

И.О. МАРШАЛОВА (*Ульяновск, Россия*)

УДК 821.161.1-31(Белый А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,444

ВОПЛОЩЕНИЕ «ПОДЛИННО ВИДИМОГО» (СФЕРА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВОВ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО)

Аннотация. Роман «Москва» (1926-1932) – во многом итоговое произведение Андрея Белого, преломляющее художественные и философско-эстетические достижения предыдущих этапов творчества, суммирующее воззрения писателя на современные ему события молниеносно меняющейся действительности первой половины XX века.

Совершенно особый мир составляет в произведении природа, явленная в «показах» времён года, стихий, в динамичных пейзажных зарисовках окрестностей Москвы. Данная сфера бытия в роман входит через авторское, чувственно-эмоциональное восприятие и предстаёт «очеловеченной», часто проникающей в сферу героев. Мотивы природы вследствие циклической замкнутости, непрерывающейся из года в год повторяемости последовательно сменяют друг друга и создают определенный баланс, равновесие вредоносных и «светоносных» сил в произведении.

Многоуровневая структура мотивов природы у Белого, нагруженность философско-мировоззренческими, нравственно-этическими проблемами, вычленяемость из повествовательной ткани и вписанность в общую мотивную систему раскрывают концептуальную роль данных мотивных пластов в создании художественной целостности.

Ключевые слова: литературные мотивы, природа, образ природы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, романы, анализ литературного произведения.

Парадоксальное открытие Андрея Белого – цикл романов о Москве «дореволюционного быта» и «предреволюционного разложения русского общества» [Белый 1989: 758, 760], включающий в себя следующие завершённые части¹: «Московский чудаки» (1926), «Москва под

¹ К часто отмечаемой исследователями труднодоступности лексико-семантического, ритмико-интонационного, графического и других уровней трилогии Белого, к полувековому вету на переиздание трудов крупнейшего

ударом» (1926), «Маски» (1932), – уникальное по силе художественного воплощения, во многом провиденциальное свидетельство писателя – очевидца эпохи ломки вековых общественно-политических институтов и становления новой государственности, рождения нового общества, наконец, «вываривания» новой культуры. Свидетельство, вобравшее в себя многие противоречия, недосказанности, свойственные данному историческому моменту, по-особому осветившее неизбежные и кардинальные сдвиги не только в социальных явлениях, политических процессах грозного периода российской истории, но и в осознании человеком окружающей действительности и своего места в ней.

художника первой половины XX века примыкает сложнейшая задача, заданная самим автором «Москвы», – масштабность и, как следствие, полуреализованность творческих замыслов.

В предисловии ко второй части романа, составленном Белым в сентябре 1925 года (примерно за год до выхода в печати «Московского чудака» и «Москвы под ударом», объединённых волей автора в первый том прозаического цикла, названного «Москвой»), романист так определяет собственную задачу: «Роман “Москва” задуман в двух томах, из которых каждый – законченное целое; но оба лишь создают целое – “Москву”, как мировой центр. <...> Лишь в обоих томах очертится тема моего романа». Однако через пять лет во введении ко второму тому «Москвы», обозначенному как «Маски», автор заявляет следующее: «Роман «Маски» есть второй том романа «Москва», обнимающего в задании автора 4 тома». А в статье «Как мы пишем» (1930), появившейся в печати за два года до выхода «Масок» (1932), Белый делает попытку «в двух словах описать», как он создает «третью часть романа “Москва”», присоединяя «Маски» к двум предыдущим частям романа, сообщая «Москве» определенную соразмерность составляющих её элементов.

Глобальность и «безграничность» творческих «проектов» Андрея Белого во многом обусловлены «масштабностью» эпохи, вместившей в себя три войны (из них одну – мировую!) и три революции, выпавшие на долю России; пестрой и «неслиянной» воедино социокультурной средой, обступавшей писателя и переполненной сверху донизу ощущениями небывалого мирового кризиса начала XX века, масштабных трансформаций во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Грандиозность эпического замысла Белого в некоторой степени объясняется настроенностью на постоянное «переименование», доделывание, редактирование и совершенствование собственных творений, а также чрезвычайной творческой продуктивностью в период работы над романом: «По количеству созданных писателем произведений период 1917–1934 гг. едва ли не самый продуктивный в его жизни» [Тимина 1989: 3]; «... в период Кучина (1925-1931 гг.) Борис Николаевич очень много писал во всех родах и жанрах – романы, исследования, впечатления от путешествий, трактаты ...» [Зайцев 1988: 571].

