (Белый 1990: 120). Так слово казнь впервые появляется в романе.

В *Петербургe* кульминация готовится по мере развития повествования репетициями

взрыва бомбы в конце романа. Репетиции казни в романе многочисленны. Это и возникающие в воображении сына, Николая Аполлоновича, болезненно-яркие образы убийства “молодым негодяем” немощного старика-отца, и его рефлексия по поводу отцеубийственного обещания, и повторяющиеся у него психические и даже ‘физиологические’ ощущения его собственного разлетания на куски: “разлетался я, как бомб... На части!..” (Белый 1990: 319), и взрыв Коленки-бомбы в его сне (“Николай Аполлонович понял, что он – только бомба; и лопнувши, хлопнул” – Белый 1990: 294), и возвращения его детских “кошмаров” – взрывающихся “бредов”, и мысленные картины с бомбой, одушевляющейся и персонализирующейся в лопающемся Пепп Пепповиче Пеппе. Репетициями казни выступают в романе и выпрыги сознания отца, Аполлона Аполлоновича, из его брэнного, обреченного партией, охранкой и сыном-негодяем на растерзание тела, и ощущения разрывания его большого сердца во время приступа, спровоцированного появлением красного домино на балу у Цукатовых, и звуковые галлюцинации сенатора в виде приближающихся к нему

“металлических, грозных” ударов, “раздробляющих все” (Белый 1990: 282).

Взрыв фигурально уничтожает, разносит в клочки, прежние ипостаси и сенатора Аблеухова, и его сына. Последнее явление привычной ипостаси Аполлона Аполлоновича сразу после взрыва дано в виде отдельных фрагментов метафизически растерзанного бомбой тела: “Отчетливо врезались: поворот головы, потный лоб, губы, бачки и глаз” (Белый 1990: 513). Этот кульминационный момент взрыва и символического распада личности сенатора подготовлен многочисленными лейтмотивами телесной и личностной фрагментарности, которые от начала до конца пронизывают роман образами автономных частей тела “гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта”: циркулирующими по проспектам Петербурга усами, носами, плечами, спинами, котелками, фуражками, калосами.

Последнее явление привычной ипостаси Николая Аполлоновича сразу после взрыва описано так: “ – ‘Ааа... ааа... ааа...’ Он упал перед дверью. Руки он уронил на колени; голову бросил в руки” (Белый 1990: 514). В этом случае впечатление фрагментарности

создается гротескной отдельностью и как будто вещностью и объектностью частей тела – рук, коленей, головы: “руки уронил”, “уронил на колени”, “голову бросил”, а также марionеточной раздерганностью судорожных, как бы предсмертных движений тела.

Взрыв бомбы и распадение личностей двух главных героев репетируется в романе, с одной стороны, сквозными мотивами “звонящей металлическим звуком”, а позднее “тикающей” “сардинницы ужасного содержания” и мотивами “умственной бомбы”, провокации, отцеубийства, предательства. С другой стороны, представление репетируется отчасти пародийными лейтмотивами страдающего бога: страданий Николая Аполлоновича из-за недостаточной метафизичности “житейских мелочей и всяких невнятных, называемых миром и жизнью” (Белый 1990: 51), из-за собственных отцеубийственных мыслей, бесплотных вожелений плоти, мыслительных “ахиней” – и страданий Аполлона Аполлоновича, вызванных бегством жены, преступлениями “негодяя-сына”, нестройным роением революционных событий, несимметричностью и неперпендикулярностью дел в

Империи, а больше всего – собственной “скверной”.

Как бы то ни было, само представление в *Петербурге* срывается и оказывается квази-развязкой. В эпилоге даны картины своеобразного воскрешения – и душевного, и духовного обновления Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича.

Тема распятия как такового в *Петербурге* лишь намечается. Уже там тем не менее есть несколько сцен, непосредственно отсылающих к христианскому распятию. Когда сенатор Аблеухов, морально раздавленный скандальным поведением сына в облике красного домино, разбирает бумаги перед скоропостижным уходом в отставку, предстает ему видение. Видится сенатору, как в пылающем огне камин протупает вдруг фигура распятого на кресте Николая Аполлоновича:

Побежал, расширяясь, камин, превращался в каменный и темничный мешок, где застыли... пламена, темно-васильковые угарные газы и гребни: в опрозраченном свете – там срилась фигура... Что это?

– Вот – страдальчески усмехнувшийся рот, вот – глаза василькового цвета, вот – светом стоящие волосы: облеченный в ярость огней, с искрою пригвожденными в воздухе широко раздвинутыми руками, с опрокинутыми в воздухе ладонями – ладонями, которые проткнуты, – крестовидно раскинутый Николай Аполлонович там страдает из светлости светов и указывает очами на красные ладонные язвы; а из разъятого неба льет ему росы прохладный ширококрылый архангел – в раскаленную печь... – (Белый 1990: 462).

Это один из немногих эпизодов в романе, изображающих распятие протагониста на кресте и к тому же подающих страдания Николая Аполлоновича в серьезной и даже трагической перспективе. Но и этот эпизод не может вполне избежать снижающих и осмеивающих героя-страдальца коннотаций. Ибо в романном времяпространстве эта сцена происходит параллельно сцене начинающегося рукоприкладства (которое, правда, тоже срывается), чи-

нимого обезумевшим подпоручиком Лихутиным над Николаем Аполлоновичем, в конце которой сам Аблеухов-младший (а не его воспламененный образ, привидевшийся отцу) переживает момент богоподобия. Вот как выглядит символическое распятие Николая Аполлоновича в кабинетике Лихутина:

– “Я, Сергей Сергеевич, удивляюсь вам... Как могли вы поверить, чтобы я, чтобы я... мне приписывать согласие на ужасную подлость... Между тем как я – не подлец...”

[...] Из теневого угла, будто сроенная, выступала гордая, сутуло-изогнутая фигура, состоящая, как подпоручику показалось, из текучих все светлостей, – со страдальчески усмехнувшимся ртом, с василькового цвета глазами; белольняные, светом стоящие волосы образовали опрозраченный, будто нимбовый круг над блистающим и высочайшим челом; он стоял с разведенными кверху ладонями, негодующий, оскорбленный, прекрасный, весь при-

поднятый как-то на кровавом фоне обой... (Белый 1990: 458).

