

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

Женевский университет
Петербургский институт иудаики
Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)
Хельсинский университет

при поддержке

Международного благотворительного фонда им. Д. С. Лихачева
Издательства «Вита Нова»

ОЗЕРНАЯ ШКОЛА

Труды пятой
Международной летней школы
на Карельском перешейке
по русской литературе

Поселок Поляны (Уусикирко)
Ленинградской области

2009

**Пасторали над бездной:
миф о состязании Марсия с Аполлоном
в романе Андрея Белого «Москва»**

Долгое время роман Андрея Белого «Москва» оставался в тени. Для зарубежных исследователей изучение романа осложнялось авторской установкой на создание прозы, подразумевающей языковые новаторства, которые создавали роману репутацию «не читаемого», а для иностранного читателя — «непереводимого»¹. В последние несколько десятилетий интерес к «Москве» заметно вырос, но роман по-прежнему является самым малоизученным в художественном наследии Андрея Белого².

Главный герой «Москвы» — профессор математики Иван Иванович Коробкин, «московский чудака», говоря заглавием первой части первого тома. Роман начинается с чудаческой сцены: Коробкин ведет войну с мухами, а те, в свою очередь, воюют с его носом. Сам Белый объясняет смысл этого на первый взгляд комического эпизода как начало «очень зловещей *темы*»: «*муха-кусака*» — вестник Бельзебула-Аримана; первые строки — не каламбур, а зловещее извещение Аримана Коробкину, предназначенному добрыми силами быть воином Михаила: «*Иду на Тебя*». Вестник позднейший — Мандро»³. Таким образом, уже на первых страницах романа подспудно вводится тема борьбы двух героев, олицетворяющих силы добра и зла⁴. Коробкин оказывается не просто чудаком-профессором, ловящим мух на досуге, а воином архангела Михаила. Но читатель пока этого не знает. Как не знает и того, что появляющийся вслед за Коробкиным «очень крупный делец»⁵ Эдуард Эдуардович Мандро — его противоборец.

Сын Коробкина Митенька водит дружбу с дочерью Мандро Лизашей и отмечает про себя необъяснимый интерес Мандро к профессору. На самом деле Мандро не делец и не аристократ, но подставная фигура, пешка, немецкий шпион, задача которого — завладеть научным открытием Коробкина и передать его Германии для успешного ведения войны⁶. В портрете Мандро — в настойчиво подчеркиваемой Белым привычке будто снимать с губ пленочку, извивающемся стане, волосатости — есть что-то излишне чувственное, притягательное и одновременно отталкивающее. В конце первого тома, перервав сцену изнасилования Мандро дочери, Белый даст сжатую историю его жиз-

ни, в которой тот предстанет и женоубийцей, и детоубийцей, и развратником, и гомосексуалистом — человеком, который «гадил для гадости»⁷, и жуткими покажутся слова Мандро, обращенные к Митеньке: «Мы вкушали от всяких плодов, когда были молоды»⁸. Преступные роли Мандро — часть его протейстического образа. Ни одного из своих персонажей Белый не наделил подобной способностью к перевоплощению: из дельца Мандро превращается в деда Мордана и попадает в дом Коробкина; во втором томе — он иностранный журналист Друа-Домарден, и ничто не выдает его, кроме, пожалуй, анаграмматического имени; к концу второго тома он становится большим шепелявым стариком, готовым примириться с профессором и раскаться перед дочерью. Вся эта череда личин — преступные роли, литературные маски (Синяя Борода, Дон Жуан), переодевание — есть мировоззренческая установка автора на срывание внешних покровов для обнаружения подлинного человеческого «Я», заявленная в названии второго тома («Маски»). Мандро, несомненно, злодей. Но при всей его вызывающей гадливости и отталкивающей натуре, при всем стремлении Белого навязать ему возможные и невозможные грехи, Мандро — трагический персонаж, причем трагический в античном понимании, как связанный с дионисийскими жертвоприношениями, от которых берет свое начало «козлиная песнь». Его трагическая маска — это маска сатира, полукозла, получеловека, объединившая в своем «полу-» роль жертвы и жреца.