Однако именно историко-политический и социокультурный ракурс в наибольшей степени определили проблематику² и сюжетную канву «Москвы», о чем упоминал сам Андрей Белый в предисловии к третьей части трилогии, в нескольких абзацах пересказывая фабулу произведения: «... правде же я учился у природы моих впечатлений от Москвы 1916 года, поразившей меня картиной развала, пляской над бездной, когда я вернулся из-за границы после 4-летнего отсутствия» [Белый 1989: 764].

Бушующей материальной декристаллизации, неминуемому физическому распаду Белый противопоставляет стройность и этическую направленность мышления «культурного» человека и утверждает власть сознания над дисгармоничным устройством быта, «реинкарнирует» живую человеческую мысль, способную к синтезу, к объединению противоборствующих начал бытия и воссозданию на их основе прочной системы знания – фундамента нового жизнестроительства. «Антитеза восходит к синтезу» [Белый 1989: 760], – утверждал сам писатель в предисловии к «Маскам». Таким неоконченным, подразумевающим постоянное продолжение восхождением к светлому, чистому, синтетически полному бытию являются все три части романного цикла «Москва», объединенные сквозными мотивами и образами, придающими трилогии структурное единство, идейно-тематическую целостность и концептуальную установку на постижение таинств бытия, пересоздание мира согласно духовным идеалам³.

² В несколько схематическом виде речь идет о природе гениального, способности к величайшим открытиям и ответственности учёного и его окружения за изобретение и его практическое применение. «Тема в то время, – пишет В.Н. Демин, – исключительно модная и в разной форме активно обсуждаемая на страницах печати (свидетельством последнего, помимо эпопеи Андрея Белого, может служить также известный роман Алексея Толстого “Гиперболоид инженера Гарина”»)» [Демин 2007: 348]. Принципиально важно отметить, что на протяжении всего XX в. проблема чистоты научных достижений и их мирного применения не только не «вышла из моды», а приобрела глобальный, всеохватный характер. В «Москве» проявился в полной мере провидческий дар Андрея Белого, ибо «описывая теоретические изыскания профессора-математика Коробкина, Белый предсказал создание не только *лучевого*, но и *ядерного (электронного)* оружия и бомбы, которая “взорвет весь мир” ...» [Демин 2007: 356].

³ Ср. также: «Белому не удалось завершить роман, не удалось дойти до “синтеза”, к которому он стремился. Можно даже считать, что художественное произведение не поддалось замыслу Белого, а осталось в промежуточном состоя-

Особый мир, организованный по своим законам, составляет в трилогии «Москва» природа, явленная не в статичных описаниях, а как бы в «представлениях»⁴ времен года, стихий, в динамичных пейзажных зарисовках окрестностей Москвы. Природа в роман входит через авторское, с одной стороны, чувственно-эмоциональное, с другой – рационально опосредованное, восприятие. Она предельно «очеловечена», разомкнута и часто проникает в сферу героев. По существу, являясь свободными, мотивы природы представляют собой единственное, что конструирует пространство распадающейся Москвы, придавая ему некоторую степень устойчивости вследствие циклической замкнутости, непрекращающейся из года в год повторяемости природных явлений, сменяющих друг друга на страницах романа и создающих определенный баланс, равновесие вредоносных и «светоносных» сил.

Первое «описание» внешнего пространства, окружающего героев, в «Московском чуде» совпадает со стремительным похолоданием, т.е. переходом осени в зиму: «Тут пошел – листочек, сукодрал, древолломные скрипы. Уже начинался холодный обвой городов» [Белый 1989: 54]. Глобальное похолодание, с привычной, бытовой точки зрения, лишь знаменует собой приближение сурового времени года, на фоне которого совершаются события первой части романа. С позиции же ведущих героев, свободно распространяющийся и всепроникающий холод символизирует начало усиления разобщённости в отношениях домочадцев семейств – Коробкиных, Мандро, Задоятовых.

«Отравленным бронхитом» влетает «струя морозная» [Белый 1989: 85] в дом профессора математики после того, как открылась кража книг из библиотеки Коробкина-старшего сыном Митей.