Само по себе это описание не содержит иронических обертонов и во многом дословно совпадает с описанием распятого Коленьки в видении сенатора. Пародийной мизансцену Николай Аполлонычева хриstopодобия делают предшествующие ей трусливые движения души и тела героя и следующие за ней ощущения героя. Предшествующее ‘распятию’ смехотворное поведение Николки, в момент испытания тяжелыми дланями Серрежки превратившегося в “комочек из тела”, который от страха семенит на подогнутых ножках, создает весьма драматический контраст с позой богочеловека, принимающего смерть на кресте. Правда, в самый момент телесной “крестовидной раскинутости” своей Николай Аполлонович пытается и духовно кульминировать в соответствующем моменту хриstopодобном переживании: “Николай Аполлонович, освободившись от грубого, животного страха, стал и вовсе бесстрашным; и более: в ту минуту он даже хотел пострадать” (Белый 1990: 459). Как бы то ни было, следующие за этим ощущения ‘распинае-

мого' оказываются вновь пародийно сдвинуты по отношению к христианскому прототипу:

Ждал он – брызнет слепительный светоч и голос родимый [...] изречет в нем самом: для него самого:

– “Ты страдал за меня: я стою над тобою”.

Но голоса не было. Светоча тоже не было [...].

Почему ж не было примиренного голоса: “Ты страдал за меня?” Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя... Так сказать расхлебывал им самим заваренную кашу из безобразных событий. Оттого и голоса не было. Светоча тоже не было (Белый 1990: 459-460).

В потуги героя уподобиться Христу неслучайно диссонансом вкрадываются здесь ощущения разорванности, а в цепочку христианских символов – языческие символы ритуального расчленения. Вкупе с оторванной от коленькиного сюртука фалдой они пародийно отсылают к растерзанию языческого бога:

Ощутил себя отданным на терзание героем, страдающим всенародно, позорно; тело его в ощущениях было – телом истерзанным; чувства ж были разорваны, как разорвано самое ‘я’ [...]. Привезли насильно сюда, протащили – проводки [...] и – оторвали здесь, в кабинетике, сюртучную фалду (Белый 1990: 459).

Образы растерзания на части божества возникнут снова уже в финальной сцене, изображающей отца и сына после взрыва.

Интересно, что своеобразные жесты хриstopодобия, которые в этом романе еще крайне редки и не бросаются в глаза, дважды повторены как образы крестовидной распластанности на стене: Николая Аполлоновича и – Дудкина. В упомянутой сцене не состоявшегося избиения главного героя изображается “Николай Аполлонович, распластавшийся на стене” (Белый 1990: 454). За триста с лишним страниц до этого Дудкин, описывая Николаю Аполлоновичу свои мучения и приступы болезни на чердаке, говорит: “Любимая моя поза во время бессонницы, знаете, встать у стены, да

и распластаться, раскинуть по обе стороны руки [...] я так простаиваю, Николай Аполлонович, часами” (Белый 1990: 112). Многие места *Петербурга* свидетельствуют о том, что Белый поделился своими мозговыми играми и навязчивыми идеями не только с сенаторским сыном и сенатором, но и с Дудкиным. В этом ряду и проклевывающиеся ассоциации страданий героев со страстями христовыми.

Вероятно, время написания *Петербурга* было временем вызревания мифа Белого о самом себе как страстотерпце, шествующем на Голгофу во искупление принятых на себя грехов мира.

Тема распятия, за исключением нескольких отнюдь не центральных эпизодов, строго говоря, в явном виде не присутствует в романе, она присутствует в виде, скорее, неявном. В *Петербурге*, как первом тексте автобиографической серии, тема распятия, можно сказать, лишь прорастает и намечается. Однако выстраивающаяся в последующих текстах автофикциональной серии серия распятий протагониста ретроспективно отсылает к зачаточному ростку темы распятия в *Петербурге* и регрессивно активизирует в

нем сеть связанных с нею значений. В *Петербурге* есть намеки – не самые прозрачные – на подготовку того, что больше похоже на растерзание языческих божков, чем на христианские мотивы распятия. Николай Аблеухов предстает внешне подобным богу, не полноценным богом – но все же. В сне героя и в пародии на софийный миф очевидна более серьезная переключка с темой древних богов, хотя и там она пародийно снижается. В переживаниях героя заметен, хотя не слишком выражен, мотив страданий и даже обреченности – в общем виде, без определенной христианской окраски. Репетиции казни отца более определенно связаны с мотивом богоубийства. Аполлон Аполлонович ближе, чем его сын, к богам, что особенно наглядно проявляется в сне героя, где отец выступает то в образе Сатурна, то Хроноса, то бога вообще. Автобиографичность тут заключается не только в том, что Белый наделяет сенатора некоторыми внутренними свойствами своего отца – он его наделяет и некоторыми своими свойствами.

В целом в *Петербурге* обозначена, пусть и не слишком отчетливо, тема убийства богов, но эти боги ассоциируются,

пожалуй, скорее с язычеством, чем христианством. Все это наводит на мысль, что когда писался *Петербург*, тема христианского распятия еще не вполне сложилась у Белого. Правда, необходима одна оговорка. Богоубийство больше относится к Аполлону Аполлоновичу, в котором трудно разглядеть Христа, и если это бог, то какой-то другой бог. Но вот Николай Аполлонович – предатель, в котором разглядеть библейского Иуду можно.

Финальное представление в *Петербурге* оказывается пародийной реализацией автобиографического инварианта обреченности, страданий и гибели. Однако не вполне состоявшаяся развязка дана в этом романе пока главным образом вне христианской символики и по сути своей скорее приближается к модели растерзания языческих богов⁸. Языческие значения тоже не даны Белым впрямую, но они в романе намечены: они аккумулируются нагнетанием мотивов неминуемого и неотвратимого принесения в жертву ведомых на заклятие провокацией (партией и охранкой) сенатора и его сына, они

⁸ Озирис, Дионис и др. См. сборник статей, посвященный этой теме: Жертвоприношение: 2000.

брезжут в приведенных выше финальных образах телесной фрагментированности отца и сына, создающих иллюзию ритуального растерзания на части, на них намекают языческие аллюзии сна Николая Аполлоновича, наконец, к ним в достаточно прямой форме отсылает разговор Николая Аполлоновича с Дудкиным о бомбе, казни и об ощущениях растерзываемого на части тела:

– “Я все понял: но ведь это – ужас, ведь ужас...”

– “Не ужас, а подлинное переживание Диониса: не словесное, не книжное, разумеется... Умиряющего Диониса...”
(Белый 1990: 319-320).

Репетиции символического распятия Котика

И в *Котике Летаева*, и затем в *Крещеном китайце*, следующих за *Петербургом* текстах серийного самосочинения Белого, инициированная в *Петербурге* тема мученического пути героя к ожидающей его казни воспроизводится и уже становится одним из автобиографических инвариантов серии. Эта тема не просто повторяется, а воплощается в христианской символике и

образности, здесь она обретает четкость и определенность крестного пути к распятию, которых еще не было в первом тексте автофикциональной серии. Постоянно повторяются мытарства Котика в недрах семейства и переплетающиеся с ними мотивы 'преждевременного развития', мотивы переживания вины без вины ("виноват ли я, что...") и мотивы принятого на себя греха ("Грешник я: грешу с мамочкой против папочки; грешу с папочкой против мамочки" – Белый 1997: 114). Эти взаимодействующие ряды мотивов воспринимаются как *репетиция* конца, финального распятия героя – и окончания текста.