Связь Мандро с Грецией выясняется уже на уровне биографического факта: оказывается, Мандро по происхождению грек и его настоящая фамилия — Малакаки, а Мандро — фамилия усыновившего его богача: «Малакаки, гречонок, — пред торчинской лужей помедлил, — скотину Мандро, его усыновившую, верно б не встретил»⁹. В ранней редакции второго тома древние греки оказываются его союзниками: «Древние греки с ним шли: на бой»¹⁰. Мифологическая оболочка создается за счет внешней териоморфности: два седых локона на голове Мандро часто сравниваются с рогами, движение головой — с боданием. Но образ «седорогого и статного»¹¹ вызывает, скорее, ассоциацию с человекобыком, чем с сатиром, что далее в тексте воплотится в конкретное сравнение: «за руку схватит: и вот так, как он галопировал, загалопирует с нею [Лизашей] вдвоем сквозь века, как Минотавр, — с диким мыком: бодаться своей бакенбардою»¹². «Козлиная» портретная характеристика появляется в конце второго тома: «<Мандро> трясется, повесившись клином козлиным»¹³. Вариация «козлиной» темы — русская народная сказка о сестрице Аленушке и братце Ива-

нушке. Братцем Иванушкой зовет Мандро Лизаша, которую тот называет сестрицей Алёнушкой. Таким образом, к ролевым позициям «отец-дочь» и «возлюбленный-возлюбленная» добавляется еще одна — «брат-сестра». Те же позиции, но без инцестуально-чувственного наполнения, обнаруживаются в отношениях профессора Коробкина и молодой медицинской сестры Серафимы. В то же время сказочная запретная вода соотносится с «запретными» плодами, которые в молодости вволю вкушал Мандро. Нарушение запрета влечет за собой наказание. Для Иванушки — превращение в козленка, для Мандро — душевное распутство и сифилис.

Животные портретные черты (рога, волосатость, «козлиный клин») вкупе с фольклорной аллюзией надевают на Мандро маску. И это — маска сатира. Необузданный спутник Диониса, любитель нежных нимф и возлияний, он более чем кто-либо другой соответствует образу Мандро. Внимательное прочтение текста придает маске конкретные черты — Марсия. Согласно мифу, Марсий нашел флейту Афины и выучился так искусно играть на ней, что осмелился вызвать на музыкальный поединок Аполлона. В наказание то ли за проигрыш, то ли за дерзость кифаред содрал с Марсия шкуру. У Белого сдирание шкуры превращается в срывание внешних покровов, за которыми скрыта человеческая сущность, и никто из героев романа не подходит более для подобного наказания, чем Мандро с его многочисленными личинами.

Непременный атрибут дома Мандро — флажолет. Этот музыкальный инструмент играет важную роль в создании образа. Флажолет — род флейты, изобретенный в конце XVI в. во Франции (слово «flageolet» происходит от ст.-фр. «flageol», т. е. «флейта») ¹⁴. Можно предположить, что, выбирая сравнительно новую модификацию флейты, Белый таким образом постулирует присутствие древнего мифа в нашем времени. Примечательно, что первое упоминание флажолета в романе следует за догадками о родословной героя, включающими возможность его греческого происхождения. Флажолет лежит на камине, рядом с нетикающими часами. Остановившиеся часы — деталь, подчеркивающая нерелевантность линейного времени для мифа как надвременного образования. Белый уточняет, каким образом инструмент появился в комнате: «...был положен рукою Мандро небольшой флажолет» ¹⁵, тем самым указывая, что флажолет имеет непосредственное отношение к Мандро. В следующий раз флажолет появляется как часть композиции, составленной из фарфоровых фигурок: «...дзанкнула ж горка фарфориков <...> изображеньё “Лизетты”, которой на-

игрывал на флажолете брюнет в серой шляпе (полями заломленной) своей менуэт: *“пасторали над бездной”*¹⁶. Имя фарфоровой фигурки — французский вариант имени Лизаши, дочери Мандро. Брюнет с флажолетом, соответственно, сам Мандро. Жанр пасторали отсылает к античной поэзии, предметом которой была пастушеская жизнь. Флейтист Марсий тоже был пастухом, хотя в изобразительном искусстве пастушеская атрибутика ему не сопутствует. Бездна в данном случае — не твердь небесная из эпитафия («Открылась бездна, звезд полна»), но бездна под ногами, пропасть, к которой подходит Лизаша: «...следила за мигами жизни отца, строя в мигах тропу для себя; но тропа — обрывалась: <Лизаша> стояла над бездной»¹⁷. Образ бездны как пропасти, в которую Мандро тянет дочь, появляется не раз. Это пропасть иступленной чувственности, куда, по словам самого Мандро, «нас грехи доводят»¹⁸. В ней аukaется бездна «Серебряного голубя», в которую автор упреждает душу не заглядывать; в ней — бездна хаоса, притягивающая и ужасающая маленького Котика Летаева; в ней, возможно, впечатления от дома Коваленских, герб которых Белый характеризует как «идиллия над бездной» и для которых характерны были «тяжеловатый быт» и «больные фантазии чувственности»¹⁹. «Пасторали» — это маска благополучной семьи, натянутая на порочную любовь отца к дочери, и под ней — бездна²⁰. Метафора бездны расширяется от «бездны грехов» к «страшной бездне» (хаосу) и темной, но животворящей силе. Игра на флажолете — не что иное, как прорывающаяся из-под идиллии музыка экстаза и дионисийского буйства.