Грозную атмосферу назревающего скандала в семье Задоятовых «накаляет» разыгравшаяся метель вокруг особняка профессора словесности:

«Ореховый торт. А не дом!
Точно в торте, сидел Задоятов.

нии, неоконченным, как будто тоже в метаморфозе, в ожидании чего-то. Этим Белый опять напоминает Гоголя, который тоже хотел, но не смог написать продолжение «Мертвых душ» и осуществить свой не только художественный, но и, прежде всего, этический замысел. Как у Гоголя, так и у Белого рука художника не подчинилась руке человека. В итоге у Гоголя получился изувеченный роман, а у Белого – роман распухший, роман, сюжет которого «разросся»...» [Морар 2017: 673].

⁴ «Показ вместо описания» – так определяет для себя Белый творческую задачу воплощения «подлинно видимого» [Зайцев 1988: 574].

За стеклами окон второго этажа морщились сборочки крапчатых штор с очконосою дамой под ними <...>; поднимались два синих очка из-за стекол, – огромных до ужаса; и – все рассеялось: серо-ореховый дом, точно рушась темневшими окнами в мути и в жути, свой угол показывал из пересвистов и завизгов; скверик – исчез; подворотни – развылились; заборы ломились.

И двум неслись раздымочки из труб» [Белый 1989: 129].

Вторая глава первой части «Москвы», обозначенная как «Дом Мандро», начинается с показа внешней среды, качественно родственной микроклимату квартиры богатого коммерсанта. В природном пространстве Москвы тем временем «октябрь пробежал в ноябри» [Белый 1989: 62]:

«... коротели деньки, протлевая в сплошную чернь темней; ветер стал ледничать; засеверил подморозками; мокрые дни закрепились уже в холодель; дождикеч обернулся в снежиночки» [Белый 1989: 61].

В домашнем кругу семейства Мандро тоже наметились изменения:

«Эдуард Эдуардович стал замечать: между всеми предметами в комнатах происходили какие-то – да-с – охладенья; натянутости отношений сказались во всем; воду пробуешь – нет: холожавая; ручку от двери, и та: вызывает озноб» [Белый 1989: 62].

Во всех рассмотренных случаях природный пласт наплывает на устройство быта, внутренний распорядок жизни героев и становится проводником и подтверждением их сомнений, страхов, душевных терзаний. Лизаша Мандро, ощущая ненатуральность, натянутость отношений с обожаемым ею отцом, предчувствует наступление «ледникового периода» – в окружающем мире и в собственной жизни:

«Руками раздвинула кружево шторы и пальчиком пробовала леденелости; холодно там, неуютно: бульжники лобиками выкругляются четче – с пролеткою тартаракают; скроются: саночки будут под ними полосьями шаркать; уж день, одуванчик, который пушится из ночи, обдулся и сморщился: мерзленьким шариком; шарик подкидывать будут ...» [Белый 1989: 68].

Таким «мерзленьким шариком», игрушкой в руках негодяя Мандро, заложницей собственных искаженных представлений о жизни становится сама Лизавета, существующая в губительной атмосфере богатой квартиры «между драмой и взлетом» [Белый 1989: 71], милостью и грубостью отца.

Застывание природы, её умирание, зимнее окостенение в «Московском чудеке» знаменуют завязку трагедий основных действующих лиц. «Осенний, сумрачный» пейзаж первой части трилогии, по мнению

Н.В. Барковской, «символизирует дьявольскую власть Мандро» [Барковская 1996: 268], разлитую в мире повсеместно. И действительно, пейзажные зарисовки разгулявшейся стихии зачастую выдержаны в «цветовой гамме», нередко сопутствующей Эдуарду Мандро во внешнем облике, обстановке квартиры. Так, профессор Коробкин, перепуганный встречей со своим будущим мучителем, в панике покинув дом коммерсанта и плутая по улочкам, становится свидетелем странного атмосферного явления, напоминающего ему иссиня-черную шевелюру Мандро, которую «года увенчали седыми рогами» [Белый 1989: 73]:

«... клок из тумана висел в нависающем исчерна-сизом и исчерна-синем прихмурии, откуда рвануло струей ледяною.

В чем дело?

Мандро!» [Белый 1989: 191].