Распятие "во Христе" и воскресение "в Духе" семантически и структурно актуальны для *Котика Летаева* и *Крещеного китайца* не менее, чем символическая казнь и последующее духовное воскрешение отца и сына в *Петербурге*. Распятие героя репетируется в *Котике Летаеве* с первых страниц повествования – прохождением и восхождением Котика через страшные отдушины, трубы, коридоры, изнутри грозящие ребенку родительским тиранством бесконечные комнаты и извне угрожающие ему улицы, исто-

рию, мир. Рост Котика разбивается на серии развития своеобразным рефреном, периодически повторяющимся и обобщающим каждую из них: "Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница моих расширений; по ступеням ее восхожу: это – рост; я – расту" (Белый 1997: 86). Предпоследнее возникновение этого словесного, семантического и структурного рефрена в эпилоге уже не подразумевает, а прямо проговаривает смысл восхождения и называет его конечный пункт, который становится не только подразумеваемым конечным пунктом этого романа о детстве, но и повторяется всеми последующими романами автобиографической серии как их кульминация:

Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к *крестным мукам моим*; на вершине ее – ждет *распятие* (Белый 1997: 154 – *курсив мой* – М. Л.-П.).

Двумя фразами ниже тот же рефрен возникает и нарочито проговаривается заново, только на этот раз уже в несколько более просторном варианте:

Ожидают меня: мои новые миги; и – новые комнаты – комнаты, комнаты! – [...] происшествия нарастают деревней и временем года; шумы времени ожидают меня, ожидает Россия меня, ожидает история; изумление, смятение, страх овладевают: история заострилась вершиной; на ней... будет крест (Белый 1997: 154).

По мере приближения к последним страницам *Котика Летаева* многозначительно готовится представление распятия: “Котик – маленький гробик”; “Нет, не нравится мир...”; “Очень страшно: что делать?”; “Мне очень страшно” (Белый 1997: 146, 148, 149, 150). И наконец, в последней главе, многозначительно названной *Распятие*, сцена распятия назревает и почти материализуется: оплотневает, обрастает палачами, крестом, прочими атрибутами распятия, и становится зримой, – оставаясь при этом в будущем времени:

Между тем: уже бабушка, тетя Дотя и старая дева, Лаврова, обижены ожиданиями; и когда они не исполнятся, то есть – когда косматая стая старцев, шепчась и одевая печально шершавые шубы, уйдет от меня, то – то придвинется стая женщин с крестом: положит на стол; и меня на столе, пригвоздит ко кресту (Белый 1997: 153).

Но вопреки ожиданиям, на последних страницах, в следующем за *Распятием* эпилоге, оплотневшая было сцена распятия развеществляется. Конкретное слово *Котика*, изображающее распятие, сменяется абстрактным дискурсом взрослого Я, откладывающего свое распятие на неопределенное время: “Знаю я, – будет время: – (когда оно будет, не знаю) – буду разъятый в себе, с пригвожденным, разорванным телом, душой [...]. Это будет не здесь: не теперь” (Белый 1997: 155). Представление распятия переносится и таким образом выносятся за пределы повествования⁹.

⁹ Владимир Александров считает основным импульсом автобиографичности *Котика Летаева* увлеченность Белого в этот период антропософ-

ской доктриной Рудольфа Штейнера: “The single most important stimulus for the total immersion in autobiography that resulted in *Kotik Letaev* (and in Bely’s plan to write the autobiographical epic of which *Kotik Letaev* was supposed to be the beginning) was Bely’s involvement in anthroposophy [...]. If anything, the anthroposophical belief that one’s past can be retrieved from the cosmic Akashic record should motivate autobiography” (Alexandrov 1987: 149). Некоторые образы *Котика Летаева*, спору нет, отсылают к представлениям и образам антропософии, и антропософская концепция трех стадий духовного восхождения может привлекаться для интерпретирования романа под определенным углом зрения, – но привлекаться лишь как один из многих его претекстов и подтекстов. Восприятие сложного и многоуровневого романа только как одномерной аллегории антропософской картины мира представляется излишним ограничением его многозначного художественного потенциала. Эмфатическая автобиографичность Белого, проявлявшаяся в его творчестве и до, и после его увлечения учением Штейнера, тоже вряд ли может считаться простым производным от того или иного антропософского постулата.

Заключение романа прочитывается критиком как финальное торжество антропософского принципа: “The idea that *Kotik* crucified belongs more properly to a divine being than to the physical world is in keeping with anthroposophical teaching about the central role of the ‘Christ impulse’ in human and cosmic evolution” (Alexandrov 1987: 163). Такое прочтение провоцирует сразу несколько вопросов. Как быть с тем, что распятие Котика является квази-развязкой романа, и событие распятия откладывается авто-

Жизнь Котика продолжается затем в *Крещеном китайце*, где мотив убиваемого бога возвращается: распятие вновь репетируется на всем протяжении романа и в конце его представление вновь разыгрывается – и вновь срывается. За мнимо финальной сценой распятия, смерти, снятия с

ром на будущее? Не подрывает ли этот художественный маневр определенность и завершенность однозначно антропософского прочтения? Если ‘Христов импульс’ и мотив распятия задается именно антропософским учением как доминантной (по мнению Александрова) идеологией *Котика Летаева*, то что же тогда мотивирует возвращение мотива христоподобия и распятия в *Крещеном китайце*, где, по словам самого критика, антропософия уступает место “реалистической” и “конвенциональной детской автобиографии”? А что мотивирует серьезное и трагическое распятие протагониста в Московской трилогии? Неужели опять антропософская доктрина, которая здесь, заметим, отнюдь не проповедуется, а пародируется и компрометируется? Ответов на эти напрашивающиеся вопросы во многих отношениях интересная и содержательная статья Александрова, к сожалению, не дает. Это вполне объяснимо: антропософия, при всей ее важности для некоторых периодов жизни Белого, не может быть ответственной за все направления и особенности, извивы и нюансы его творчества. И не надо требовать от антропософии ответов на все его вопросы. Творчество Белого больше – сложнее, объемнее и интереснее – чем его антропософские интересы.