Непонятно, однако, почему флажолет переключивается с каминя в фарфоровую композицию. Если дело здесь не в авторской оплошности, то зачем Белому понадобился второй флажолет? Возможно, ответ на этот вопрос не так важен, как следующее сразу за описанием фарфорового дуэта авторское предупреждение: «И кстати заметим, что с этого мига из дома исчез фон-Мандро»²¹. Как и в случае с камином, флажолет и Мандро оказываются тесно связаны. Появление флажолета во втором томе еще более усложняет вопрос о количестве инструментов: «Пастушка: Лизетта! Была с флажолетом; играла на нем — пасторали, над бездной: эль а тан суффэр»²². Здесь речь также идет о фарфоровой куколке, но на этот раз у куколки нет компаньона, зато есть флажолет (видимо, потерянный, т. к. «была с флажолетом» и «отшиблена ручка»). Именно она становится первым отчетливым знаком — как для героев, так и для читателя, — что Друа-Домарден — это Мандро (приведенная выше реплика о пастушке и ее страданиях вызывает у Друа-Домардена странную реакцию).

Независимо от того, сознательно или несознательно Белый передает Лизаше флажолет, факт передачи говорит о преемственности поколений. Дочь наследует от отца не только его черты, не только «что-то душерастлительное и преступное»²³, но и его атрибуты. Понимает Лизаша: «...на ней — его маска: распухшие губы! [п]реступны и он, и она — до рождения»²⁴. Преступность до рождения — знак кармы, кармы в значении неизбежной судьбы, настигающей героев романа²⁵. Наследует Лизаша и «козлиную» маску: «боднула, как козочка: преградиозно», «козий прищур и русалочий взгляд появлялись при этом»²⁶. Русалочий взгляд — это развитие темы бездны («Глаза отражают лишь то, на что устремлены»). В данном случае бездна понимается как водная стихия первобытного хаоса, и Лизаша, носительница его, забывается часто в русалочьих мыслях. Возможно, именно связь с водой определяет выбор ее имени. В русском искусстве известно две Лизы, для которых вода — смертоносное начало. Одна — героиня повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», другая — героиня оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Первая от несчастной любви бросается в пруд, вторая, от несчастной же любви, — в Зимнюю канавку²⁷. Вода не заканчивает жизнь Лизаши. Вода ей предшествует. Но для Белого важнее не временная зависимость, свойственная жизни, а вневременная, та, что либо до, либо после. С другой стороны, замена конца началом меняет местами логическую связь: в «Москве» водная стихия — причина несчастной любви, а не наоборот.

В то же время образ русалки соотносится с античной нимфой. Преследование сатиром нимфы — распространенный сюжет, воплощенный у Белого в виде чувственных отношений отца и дочери. Голос Лизаши сравнивается с деревянным духовым инструментом: «отвечала свирелкой Лизаша»²⁸, что можно определить как вариацию темы Марсия. Флажолету и свирелке противопоставляется арфический голос спутницы Коробкина Серафимы. Арфа — инструмент Аполлона. Коробкин и Серафима — несомненные аполлонические герои. Особенно подчеркнута «аполлоничность» Серафимы: фонетическая комбинация в ее имени «сер-» и «-ра-» есть соединение «солнечного» и «предчувствия света в тепле»²⁹; ее профессия (медицинская сестра в доме для душевнобольных) связана с исцелением, а способ исцеления — с искусством³⁰. Образ Лизаши в этом отношении сложнее: она наследует от отца темные страсти, но в то же время тянется к свету. Да и сам Мандро в конце второго тома приходит к покаянию и даже становится «близнецом» Коробкина, его «братом в солнечном городе»³¹. Так, заявленное на первых страницах романа противостояние

добра и зла заканчивается в пользу первого: воин архангела Михаила Коробкин побеждает дракона (паука/осьминога) Мандро³². В этой победе — надежды Белого-антропософа на приближение новой цивилизации, в которой человек, проникнутый любовью и состраданием к ближнему, должен будет открыть в себе Христа. Наделенный Богом свободой и потому имеющий возможность выбирать между добром и злом, человек грядущей цивилизации, по чаянью Белого, выбирает добро.