Повторяющийся мотив вселенского холода, неостановимого и всепроникающего, от которого невозможно укрыться и в натопленных комнатах, говорит также о приближении страшной трагедии не только в жизни отдельно взятых москвичей, но и людей всего мира, всей земли:

«Да, в эти дни роковые земля – в полуобмороке: связывается морозами; полуубитое сердце прощается с чем-то родным» [Белый 1989: 71].

Возможно, это прощание со всем бывшим укладом жизни, со всей в веках сложившейся и ныне погибающей культурой, снесенной с лица земли мировой войной и революцией. Прощание, знаменующее собой мучительное «вываривание» новых основ, выстраивание новых констант бытия, отвечающих условиям мятежного времени.

В приближении к обжитому человеком пространству пейзажные зарисовки, природные мотивы сопутствуют нагнетанию тяжелых настроений героев, смутных ощущений – предчувствий грозящих им бед. Но взятая сама по себе, как самодостаточная и независимая от антропогенного фактора сфера бытия, природа великолепна в первозданной красоте и величии, в неисчерпаемой, вечной сущности, в ежедневном капризном непостоянстве или планомерной смене времен года:

«Вот и стала Москва-река.

Салом омутилась, полуспособная течь: пропустила ледишко: и стала всей массой своей: ледостаем блистающим.

Зимами весело!» [Белый 1989: 80].

Кому «весело»? Оказывается – простому люду, занятому нехитрым полезным делом, нанятому «снеги разбрасывать, скалывать лед» [Белый 1989: 80]. Примечательно, что именно в народной языковой

стихии автор черпает вдохновение для новообразований⁵ типа «холодай холодаевич» [Белый 1989: 80], рождающих персонифицированный образ первого зимнего месяца («стужайло») и грянувшего мороза. Величание по имени-отчеству сродни почтительному называнию природных явлений в фольклорных источниках, а также обозначению «лихорадок в русских заговорах, основанных на представлении о необходимости задобрить болезнь» [Зубова 1989: 160]. Уважительное, осторожное отношение к природным стихиям и, одновременно, умение наслаждаться щедрыми дарами природы – по Белому – залог сохранения внутренней цельности, духовности человека.

В «Москве под ударом» вновь встречаем подобную форму величания:

«...дождь, Сверкунчишко Терентьевич, затеньтеренькал по крыше; и стал переулок не Табачихинским, а Сверкунчихинским; Камень Петрович стал Камнем Перловичем; камни и крыши испрыскались дождичком» [Белый 1989: 230].

И здесь природные мотивы, выраженные в индивидуально-авторской манере, базирующейся на звуко-цвето-световом восприятии просыпающегося после суровой зимы мира, опираются всё же на глубокую фольклорную традицию ритуального наделения сил природы индивидуальными именами.

Возрождение животного и растительного мира весной, одухотворенность окружающего человека пространства резко противопоставлены хаотичному устройству Москвы, мертвенности её обывателей («безрылые толпы» [Белый 1989: 230]), узости, сдавленности городских улочек, нагромождению домов («ком комом» [Белый 1989: 231]). При малейшем приближении к человеческому жилищу, грязному, неопрятному, неустроенному быту москвичей стирается свежесть и чистота окружающей действительности. В природе начинается брожение:

⁵ Н.А. Кожевникова, анализируя лексический состав «Москвы», утверждает следующее: «Новообразования составляют лишь часть необычных слов. Другая же часть имеет другое происхождение». Так, например: «Нелитературными словами из словаря Даля обозначены предметы и явления внешнего мира, природа, смена времен года, сопутствующие им явления: “Полулунок несетя” – Д. полулунок ‘полулуние, полулунный знак на мечете, на бунчуке, полумесяц’; “Как зарчиво-розов косяк; белый дом – уже кремовой; там солнояды открылись” – Д. солнояд сиб. ‘запад; закат или заход солнца и страна, где оно садится’». – См.: *Кожевникова Н.А. Роман А. Белого «Москва» и словарь В.И. Даля // Русский язык в научном освещении. М., 2001. № 2. С. 14-39.*

«Загрозарело: ругается где-то прохожая туча; темнеет; за крышею семиэтажного кубища небо – взадуй: сухоплясами в окна; и – молньями в окна; дом, каменный ком, вспыхнув в выжелчень пламени, смерк; и в нем кто-то, дряхлый, на белой стене в переулочке, вспыхнувши шеей и челюстью, – смерк» [Белый 1989: 232].