креста и воскрешения Котика в *Крещеном китайце* идет строка отточия и следует неожиданное продолжение: “В этих мыслях провел я весь день у Ерша: о мучениях, мне предстоящих назавтра, я думал...” Вслед за этим – новая квази-развязка: “мозговые” картины финального сошествия Котика на “папочку, мамочку, бабушку, дядю и тетю” в облике “света” и “речи безглагольной” (Белый 1997: 275, 276). Противоречит сошествию указание на то, что свой конец Котик видит в мечтах и снах.

В этом втором романе о детстве уход Котика из мира сего дезавуируется как ложная развязка с помощью предваряющего этот уход посястороннего пояснения (“Или вот, представляется мне...”) и заключающего его сообщения о наступлении очередного дня (“И я просыпаюсь...”). Романное время тем самым размыкается и уходит в бесконечное завтра: “К утру возложат атласы, китайские канфы; природа, как старый китаец, древнеет проростами...” (Белый 1997: 277).

Квази-финальный мистический опыт распятия Котика, источник серии репетиций, разоблачается как ложный пункт назначения: представ-

ление откладывается, и таким образом финал размыкается в будущее как бесконечность.

Таким образом, в романах о Котике мотив распятия явственно обретает плоть. Все атрибуты крестного пути невинно страдающего за чужие грехи младенца и сама сцена распятия нарисованы отчетливо и красочно. Не хватает только одного атрибута – крови. Распятие Котика бескровно, да к тому же, в последний момент отменяется: поэтому я называю его символическим.

Символическое распятие Котика трудно назвать копией теракта против Аблеуховых. Но их объединяют коннотации мученичества, обреченности и, в несколько меньшей мере, богоубийства. А вот в использовании приема репетиции, как и в срыве представления, все три романа очень похожи. Во всех явен один почерк, можно сказать словами Белого – один “стереотип”. Это то, что я называю художественным инвариантом серии Белого.

Репетиции физического распятия Коробкина

В романах Московской трилогии, продолжающих автофикциональную серию, мотив

крестного пути и хриstopодобного распятия автобиографического протагониста вновь возникает, но, как и в каждом из своих серийных воплощений, объективируется в особенной вариации. У Белого вариативное повторение семиотических и структурных блоков, и в частности, вариативное повторение мотива распятия автобиографизированного Я, от текста к тексту – основной прием создания серийного самосочинения. *Московский чудак* и *Москва под ударом* демонстрируют весьма изощренный орнамент мотивных линий, стремящихся к представлению распятия героя. В них постоянным лейтмотивом раздается: “Все – под ударом!”, “все – наносило удар”, “Да, удар – над Москвой!”. Оба текста, представляющие собой по замыслу Белого две части одного тома, насыщены мотивными вариациями больших и малых прижизненных страданий Коробкина – из-за жены-Ксантиппы, негодяя-сына, бездарности и злобы коллег и происков шпиона Мандро. Они пронизаны также лейтмотивами явных и неявных опасностей, сгущающихся вокруг гениального математика, и репетициями его гибели.

В этом ряду выделяются три, так сказать, ‘генеральных репетиции’ финального распятия героя. Во время первой профессору приходится пострадать за любовь к науке. Он записывает мелом формулы математического открытия на стенке чьей-то кареты, безоглядно бросается вдогонку карете, когда она уезжает, и – падает, бездыханный и едва не раздавленный случайной повозкой. Вторая важная репетиция – юбилейное чествование Коробкина, которое едва не кончается растерзанием юбиляра в руках почти рвущих его сакральное тело на части поклонников: “Окружили и куда-то тащили; несение ‘Каппы-Коробкина’ в сопровождении роя людей походило на бред бичевания более, чем на мистерию славы” (Белый 1989: 361). “Бред бичевания” одновременно отсылает и к языческой древнеримской традиции наказания бичеванием, и к рассказам евангелистов о бичевании Христа перед распятием. В описании юбилейной сцены с Коробкиным безусловны христианские коннотации богоподобного существа, безвинно страдающего от земного зла. И наконец, третья, внешне пародийная, но внутренне трагическая, ‘генеральная’ репетиция распя-

тия – эпизод с шапкой, наде- той на себя рассеянным гени- ем и оказавшейся – котом: “Кота вместо шапки надел! [...] Лакей, фон-Мандро и Лизаша, стоявшие с ртами раскрыты- ми, чтобы не лопнуть от хохо- та, остолбенели, когда, не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, почти со слеза- ми в глазах, громко вскрик- нул: – Забавная-с штука-с: да, – да-с!” (Белый 1989: 190).

Эта сцена не случайно распо- ложена в конце *Московского чудака*. В первом томе *Москвы*, объединяющем *Московского чудака* и *Москву под ударом*, эта сцена является срединной символической вехой обрат- ной мотивной структуры это- го двухчастного единства. За- ключает эпизод с шапкой- котом знаменательная фраза, последняя фраза *Московского чудака*: “Он надел на себя не кота, а – *терновый венец*” (Бе- лый 1989: 192). С одной сторо- ны, эта сцена является проме- жуточным результатом серии репетиций – пока только сим- воллом, замещающим собой событие распятия. С другой стороны, эта сцена служит символом, прямо указующим на предстоящее впереди собы- тие распятия. Таким образом она придает смысловую и энергетическую подпитку се- рии репетиций, продолжаю-

щей стремиться к финальному представлению.

Символично и то, что этот эпизод нашел свое повторение в жизни Белого, по умыслу ли автора или иначе. Михаил Че- хов в мемуарах *Жизнь и встречи* рассказывает:

Однажды, уходя от меня поздно ночью, он [Бе- лый] в передней схватил вместо шапки кота и (беру из его же романа): ‘... цап её (мнимую шап- ку) на себя! ... Из схва- ченной шапки над ярким махром головы опусти- лись четыре ноги и пу- шистый развеялся хвост...’ И дальше было точь в точь как в романе: стоявшие около души- лись от смеха, а он ‘не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, поч- ти со слезами в глазах, громко вскрикнул: – За- бавная-с штука-с: да, – да-с!’ [...]. Профессор Ко- робкин стал для меня кошмарной реальностью (Чехов 1995: 510).

Представление распятия Ко- робкина наступает почти в конце второго романа, *Москвы под ударом*. Это – серия пы- ток, которым Мандро подвер- гает математика (чтобы завла-

деть его изобретением в самых черных целях). В главке, следующей за этой кровавой казнью (более чем натуралистически изображенной), Коробкин именуется “разорванным”, и задается вопрос: “До ‘этого’ – жизнь чья-то длилась; а – после?” Ответом служит описание казненного: “Кровавое парево с глазом закрывшимся; *кто-то*, свернувши на сторону рожу, привязанный к креслу, висел, разодравши свой рот и оскалась зубами, как в крике” (Белый 1989: 356). Это изображение висящего – распятого по образу и подобию Христа – мученика является финальным представлением и развязкой текста. Впрочем, развязкой оно является в той же мере, в какой развязками могут считаться квази-развязки и всех других текстов серийной автобиографии Белого: символические распятия Я в *Котике Летаеве* и *Крещеном китайце*, и фигуральное уничтожение бомбой отца и сына Аблоуховых в *Петербурге*.