В рамках мифа о Марсии и Аполлоне противостояние Мандро и Коробкина утрачивает, однако, оценочную шкалу. Музыка Марсия — буйство, исступление, страсть. Музыка Аполлона — гармония, порядок, равновесие. Но при всей очевидности того, что победителем должно назвать последнего, объявить Марсия злодеем было бы несправедливо. Сам Белый рассматривает противоборство дионисийских и аполлонических сил как борьбу двух некогда слитых половинок: «Мысль исходит из тела — душою; и из души истекает, как дух; распадение на тело и душу — сперва: распадение на миф и мысль — лишь впоследствии; происхождение трагедии есть рассказ о рождении мысли; и борьба Аполлона с Дионисом есть мифическое отражение борьбы половинок распавшейся цельности»³³. Таким образом, состязание Аполлона с Марсием — это борьба духа и тела, причем, побежденное тело как бы лишается своей «телесности» (сдирание шкуры), претерпевает изменения под действием духа. Эта идея созвучна с мыслями Белого о том, что одухотворенная плоть воскресает вместе с духом: «если бы Христос воскрес душевно или духовно только, если бы Апокалипсис не сулил воскресения в теле, в земле, как и в духе, в небе, то Светлое *Христово Таинство* было бы не таинством, а никому не нужной аллегорией»³⁴. Трагичность образа Мандро-Марсия состоит таким образом в потере изначальной цельности. Он, конечно, не могучий герой трагедии, противостоящий року, но страдания его — следствия роковой неизбежности, ведущие его к гибели³⁵.

Утверждение, что Мандро и Коробкин — это половинки целого, ранее уже высказывалось: «Нам представляется, что Мандро в той же степени автобиографичен, что и Коробкин. Только он выступает носителем тех низменных страстей, животных вожделений и преступных намерений, которые Белый в себе ощущал, но которых боялся и стыдился»³⁶. В данном случае за основу берется антропософское членение человеческой личности на высшее «Я» (духовное) и малое «я» (телесное) и на примере биографических совпадений, в частности, на том, что прототипом Лизаши послужила возлюбленная Белого Ася

Тургенева, показывается связь между Мандро и Белым. Параллель с биографией Белого несомненна. Однако маска Марсия позволяет вывести ее на более высокий уровень. Нужно иметь в виду, что Белый в событиях человеческой жизни видел реализацию мифа. Таково было его символистское миропонимание, и его жизнь поразительным образом отвечала этой установке. Таким образом, миф о состязании Аполлона и Марсия, представленный в «Москве» через противоборство Коробкина и Мандро, есть авторская попытка осмыслить взаимодействие в человеке духовного и телесного и закончить роман их примирением, восстановив таким образом утраченную цельность человеческой природы.

Примечания

- ¹ Обзор критических отзывов о романе см.: *John Elsworth. Moscow and Masks* // *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*. Ed. by John E. Malmstad. Ithaca; London, 1987. P. 183–186.
- ² Среди работ последнего десятилетия, посвященных «Москве», см.: Москва и «Москва» Андрея Белого / Сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М., 1999; *Моника Спивак. Андрей Белый — мистик и советский писатель*. М., 2006.
- ³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 379. Следуя антропософской традиции, Белый ассоциирует светлые силы с архангелом Михаилом, темные — с демоном Ариманом (Сатаной), духом материального мира.
- ⁴ О возможном биографическом подтексте противоборства Коробкина и Мандро см.: *Иванов Вяч. Вс.* Профессор Коробкин и профессор Бугаев // *Москва и «Москва» Андрея Белого*. С. 22–23.
- ⁵ *Белый А.* Москва // *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3*. М., 2004. С. 15. Так как в четвертый том настоящего издания входит второй том романа, ссылки на издание здесь и далее будут даваться с указанием тома.
- ⁶ Первый том романа заканчивается объявлением в Москве мобилизации, т. е. 30 июля 1914 г.
- ⁷ *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 317.
- ⁸ Там же. Т. 3. С. 95.
- ⁹ Там же. Т. 4. С. 380. В начале первого тома Белый развивает тему темного происхождения Мандро, и греческие корни называются наряду с датскими, шотландскими и русскими. Во втором томе у журналиста Друа-Домардена отмечается греческий акцент.
- ¹⁰ Данная редакция представлена в статье Моника Спивак «Я чалю к иным берегам...»: «Пробуд» Андрея Белого». См.: *Белый А.* Публикации. Исследования. М., 2002. С. 36.
- ¹¹ *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 66.
- ¹² Там же. С. 292. Возможно, маска Минотавра скрывает под собой автобиографическую ссылку: в образе сластолюбца Мандро Белый обыгрывает