«“Атмосфера” происходящего в переулках и тупичках наполнена inferнальными испарениями (морок, жуть, мгла), все это трансформируется и оседает в сознании жителей», – замечает Н.Г. Шарапенкова о демонической составляющей «разразившегося во всей полноте Хаоса» [Шарапенкова 2012], все более охватывающего Москву. «Дряхлец», тащащий «челюсть на шее» в «пустом переулке» [Белый 1989: 232], – порождение всё той же морочливой атмосферы полусгнившего города, ещё одно «инфернальное испарение», напоминающее, что Конец близок, гибель старого мира неизбежна.

В атмосфере готовящегося вот-вот разразиться удара (сначала – революционного («... гики пошли по московским трактирам; галданы – по чайным; уже салотопный завод бастовал ...») [Белый 1989: 243]), затем – военного и вновь – революционного), стираются границы между явлениями социального и животного (растительного) мира. Так, мещанин Грибиков, соглядатай любых действий Коробкина, всю свою злополучную жизнь, по словам автора, провисевший «Кашеем» на «паутине», сотканной «из сплетен – лихих, переулочных, цапких, московских» [Белый 1989: 243], ранним летом слег с отравлением, однако не исчез из тревожной, «пропитанной» слежками и провокациями столичной действительности:

«... может быть, – всюду он выступил: летнее время; и всюду росли теперь грибки; даже – на пнях: род поганок» [Белый 1989: 243].

Смещение, взаимопроникновение, смешивание различных сфер быта и бытия в романе Белого происходит повсеместно. О таком восприятии различных сторон жизни и особенностях отражения мятежной действительности в искусстве, культуре упоминал Н.А. Бердяев в знаменитой публичной лекции «Кризис искусства», прочитанной в Москве 1 ноября 1917 года: «В старом, казавшемся вечным, искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом» [Бердяев 1990: 9–10]. После во многом еще отграниченных друг от друга идеоло-

гических, политических, социокультурных, художественных формаций позапрошлого столетия, в начале XX века все сдвинулось со своих мест, перемешалось, раз и навсегда сошло с замкнутых орбит. И городскому пространству в этом безудержном смещении отведено далеко на последнее место. Камнем преткновения для Андрея Белого оказалась именно городская культура, наращивающая темпы механизации в угоду обществу потребления, тем самым увеличивая пропасть между чрезвычайно успешными людьми (удачливыми коммерсантами, обеспеченными фабрикантами, успешными финансистами) и беднейшими слоями населения. Гибельное действие повсеместной автоматизации, сделавшей человека придатком машины, её составным и неглавным элементом, – подобный мотив звучал ещё в ранних творческих опытах писателя. В статье «Луг зеленый» (1905) современное урбанистическое общество, лишённое духовных идеалов и нравственных ориентиров, представляется несущим смерть всему живому. Это «общество – машина, поедающая человечество, – паровоз, безумно ревущий и затопленный человеческими телами» [Белый 1994: 328]. Андрей Белый оказался одним из наиболее чутких творцов своего времени, не только уловивших меру катастрофического сдвига всех сфер человеческой жизнедеятельности, но и осознавших последствия этих роковых изменений.

В таком ключе, пыльная буря, опустившаяся на город в романе, может быть идентифицирована уже не просто как природный катаклизм, стихийное бедствие. Она несёт в себе зачатки большего и страшнейшего: вселенского вихря, мировой войны, колеблющей сами основы человеческой жизнедеятельности. Она заряжена рабочим волнением, отравлена пропылённым бытиком московских квартирок, недомолвками, непониманием, ненавистью друг к другу представителей разных общественных групп:

«И над крышами дергались змеи; от дворика вихорок пыли вывинчивал, чтобы свинтиться с пылями, которые вздул Гнилозубов второй, потому что район переулочный – вихорел; то есть: квартиры подпыливали; заходявши винтами, заползав ужами, – они выволакивались из окошек на улицу; столб пылевой над Москвою бросался под небо, став хмурью и бурью; за тридцать пять верст извещались окрестности: вихрище близится» [Белый 1989: 245].