В *Москве* Белый в очередной раз увенчивает мотивное нагнетание “страстей господних” не окончательной развязкой: после кровавой сцены растерзания героя приходит благая весть, которая саботирует обещанный развитием

текста катарсис. Прибежавшие на место казни люди приглашают: “– Не умер, но – жив!” (Белый 1989: 360). Затем по модели, знакомой уже по предшествующим текстам серии, следует символическое воскрешение протагониста. Главный герой *Москвы* отправляется доживать в сумасшедший дом, но уже обретая богоподобную природу и эсхатологическое назначение:

Голова эта вовсе не нашей планетной системы... вырвется из атмосферы земных тяготений – и солнечных, – чтобы поднять громкий крик, от которого облетит колесо зодиака... – страшный суд!

[...]

Из камеры желтого дома [...] – ‘оно’ станет молнией – с востока на запад: вернется огнем поедающим; [...] стены тюрем – вселенных – падут! И возникнет все новое (Белый 1989: 360, 362).

Описания воскресшего Коробкина отчасти стилизованы под стиль Библии:

Как будто бы всем говорило ‘оно’:

– Человекам все то – невозможно, а мне ‘оно’ стало возможным.

– Я стал путем, выводящим за грани разбитых миров...

– Я знаю, – не можешь за мною идти: я иду по дороге, которой еще не ходили.

– И ты – отречешься!

– И – ты! (Белый 1989: 361-362).

Таков вариант модели инверсивного повторения в последних романах Белого, в Московской трилогии. Реализация этой специфической стратегии повторения, как показывает анализ шести текстов, неотделима от воплощения автобиографического мотива инварианта распятия.

В Московской трилогии, как и в предшествующих ей текстах автофикциональной серии, инверсивное повторение служит повествовательной стратегией Белого. И здесь по своему воспроизводится автобиографический мотив инварианта крестного пути протагониста. Повторяющимся мотивам текста придана функция ‘маленьких смертей’ главного героя, репетиций его грядущей казни на кресте.

Здесь тоже можно говорить о серьезном отличии от *Петербурга* в воплощении мотива богоубийства. В *Москве* репетиционная структура первых двух частей трилогии выстроена с ориентацией на серьезное воплощение названного инварианта. Страсти жизни и смерти главного героя, профессора Коробкина, уподоблены крестному пути и распятию Христа.

Что касается сравнения с *Котиком*, то и здесь, и там очевидны мотивы именно христианского распятия. Но у *Котика* это скорее предчувствие будущего крестного пути, которое подается в явно символистских тонах – а в случае *Коробкина* настоящее кровавое представление.

Мотив распятия как кульминации жизни – важнейший автобиографический мотив, структурно и семантически во многом определяющий собой развитие повествования в серии романов Белого. Разновидностью этого автобиографического инварианта гибели бога можно считать мотив растерзания языческого божества. К этому последнему тяготеет образность *Петербурга*. Автобиографизм *Котика Летаева* и *Крещеного китайца* апеллирует к христианской версии убиваемого бога, а

Московская трилогия сочетает в себе коннотации обоего рода при явном преобладании христианской образности.

Серия убийства богов, представленная хронологически, показывает развитие этой стороны авторского Я от дохристианской версии до вполне оформленного образа распятия. Сам мотив распятия представляет определенную линию в автобиографическом портрете Андрея Белого. Сравнение различных составляющих серии помогает увидеть меняющиеся черты, новые штрихи в той же самой линии автопортретов.

Мотив богоубийства в *Петербурге* неотделим от мотива отцеубийства, если не сказать, что это два аспекта единого мотива. Однако в серии рассматриваемых здесь шести произведений эти два аспекта разъединяются на уже вполне отдельные мотивы, и трансформация их в последующих произведениях происходит по совершенно разным траекториям.

Богоубийство обрастает хорошо узнаваемой христианской атрибутикой и преобразуется в архетипическое христоподобное распятие. При этом заметно усиливаются и детализируются картины

страданий, несправедливости и даже пыток. Из не вполне разработанного и несколько туманного намека на мотив вырастает мотив высокодинамичный и ясно очерченный.

Отцеубийство, напротив, из мощнейшего мотива в *Петербурге* превращается в следующие романы в намеки на темные движения души протагониста, связанные в основном с Эдиповым треугольником и с осознанием ребенком себя 'отцовским отродьем', движения сыновней души, возможно, несущие в себе потенциал отцеубийства. Этот потенциал ощущается в основном в *Крещеном китайце* и первых частях Московской трилогии; в *Котике Летаеве* его присутствие менее заметно. Собственно, вопрос о наличии мотива отцеубийства в последующих романах серии ставится именно его эмфатическим изображением в *Петербурге*, прогрессивно задающим эту тему будущим романам серии.

Знаменательна в этом смысле логика анализа Ходасевича, доказывающего в статье *Аблеуховы-Летаевы-Коробкины*, что все романы Белого (кроме *Серебряного голубя*) являются вариациями одной темы – сыновних отцеубийственных импульсов. Отталкиваясь в

своей интерпретации от ясно проявленной в *Петербурге* темы отцеубийства, порожденной ненавистью героя к отцу как источнику 'наследственности', Ходасевич в следующих романах Белого, в том числе в романах о Котике, улавливает признаки отцеубийственного мотива уже в силу того, что он служит продолжением патрицидной темы *Петербурга*, и читатель подготовлен к его восприятию как такового. Надо сказать, что собственное заявление Белого в предуведомлении к *Преступлению Николая Летаева (Крещеному китаю)* подкрепляет этот ход мысли Ходасевича. Белый пишет, что в этом романе им "изображено детство героя в том критическом пункте, где ребенок, становясь отроком, этим самым совершает первое преступление: грех первородный, наследственность проявляется в нем" (Белый 1997: 505). Развивая это ауто-пояснение Белого с опорой на тему *Петербурга*, Ходасевич справедливо констатирует: "Само преступление, по замыслу автора, имеет, можно сказать, физиологическую основу", – и вполне логично находит продолжение этой же линии в Московских романах, указывая на высвечиваемые в них

предыдущими текстами отцеубийственные коннотации. В мелком митенькином воровстве книг у отца, которое оказывается началом всех злоключений Коробкина, ведущих к его пыткам, Ходасевич усматривает "прообраз великого преступления, которое он [Митя] носит в душе", – и резонно заключает, что Митя Коробкин – "такой же потенциальный отцеубийца, как Николай Аблеухов" (Ходасевич 2010: 416, 423). Ходасевич вычленил во всех автобиографических романах Белого доминантный мотив отцеубийства, потому что был, бесспорно, одним из самых внимательных и глубоких читателей Белого и блестящим литературным критиком, и потому что этот мотив – с оглядкой на *Петербург* – в них присутствует. Но вот вопрос: нашел ли бы Ходасевич этот мотив отцеубийства в романах о Котике и Московских романах, если бы его не было в *Петербурге*?