значение своей настоящей фамилии (Бугаев). Марина Цветаева вспоминает, как Белый однажды говорил о «сыне профессора Бугаева», добавляя, что «бугай — это бык», «производитель». См.: *Марина Цветаева. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) // Пленный дух. СПб., 2000.*

- ¹³ Там же. Т. 4. С. 412. Под «козлиным клином» подразумевается борода.
- ¹⁴ Видимо, неслучайно герой во втором томе романа превращается именно во французского журналиста.
- ¹⁵ *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 59.
- ¹⁶ Там же. С. 319. Выделительный шрифт А. Белого.
- ¹⁷ Там же. С. 83.
- ¹⁸ Там же. С. 347.
- ¹⁹ *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 16, 15, 19. «Больные фантазии чувственности» — характеристика, данная семье Коваленских другом Белого Сергеем Соловьевым. По матери Сергей Соловьев был из Коваленских и приходился родственником Александру Блоку. (Бабушка Соловьева, Александра Григорьевна Коваленская, приходилась родной сестрой бабушки Блока, Елизаветы Григорьевны, в замужестве Бекетовой.)
- ²⁰ Здесь Белый развивает тему, поднятую им еще в конце 1900-х гг. в статье «Маска» (1908): «Вглядись, сколько масок показалось среди нас! К поверхностям сознания снова приблизились забытые ужасы, и воскресла маска античной Греции. Глаза отражают лишь то, на что устремлены. Куда вперили они загадочные очи, если очи эти — разрывы, к которым прижалась бездна». *Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 131.*
- ²¹ *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 319.
- ²² Там же. Т. 4. С. 95. От франц. *elle a tant souffert* — она так страдала.
- ²³ Там же. Т. 3. С. 96.
- ²⁴ Там же. Т. 4. С. 245.
- ²⁵ В письме к Иванову-Разумнику Белый прямо указывает, что Мандро — карма Коробкина и что карма самого Мандро «приподымается со дна провалившейся души» в виде паука, вырастающего до осьминога. См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 381. Затрагивая тему кармы, Белый имеет в виду не только карму рождения, но и карму поступка, но о последней он говорит только в отношении Коробкина.
- ²⁶ *Белый А.* Москва. Т. 4. С. 51, 132.
- ²⁷ Обращение Белого к опере Чайковского произошло еще в пору его работы над «Петербургом». Об этом см.: *Л. К. Долгополов.* Роман А. Белого «Петербург» // *Андрей Белый.* Петербург. М., 1981. С. 551–552.
- ²⁸ *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 296.
- ²⁹ Данные звуковые комбинации Белый рассматривает в своей «поэме о звуке» «Глоссолалия». См.: *Белый А.* Глоссолалия. М., 2002. С. 44, 42. Напомним также, что «Серафима» в переводе с др.-еврейского значит «огненная».
- ³⁰ Греки считали Аполлона не только покровителем искусств, но и покровителем медицины. Его сын Асклепий почитался как бог врачевания.

- ³¹ *Белый А.* Москва. Т. 4. С. 404.
- ³² Битва архангела Михаила с драконом (Сатаной) — новозаветный сюжет из «Откровения» Иоанна (12: 7–9). Рудольф Штейнер, учеником и последователем которого был Белый, говорит об Аполлоне как об ангелическом существе, побеждающем дракона. См.: *Rudolf Steiner. Christ and the Spiritual World. The Search for the Holy Grail.* London, 1963. P. 66. В примирении Коробкина и Мандро читается надежда Белого на «выход из исторического тупика, в который зашло человечество», по словам Моники Спивак. См.: *Спивак М. Л.* Лейбниц, Крупп и доктор Доннер // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 131–132.
- ³³ *Белый А.* Кризис мысли // На перевале. Берлин, 1923. С. 89–90.
- ³⁴ *Белый А.* «Ваш рыцарь»: письма к М. К. Морозовой, 1901–1928 / Публ. и примечания А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М., 2005. С. 103.
- ³⁵ В конце второго тома Мандро изображается почти стариком. От злодея из первого тома, «вкушавшего от всяких плодов» и сравниваемого с мексиканским «жрецом кровавых обрядов», остается лишь имя. Болезнь Мандро (сифилис) прогрессирует, и впечатление такое, что в третьем томе, если таковой был бы написан, известие о смерти Мандро вряд ли бы заставило себя ждать. Сравнение со жрецом см.: *Белый А.* Москва. Т. 3. С. 367, 372.
- ³⁶ *Моника Спивак.* «Как сладко с тобою мне быть...»: автобиографический подтекст в романе «Москва» // Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 268.