Вторая часть трилогии, в целом выдержанная в апокалипсическом настроении гибели всей прежней жизни, проходит также под знаком нарастания и развязки трагедий перечисленных московских семейств. В природном плане зимняя оторопь сменяется «кричащими жарами» [Белый 1989: 242], нарастающими по мере приближения к кульминацион-

ной точке повествования: избияния профессора в собственном доме алчущим завладеть его математическим открытием Мандро, который в диком угаре насилия превращается в «гориллу» и становится «жегуном», свечой выжегшим глаз Коробкину. С Мандро, вообще, связан самый распространенный ряд животных ассоциаций в романном цикле. Незадолго до надругательства над дочерью он назван тигром, возлежащим в своей переполненной экзотическими предметами спальне:

«Пестрятина перьев, пестрятина тканей; не стол, а – парчовник: явайское что-то; бамбук – не гардины – скрывал вырез окон; и дверь в его спальню завесил тростник; в тростниках “он”, как тигр – залегал»⁶ [Белый 1989: 286].

Тигр в историко-культурном контексте, а также символично-эстетическом плане, наделен двойственной семантикой: как священное животное, в представлениях народов мира, олицетворяющее мощь и силу, и как реальная угроза человеку при непосредственном контакте с ним. Античность связывает хищника с культом Диониса, называя тигра, наряду (или в функции замещения) с пантерой, леопардом, рысью и барсом, ездовым животным бога виноделия и плотских утех⁷, что, учитывая характер преступления Мандро, совершенного над дочерью, не может не быть принято во внимание.

В отношении Мандро негативная семантика образа тигра подкреплена рядом других бестиальных масок, звериных обличей, как то: «черный тарантул», хватающий муху («... такой мухой Лизаша была; такой мухою были профессор Коробкин с открытием» [Белый 1989: 286]); «кот», несущий добычу «в невыдирные чащи свои» [Белый 1989: 287]; «змея»; «летающее млекопитающее с острова Явы»; «сребророгий, надуленный тур», красующийся «на фоне сплошной тростниковой

⁶ Вычурность и эклектика обстановки в комнате Мандро одновременно вбирает в себя культурный код Юго-Восточной Азии («малайская комната»), индонезийские мотивы («явайское что-то») и «культуру жрецов» Латинской Америки («мексиканские древности»). «Залегание» Мандро, подобно тигру, в бамбуково-тростниковой спальне сродни также восточноазиатским мифологическим представлениям, согласно которым «тигр в бамбуковой роще ... символизирует одержимое злом человечество в повседневном мире» [Мифы народов мира 1988: 512].

⁷ Ср. также: «Культе Диониса был связан с освобождением от оков условностей, с эротизмом и разгулом страстей. В шествии Диониса участвовали вакханки, сатиры, бассариды. Потеряв разум, они сметали все на своем пути. Виновик торжества ехал на колеснице, в которую были впряжены дикие звери – тигры» [Башко 2007: 81].

завесы» [Белый 1989: 289] в спальню—«павлятник» и пр. Отсутствие человеческого, сколько-нибудь личного содержания за этими масками подчеркнуто переходом на пейзажный уровень повествования. Пустота внутреннего мира Мандро уподобляется «куску зачерневшего неба, каймящего месяц; ведь кажется: чернь эта – что-то; ну облако». Но «чернь – “ничего”!» [Белый 1989: 287]. В обрисовке внутреннего и внешнего облика Мандро, по замечанию А. Морар, «часто подчеркивается чернота»: «... он бывает “черногором-черноватиком”, “чернолапым”, “черноротым” ... и сравнивается с фигурой или статуей пугающего “негра”. <...> В миропонимании Белого как монструозные фигуры античных мифологий, так и негритянские (чернокожие) племена выступают общеизвестными, типичными символами. Первые предвещают Апокалипсис, Новую Атлантиду, а вторые воплощают одичание декадентской Европы, ведущее к распаду цивилизации по образцу древних культур африканского континента» [Морар 2017: 672].

Глубокая семиотичность, характерологические, символично-метафорические функции природных образов, «утяжелённых» поэтикой мифов народов мира, полнее раскрываются при приближении к сфере героев и способствуют формированию целостной, многоаспектной характеристики персонажа.