Скорее всего, именно *Петербургу*, четкой объективированности отцеубийства в этом исходном романе, обязан своим существованием серийный мотив отцеубийства. Не будь в творчестве и в серийной автобиографии Белого романа *Петербург*, – присутствующий

в других романах мотив сыновней амбивалентности развивался бы как мотив, быть может, соперничества с отцом, неприязни к отцу, предательства сыном отца, но так и не смог бы оформиться в мотив отцеубийства.

И наоборот: вряд ли я разглядела бы намечающийся мотив богоубийства в *Петербурге*, если бы мотив распятия не был так отчетливо выведен в других текстах серии. В этом заключается особый, уникальный эффект, который может создаваться только благодаря серийности – в одном произведении он невозможен. Только серия, благодаря своей интертекстуальности, позволяет обнаружить скрытый, например, еще не совсем оформившийся или, наоборот, теряющий силу, мотив-намека. Назовем это эффектом *демаскировки мотива*.

Модель сорванного представления

Воплощая личную тему обреченности на крестный путь и распятие в сериях мотивных репетиций, Белый культивирует от романа к роману модель сорванного представления. Цепочка репетиций развивает логику повторения как трансцендентной идеи, стре-

мящейся к воплощению, но каждый раз назначенный спектакль срывается или переносится.

Мотивное накопление смысла в серии повторений постепенно усиливает ожидание финала, а в итоге намеренно приводит лишь к неполноценной развязке, которая читательские ожидания обманывает. В *Котике Летаеве* и *Крещеном китайце* мотивная цепочка, лишь споткнувшись на ложной концовке распятия героя, по-прежнему продолжает развертываться и семиотически указывать на свой отдаленный финальный референт, репетировать бессрочно отложенный конец.

В *Петербурге* и *Москве* автор предлагает несколько иные варианты конца. Но они укладываются в рамки той же модели. В *Петербурге* повествование после ложной концовки двойного убийства продолжается в эпилоге. Линию Николая Аполлоновича эпилог оставляет нерешенной и открытой в бесконечность. Такая открытость, учитывая новые – православные – интересы героя, не исключает вероятности его нового восхождения – теперь уже не к языческому растерзанию, но к истинному распятию. В то время как сюжетная линия сына

остается, после ложной концовки, незавершенной и потенциально продуктивной – линия отца приближается к традиционной, конечной романной структуре: она получает уже не мнимое, а подлинное завершение. Последняя фраза *Петербурга*: “Родители его умерли”. Разумеется, это не отменяет того факта, что представление было сорвано – в соответствии все с той же моделью.

В *Москве* воплощение автобиографического инварианта распятия тоже не лишено своеобразия. После казни протагониста, еще одной ложной концовки, жизнь профессора Коробкина продолжается в *Масках*. Цепочка мотивных репетиций здесь продолжена и восходит от распятия – к новому распятию Коробкина в последнем романе: “Между миром и ним все – вторично обрушено” (Белый 1989: 753). Здесь образ распятия усложняется, удваивается. Речь идет уже о двойном распятии – героя и автора одновременно. В последних строках *Масок* повествователь выходит из повествовательного порядка текста в авторско-дискурсивный. Сразу за сценой второго распятия Коробкина следует фраза, из которой неожиданно становится ясно, что это автор

говорит о себе: “Так все, что любило, страдало и мыслило, что восемь месяцев автор словесным сплетеньем являл, вместе с автором, – взорвано: дым в небесах!” (Белый 1989: 754). Герой и автор сближены и уподоблены друг другу “словесным сплетеньем” тщательно подготовленного христоподобного конца обоих. Трансцендентальное самовидение автора выходит на поверхность и открыто обнаруживает себя перед читателем. Впрочем, и здесь излюбленный повествовательный механизм Белого все тот же: представление мученической гибели героя и автора вновь оказывается развязкой ложной. Прямым высказыванием автора подлинное распятие вновь переносится:

Читатель, –
– пока: –
– продолжение следует
(Белый 1989: 754).

Серийность самосочинения и повторение

Мы видели, как серийное самосочинение Белого воплощается не только в серии меняющегося авторского Я, но и в сериях повторяющихся и при этом меняющихся мотивов. Серийность подразумевает

многократность возвращений автора к автобиографическому локусу; воспроизводимость автобиографических констант в серии текстов. Очевидно, что это невозможно без повторения – серийность не существует без повторения. Сколь бы различными ни были автобиографические Я серии, все они являются текстуальными повторениями Я автора и в той или иной степени повторениями друг друга. Как бы ни разнились между собой сюжеты текстов, все тексты серии тем или иным образом повторяют некую общую автобиографическую константу: или базовый конфликт, или определенную расстановку характеров, или знаменательный момент биографии. Александр Эткинд замечает: “Ходасевич реагировал не на скрытое, а на вполне явное содержание текстов Белого [...] мало где выходил за пределы того, что рассказывал о себе сам Белый [...]. Он не строил гипотез о подсознании автора, а наблюдал повторяющиеся структуры в продуктах его сознания” (Эткинд 2013: 368-369). Продукты сознания – тексты – Белого определенно демонстрируют повторяющиеся структуры всевозможных видов на службе рассказывания о себе.

Читая прозу Белого, невозможно не заметить постоянного динамического присутствия повторения на самых разных уровнях (от фонетического до символического) каждого из его текстов и в интертекстуальном пространстве серии. Во всех текстах серии Белого повторяется с некоторыми вариациями изображение его Я. Повторяется – и с вариациями, и без оных – изображение излюбленных биографических референтов Белого: родителей, эпизодов детства, отношений с отцом, отношений с Блоком, конфликта Я с не-Я, конфликта Я с Я, христоподобных страданий за чужие грехи.

Все тексты, имеющие своим референтом прошлое автора, представляют собой вариативные повторения друг друга как оттенков самосочинения. Каждый текст серии Белого, воспроизводя автобиографический инвариант, конституирует себя как повторение исходного инварианта и одновременно как вариативное повторение других текстов серии, каждый из которых по своему воспроизводит тот же инвариант. Таким образом каждый текст серии является вариативным повторением предшествующих текстов и одновременно частичным

прообразом любого из следующих за ним текстов.