Настроенность на мировую гармонию, созерцательность, сопричастность всему живому, взаимная, идущая из глубины души симпатия друг к другу и каждому деревцу, цветочку, «мурашу», попадающим на пути, отличают поведение профессора и его дочери Наденьки, прогуливающих по весеннему лесу⁸. Надя, вообще, прекрасно «вписывается» в окружающее пространство. В определённый момент даже происходит перевоплощение москвички в лесную нимфу, обходящую дозором цветущие владения:

⁸ Об особой значимости для человека способности видеть и слышать окружающий его мир природы, об умении органично влиться в обступающее пространство (что само по себе уже является своеобразным критерием годности индивида для жизни, наивысшей ступенью душевности и человечности личности) упоминал Андрей Белый в беседах с К.Н. Бугаевой: «Я не умею быть умным, когда щелкает птица, когда пчелка жужжит и облако пушится над сосной. Умничать нужно в стенах. В них мы довольно сидим... Вырвешься в кои-то веки: полюбоваться, порадоваться... Не до умных тут слов... Только успеи примечать... Закипают живейшие мысли... Не от головы: от глаза, от уха, от ритма дыхания. <...> А будешь переть со своей психологией, так мимо всего и пропрешь... Черствые души: без глаз, без ушей... Мертвецы...» [Бугаева 2001: 110-111].

«Скрылась с серебряной песенкой в зелень, жидневшую солнечною желтизною, вспугнув синезобую птичку: колечко играло сквозь зелень лиловою искоркой с пальчика: две горихвосточки вспысками красно-оранжевых хвостиков из-за шиповничьих зарослей яро бросились за мушкой – у пруда с бутылочно-цветной водой, отражающей сумрак оливковых рощ: ликом, ясным, как горный хрусталь, – отразилась она: развевалась на плечике густоросль мягких, каштановых прядей» [Белый 1989: 257].

Иначе природный пласт вторгается в драму Никиты Васильевича, университетского товарища Коробкина, и жены Ивана Ивановича Василисы Сергеевны в момент посещения профессоршей загородного дома, где Задопатов ухаживал за парализованной супругою. В угасающем беспредметном диалоге давних любовников проскальзывают перечисления дачных растений:

«– Акация...

– Кажется мне, что – р о б и н и а .

– Кажется, что из семейства бобовых...

– По-нашему значит – гороховик; ну, я пошла...

Двадцатипятилетняя связь очень странно пресеклась: ботаникой» [Белый 1989: 263].

Уточнение «Кажется мне, что – р о б и н и а» вслед за репликой Василисы Сергеевны «Акация...» выделено автором разрядкой, что структурно-семантически значимо в тексте. «Робиния ... – род кустарников и деревьев сем. бобовых; самый известный вид – л ж е а к а ц и я , или б е л а я а к а ц и я , с ароматными цветками в крупных кистях» [Современный словарь 1993: 534]. Так, на пустой болтовне о подделке, имитирующей подлинник, оборвался (однако – лишь на время!) и псевдороман, скреплённый ложью и тайной, скрываемый четверть века от всего света. И всё же взамен утраченной любовной иллюзии Задопатову представилась уникальная возможность духовного перерождения, ибо он «нашел свое счастье с женой», о которой заботился теперь постоянно, сознавая «свой долг перед нею» [Белый 1989: 262].

Василиса Сергеевна также впервые искренне ощутила горечь утраты. Страсть к употреблению в речи иноземных слов и выражений иссякла при объяснении с Никитой Васильевичем. Профессорша перешла на русский в момент расставания: «По нашему значит – гороховик...». О смешении в речи иностранных выражений с русскими фразами, о всевозможных фонетических и интонационных деформациях в момент острого эмоционального переживания героя писал В.П. Руднев, утверждая, что подобные неправильности речи или резкие смены привычных

изречений – следствие неизбежного «саморазоблачения эгоцентризма и самолюбования»⁹ [Руднев 1988: 109].

Постепенно летний зной «Москвы под ударом», когда «день был – парун; разомлели от жару; и зори – булаными стали ...» [Белый 1989: 312], сменяется новым похолоданием в «Масках». Циклически замыкается календарное время.

Знаменательно: впервые именно в «Масках» звучит органичный и во многом верно отражающий внутреннее состояние Лизаши образ дерева, «в ветер рванувшегося» к истинному свету и теплу – узнавшему её Коробкину, но «корнями привязанного» [Белый 1989: 676] к обстоятельствам нынешней жизни, почве, так тщательно сдобриваемой идеями мужа – революционера Киерко-Тителева.

И разлитый в природу холод третьей части трилогии не равен всепроникающему и разрушающему всё на своём пути холоду «Московского чудака». Герои перестают его ощущать. Он больше не властен над судьбами, душами пострадавших, изменившихся и даже возродившихся после тяжелейших испытаний к новой, неизведанной жизни людей.