Серийное самосочинение Андрея Белого имеет своей целью не достижение конечного значения, а скорее нескончаемый процесс производства значения, и вариативность повторения имеет непосредственное отношение к этому процессу. Серийность, собственно, есть не что иное как повторение, помноженное на вариативность. Это – повторение в последовательности произведений определенных текстуальных элементов, которые при переходе из одного произведения в другое подвергаются некоторым изменениям. Серия Белого развивается по мере повторения структурных и смысловых блоков и установления связей между ними. Повторение стабильных элементов блока обеспечивает его узнаваемость, а частичные изменения структуры и содержания, происходящие при каждом повторении, приводят к коррекции накопленного значения и к приращению нового значения. Новая ‘мутация’ автобиографического блока, образовавшаяся при очередном повторении, не замещает собой предшествующие ей варианты, а примыкает к ним, продолжая цепочку частичных трансфор-

маций и продолжая создание значения.

Развитие автофикциональной серии означает трансформацию на протяжении ряда текстов базовых автобиографических мотивов. Так создаются интертекстуальные ассоциации, на которых держится механизм развития серии. Ассоциации между текстами создаются повторением в серии, иногда в похожих сценах, одних и тех же базовых отношений Я с не-я или базовых отношений я-я. Далее, интертекстуальные ассоциации закрепляются повторением этих же отношений в разных текстуальных хронотопах. Воспроизведение этих же отношений с постоянным Я в главной роли, но с меняющимися лицами не-я одновременно служит и дальнейшему закреплению ассоциаций, и созданию вариативности в серии.

Примером развития и закрепления ассоциаций, скрепляющих тексты в серию, может служить воссоздание основного в жизни автора конфликта, образующего автобиографический инвариант, неизменно присутствующий в прозе Белого. Во всех текстах, включая мемуарные, повторяется изображение антагонистических отношений младший-

старший. Повторяется в разнообразных вариациях в различных ракурсах и с различной степенью конкретности. В мемуарах описана пара отец-сын в лицах непосредственно самого Бориса Бугаева и его родного отца. В романах принципиально те же роли играют уже вымышленные и при этом разные герои от Аслеуховых до Коробкиных – но это все тот же легко узнаваемый конфликт. Конфликт существенно видоизменяется в других мемуарных описаниях, где появляются фигуры условных, духовных, творческих, идеологических отцов и сыновей. Каждое новое изображение базового конфликта дает новые его стороны и нюансы – и одновременно вновь подчеркивает глубинную его автобиографичность, а следовательно, неизменность. Это и есть повторение, создающее автофикциональную серию.

Склонность Белого к поэтике повторения может опосредованно восходить к детской травме, породившей обсессивную манеру его письма. Думается, что уместна параллель с ‘навязчивым повторением’, которое Фрейд описал как сильнейшую потребность невротика заново переживать некий травматический опыт, отчасти вытесненный в бессоз-

нательное, но высвобождающийся при каждом новом воспроизведении травматической матрицы. Фрейд связывает невроз навязчивых повторений с Эдиповым комплексом (или его модификациями – Фрейд 1989: 390) и с детскими травмами¹⁰.

Фрейд задается вопросом (которым может задаваться и исследователь Белого): если навязчивое повторение вновь заставляет субъекта пережить неудовольствие, то чем объяснить действие этого настойчивого психического механизма? Оказывается, навязчивое повторение амбивалентно: оно заставляет невротика пережить “неудовольствие, не противоречащее ‘принципу удовольствия’, неудовольствие для одной системы и одновременно удовлетворение для другой” (Фрейд 1989: 391). В связи с этим можно предположить, что многократное воспроизведение Белым в его текстах сюжетных конфликтов автобиографического Я с не-Я

¹⁰ “Существует несколько определенных типов такого переживания, регулярно возвращающихся после того, как приходит конец эпохи инфантильной любви. Все эти тягостные остатки опыта и болезненные аффективные состояния повторяются невротиком в перенесении, снова переживаются с большим искусством” (Фрейд 1989: 392).

по модели сын-отец, с одной стороны, было повторением болезненных переживаний, но с другой стороны, служило высвобождению и удовлетворению некой глубинной потребности его подсознания. Возможно, этому неврозу повторений, помноженному на литературный дар, отчасти обязана своим существованием и особая беловская поэтика повторений самых разных элементов текста на самых разных его уровнях.

Серия самосочинений Белого обладает определенной структурой и определенной динамикой развития. Произведения, составляющие серию, равноправны как изображения авторского Я, но не совсем независимы одно от другого. Они взаимодействуют друг с другом по определенной логике создания серии, как будто решая некую задачу, у которой есть свои условия и свои правила проведения операций. Главная из операций – повторение. Оно создает серию. А главное произведение – *Петербург*. Оно задает основные мотивы серии. Романы серии равноправны в качестве представителей авторского Я, но в задании основных мотивов, структуры и общего вектора серии *Петербург* играет

заглавную роль. Как Зевс породил из своей головы Афины, и как уподобленный ему Аполлон Аполлонович выпускал из своей головы богов и гениев – так *Петербург* содержит в себе зародыши будущих героев последующих произведений и порождает будущие грани будущих авторских Я. Это не только главное произведение Белого, оно играет особую роль и в создании всей автофикциональной серии. В нем есть все, что будет потом в других романах, более того, будет и в мемуарах (в другой, разумеется, форме). Все основные автобиографические мотивы задаются в *Петербурге* – и повторяются и видоизменяются в последующей прозе Белого. Вероятно, нагляднее всего это иллюстрируется главным из мотивов – отец-сын. Как сам прототип-автор в своей жизни постоянно возвращается к осмыслению и переосмыслению отношений с отцом, так и его протагонист обречен на пожизненные переживания и пожизненные поиски новых вариантов и оттенков этих отношений. Задается тема в *Петербурге* – как отношения с отцом взрослого сына, терзаемого отторжением от отца и патрицидными позывами. Затем продолжается в романах о

Котике как возвращение в детство и осмысление истоков, среди прочего, будущего конфликта с отцом. Затем вновь переносится в *Москве* во взрослую жизнь, где отношение к отцу становится более сложным и более понимающим. Тема не имеет конца и продолжает воспроизводиться, развиваться и усложняться вплоть до преобразования в отношения с одногодкой Белого Блоком, одна из граней которого в мемуарах обретает черты квази-отца.

Схожее развитие и других мотивов просматривается в автофикциональной серии: мотив (например, семейного треугольника, раздвоенности, распятия) задается в *Петербурге*, чтобы потом получить развитие – часто более глубокое и нюансированное – в последующих произведениях. Очевидно, что в них теми или иными средствами повторяется то, что изображено в *Петербурге*. Не столь очевидно, но столь же верно то, что в *Петербурге* те же самые мотивы в каком-то смысле проходят предварительную обкатку – повторяются, в том числе, наоборот, не только из авторского прошлого, но и из будущего его героев – репетируются. С этой точки зрения, *Петербург* – гигантская репети-

ция, фабрика репетиций всей серии самосочинений Андрея Белого. Например, когда Николай Аблеухов вспоминает свое детство – белокурого мальчика и его чем-то неуловимо подпорченные отношения с “еще нежными” родителями – это очевидная, пусть и небольшая, репетиция детства Котика. Когда в *Петербурге* изображается гибель немножко-богов – это репетиция, и уже весьма серьезная, будущих распятий Котика и профессора Коробкина.

Варианты повторений, на которых строится серия самосочинений Белого, составляют многоуровневую комбинацию. Автор вспоминает и в различных ракурсах воспроизводит свое прошлое – это прямое повторение его жизни, точнее, того, что отложилось в памяти как ключевые моменты. Каждый из автобиографизированных романов, в которых изображается это прямое повторение памяти, строится, напротив, по модели обратного повторения – в виде репетиций будущей кульминации.

В следующих за первым романом составляющих серии повторяются мотивы, в разной мере заложенные в первом: мотивы *Петербурга* – в романах о Котике и в *Москве*. Это тоже прямое повторение. И

вместе с тем, столь же правомерно утверждение, что в *Петербурге* отчетливо прослеживаются репетиции мотивов еще в то время не написанных произведений – обратное их повторение.

Мотив богоубийства-распятия составляет исключение из вышеприведенной схемы. В нем сходятся на одном уровне все линии обратного повторения – в каждой из них мотив развивается как репетиции предстоящего представления. В каждом романе богоубийство готовится в повторяю-

щихся репетициях, подводящих к кульминации произведения. В серии будущие распятия в последующих самосочинениях репетируются линейей богоубийства в *Петербурге*. И в жизни, в самосознании Андрея Белого, мотив распятия, в отличие от всех остальных, обращен не в прошлое, а в будущее: он ощущает свою жизнь как крестный путь, в конце которого – трагическая развязка публичной казни через распятие.

Библиография

- Белый 1919: А. Белый, *Дневник писателя*, «Записки мечтателей», 1919, 1, с. 119-133.
- Белый 1989: А. Белый, *Москва*, Советская Россия, Москва, 1989.
- Белый 1990: А. Белый, *Петербург*, Днипро, Киев, 1990.
- Белый 1997: А. Белый, *Котик Летаев, Крещеный китаец, Записки чудака*, Республика, Москва, 1997.
- Бем 1919: А. Бем, *К уяснению историко-литературных понятий*, «Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН», т. 23, кн. 1. СПб, 1919.
- Веселовский 2004: А. Веселовский, *Историческая поэтика*, УРСС, Москва, 2004.
- Гаспаров 1994: Б. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова Мастер и Маргарита* // Б. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы*, Наука, Москва, 1994.
- Жертвоприношение 2000: *Жертвоприношение: ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней*, Языки русской культуры, Москва, 2000.
- Кожевникова 1976: Н. Кожевникова, *Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой*, «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», том 35, № 1, Наука, Москва, 1976.
- Кривеллер 2011: К. Кривеллер, *‘Эпопея’ Андрея Белого – теоретические аспекты и рождение жанра ‘автофикшн’ в русской литературе* // *Миры Андрея Белого*, Гос. музей А.С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого, Фил. Фак. Белградского университета, Белград-Москва, 2011, с. 687-697.
- Левина-Паркер 2010: М. Левина-Паркер, *Введение в самосочинение: autofiction*, «Новое литературное обозрение», 2010, 103, с. 12-40.
- Мелетинский 1976: Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Наука, Москва, 1976.
- Пропп 1998: В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Лабиринт, Москва, 1998.
- Силантьев 2004: И. Силантьев, *Поэтика мотива*, Языки славянской культуры, Москва, 2004.
- Смирнов 2001: И. Смирнов, *На пути к теории литературы* // И. Смирнов, *Смысл как таковой*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2001.

Степун 1995: Ф. Степун, *Памяти Андрея Белого* // В. Н. Пискунов (сост.), *Воспоминания об Андрее Белом*, Республика, Москва, 1995, с. 162-186.

Фарыно 1987: Е. Фарыно, *Литература как 'повтор прекращенного повтора'*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1987, 20, с. 160-161.

Фрейд 1989: З. Фрейд, *По ту сторону принципа удовольствия* // З. Фрейд, *Психология бессознательного*, Просвещение, Москва, 1989.

Хализев 1999: В. Хализев, *Теория литературы*, Высшая школа, Москва, 1999.

Ходасевич 1991: В. Ходасевич, *Некрополь. Воспоминания*, Советский писатель - Олимп, Москва, 1991.

Ходасевич 2010: В. Ходасевич, *Аблеуховы-Летаевы-Коробкины* // В. Ходасевич, *Собрание сочинений в восьми томах*, том 2, Русский путь, Москва, 2010.

Чехов 1995: М. Чехов, *Из книги Жизнь и встречи* // В. Н. Пискунов (сост.), *Воспоминания об Андрее Белом*, Республика, Москва, 1995, с. 506-513.

Шкловский 1983: В. Шкловский, *О теории прозы*, Советский писатель, Москва, 1983.

Шмид 2008: В. Шмид, *Нарратология, Языки славянской культуры*, Москва, 2008.

Эткинд 2013: А. Эткинд, *Хлыст. Секты, литература и революция*, НЛО, Москва, 2013.

Alexandrov 1987: V. Alexandrov, *Kotik Letaev, The Baptized Chinaman, and Notes of an Eccentric*, in J. E. Malmstad (ed.), *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Cornell UP, Ithaca & London, 1987, pp. 145-182.

Colonna 1989: V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Thèse sous la dir. de G. Genette, EHESS, 1989, inédite.

Colonna 2004 : V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, Auch, 2004.

Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

Doubrovsky 1980: S. Doubrovsky, *L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse*, in S. Doubrovsky, *Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980, pp. 165-201.

Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, in S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988, pp. 61-82.

Gilmore 2001: L. Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Cornell UP, Ithaca & London, 2001.

Larousse 1998: *Larousse*, Larousse-Bordas, Paris, 1998.

Lejeune 1971: P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1971.

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Miller 1982: J. H. Miller, *Fiction and Repetition*, Harvard UP, Cambridge (Massachusetts), 1982.

Smith 2011: S. Smith, *Narrating Lives in Profession*, «Journal of the Modern Language Association of America», 126, III, 2011, pp. 564-574.