В момент последней пронзительной встречи Мандро и Лизаши, в окно наблюдающих появление занесённого снегом офицера, оба не двигаются с места, бесстрастно глядясь как в лицо офицера, так и разгулявшейся стихии:

«Все – миголет, мимопад.

Заревой купол облака встанет над местом, где в нижних слоях атмосферы смерч крыши срывает и валит деревья; под куполом – тьма; град – с яйцо; и выше ужаса – встал онемевший, зареющий розовато-белый – во все бирюзовое – купол.

⁹ В.П. Руднев приводит интереснейший пример использования фонетически деформированного слова в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: «Алексей Александрович Каренин, объясняясь с Анной, в волнении оговаривается и произносит вместо “перестрадал” – “пелестрадал”». Исследователь убежден, что «такое слово дается герою, пережившему тяжелое потрясение, и характеризует искренность его душевных проявлений». Примечательно, что в «Масках» Эдуард Эдуардович Мандро, пришедший с повинной к дочери после продолжительного разрыва отношений, произносит, отчетливо шепелявя: «Я снова ш тобою, мой друг!» [Белый 1989: 730], где также «искреннее, проникновенное слово как бы продирается сквозь свою материальную оболочку (поэтому оно и деформируется фонетически), чтобы проникнуть в глубь человеческой души» [Руднев 1988: 107, 110, 111].

Пока еще миг, заключающий вечность, оконным стеклом отделяет, не глупо ль заботиться, что там?» [Белый 1989: 734].

Так же «не осязает мороза из рамы пустой» [Белый 1989: 754] устроивший это свидание Коробкин, осознающий истинность своего убеждения («состраданием испепеляется злоба»), но не ведающий, когда человечество обратится к сознательной и сострадательной жизни:

«Между миром и ним все – вторично обрушено: он – как в ядре, из которого выстрелили – в звезды звонкие.

Видно – <...>.

– Высоко залетели, профессор» [Белый 1989: 753].

Отсутствие описаний, создание динамических картин окружающего человека пространства, внедрение природного пласта в быт и бытие беловских героев, усиление тягостного ощущения вырождения города-гиганта и противопоставление ему неиссякаемой природной жизни – в сущности, и есть сфера функционирования рассматриваемых мотивов в трилогии Андрея Белого. Мотивы природы то «размывают» действие романа, смещая акцент с конкретно-исторического момента на метафизические величины и общие законы бытия, то нагнетают и усиливают эффект происходящего с ведущими героями. Они служат структурно-семантическими скрепами для связывания частей трилогии в единое целое: циклически замыкают романное время, сопровождая героев во всех ипостасях – то оттеняя личины, то срывая маски.

ЛИТЕРАТУРА

Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н. Энциклопедия символов / Л.С. Баешко, А.Н. Гордиенко, А.Н. Гордиенко; под ред. О.В. Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007.

Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

Белый Андрей. Луг зеленый // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 328-334.

Белый Андрей. Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. М.: Сов. Россия, 1989.

Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990.

Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

Демин В.Н. Андрей Белый. М.: Молодая гвардия, 2007.

Зайцев П.Н. Московские встречи. (Из воспоминаний об Андрее Белом) Предисловие Юрия Юшкина. Публикация и примечания В. Абрамова // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Сов. писатель, 1988. С. 557-591.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.

Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2-х тт.) / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. К-Я.

Морар А. Монстры и монструозность в «Петербурге» и «Москве» Андрея Белого // Арабески Андрея Белого: жизненный путь, духовные искания, поэтика / Ред.-сост. Корнелия Ичин, Моника Спивак. Белград: Филологический факультет, 2017. С. 669-674.

Руднев В.П. Поэтика деформированного слова («Война и мир» и «Анна Каренина») // Даугава. 1988. № 10. С. 107-111.

Современный словарь иностранных слов: Ок. 20 000 слов. М.: Рус. яз., 1993.

Тимина С.И. Последний роман Андрея Белого // Белый А. Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски. М.: Сов. Россия, 1989. С. 3-16.

Шарапенкова Н.Г. Мифопоэтическое пространство романа Андрея Белого «Москва» [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 146. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskoe-prostranstvo-romana-andreya-belogo-moskva>