

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-229-232

© А. В. Лавров

### АНДРЕЙ БЕЛЫЙ ПОД МИКРОСКОПОМ\*

Когда появились в печати первые главы романа Андрея Белого «Котик Летаев», М. О. Гершензон откликнулся на эту публикацию 30 декабря 1916 года восторженным отзывом в «Биржевых ведомостях». По мысли критика, Белый в этом произведении задался «дерзкою мыслью подсмотреть и воспроизвести самую стихию человеческого духа» — проникнуть в «сердцевину, в огненный центр бытия»: «То, что мы называем иррациональным в духе, показано нам здесь непосредственно *ad oculos*, само по себе, а не чрез периферические свои проявления. Скульптор должен знать анатомию, но он показывает нам игру мускулов под кожей; Андрей Белый удалил кожу, мышцы, он вскрыл страшные и безобразные недра, — они лежат открытые перед нами и живые, в своей ужасной змеиной подвижности». Есть ли потребность и необходимость в этих словесных вивисекциях — «Нужно ли показывать недра?» — формулирует свой вопрос Гершензон и отвечает на него совершенно однозначно: «Мы до сих пор не умели и не хотели их видеть; если нашелся человек, который умеет, значит, это нужно, значит, пришел срок нам их видеть».

Сказанное применительно к «Котику Летаеву» могло бы быть произнесено и несколькими годами ранее, когда на российского читателя обрушился «Петербург» — роман, поколебавший, подобно землетрясению, все читательские ожидания и всю систему оценок, которым — по негласному, но всем ясному эстетическому договору — обязаны были соответствовать прозаические произведения большой повествовательной формы. В этом отношении демарш П. Б. Струве, редактора-издателя «Русской мысли», наотрез отказавшегося печатать в журнале роман Белого, вполне объясним и закономерен: великий общественный аналитик и один из самых глубоких умов своего времени не смог выйти за рамки тривиальных для того времени оценочных критериев и усмотрел в представленном ему тексте лишь невнятицу и бред, не пожелав прислушаться к противоположным мнениям, высказывав-

шимся в кругах эстетически более изощренной модернистской элиты.

Среди особо чутких и пронизательных читателей, и в особенности в окружении коллег-писателей, «Петербург» сразу был воспринят как явление экстраординарное, и с годами эпохальный характер этого художественного феномена осознавался все безусловнее (если, конечно, вынести за скобки период доктринального торжества теории и практики «социалистического реализма»). В десятках монографий об Андрее Белом и сотнях статей о нем «Петербург» неизменно оказывается в центре исследовательского внимания, анализируется в самых разнообразных аспектах и с применением широкого спектра научных методов. И в то же время художественная фактура «Петербурга», совокупность особенностей и приемов, отличающих роман Белого от предшествующей ему русской прозы, специфика его языка раскрыты далеко не в полном объеме (значительный вклад в этом плане внесен статьями Н. А. Кожевниковой и ее обобщающим исследованием «Язык Андрея Белого», изданным в 1992 году). Во многом актуальны и сегодня слова Л. К. Долгополова, подготовившего в 1970-е годы первое научное издание «Петербурга» в серии «Литературные памятники», указывающие на исследовательскую неразработанность эстетических параметров, совокупно порождающих уникальную поэтику романа: «...создается необычная и непривычная манера письма, для анализа (или просто определения) которой мы еще не располагаем ни необходимыми понятиями, ни терминологией <...>».<sup>1</sup>

Такой опыт анализа художественного целого «Петербурга» посредством использования специфической терминологии и новых понятий, употребление которых диктуется определенными нетривиальными особенностями языка, стиля и повествовательной структуры романа, не укладывающимися в традиционную систему эстетических координат, впервые предпринят в фундаментальной монографии Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения: „Петербург“ Андрея Белого». Ранее рядом статей соавторы

\* Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб.: Нестор-История, 2020. 582 с.

<sup>1</sup> Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 313.

заявили о себе как о пытливых истолкователях романа Белого, а Маша Левина-Паркер выпустила в свет мастерски исполненное исследование, в котором автофикциональный творческий метод писателя проанализирован на материале его художественной прозы и мемуаров.<sup>2</sup>

Общим местом в писаниях о «Петербурге» стало указание на последовательно продемонстрированную в нем установку на орнаментальную поэтику — на доминанту словесной изобразительности в ущерб сюжетной прагматике; торжество орнаментализма у Белого определило ключевую роль его романа в деле фронтального преобразования стилистики русской художественной прозы 1910–1920-х годов, от Ремизова и Замятина до Всеволода Иванова и Артема Веселого. Соавторы рассматриваемого исследования не соблазняются изысканием новых находок на поприще погружения в «орнаменталистику»; им милее другая точка опоры и отсчета, находимая у младших современников Белого, теоретиков формализма, — остранение Виктора Шкловского (или «остранение», как предпочитал воспроизводить этот термин сам Белый). Принимая за исходную установку идею придания вещам «странности», необычности и непредсказуемости восприятия, М. Левина-Паркер и М. Левин выстраивают длинный и причудливый ряд наблюдений и размышлений над текстом «Петербурга». Они полностью элиминируют множество аспектов, значимых и перспективных для изучения романа Белого: место его в системе русского символизма, историко-софские концепции, преобразование русской литературной классической традиции, социально-психологическое содержание, автобиографизм, оккультно-антропософские мотивы, интертекстуальные связи и т. д. — то, что они называют «самоограничением от контекстов». Их подход — не интер-, а интратекстуальный, их цель — вскрыть «внутреннее устройство произведения» (с. 23), описать приемы и механизмы, взаимодействие которых обеспечивает достижение определенного художественного эффекта. И на пути к обозначенной цели авторы книги достигают результатов значительных и впечатляющих. Можно сказать больше: глубже и дальше на пути к этой цели никто еще не добирался.

Приведенные выше слова Л. К. Долгополова об отсутствии «необходимых понятий» и надлежащей «терминологии», которые единственно пригодны для описания поэтики «Петербурга», цитируются в «Шедевре трудного чтения» и могут служить дополнительным стимулом для оправдания тех терминов-неологизмов, с помощью которых анатомируется повествовательная ткань романа: иноязычие, инореальность, иносвязь, неразвитие и т. п. Все эти неологизмы, а также привычные слова, обретающие новый терминологический

смысл, — адекватные абстрагированные обозначения тех особенных повествовательных техник, которыми пользуется Белый при построении собственного текста на фоне общепринятых формул языка, стилевых клише, сюжетопорождающих моделей. Словесные диссонансы, «демонтаж привычных формул» (с. 238) — против стилистически нейтральной словесной гладкописи. Языковое остранение, повсеместно используемое в «Петербурге» и охватываемое термином «косноязычие» (которое и сам Белый признавал как генерализирующую черту своего письма), демонстрируется соавторами во всем многообразии составляющих текст «Петербурга» словесных напластований, начиная от элементарных инверсий («Быстро он подошел» вместо обычного, стилистически нейтрального «он быстро подошел») и развертываясь в «повторы, рефрены, нагромождения», непризнанные словоформы, неожиданные словосочетания и т. д. Приемы текстопорождения, используемые Белым и досконально описанные и четко терминологически рубрифицированные авторами книги, настолько овладели их сознанием, что оказались способными магически воздействовать даже на их собственную аналитическую стилистику. Впрочем, когда они складывают фразу «Белого творчество насыщено игрой в необычайной мере» (с. 561), неясно, чего в ней больше — магии, исходящей от Белого, иронии или той самой объявленной игры.

«...Такого не заметит и самый дотошный исследователь» (с. 370), — резюмируют авторы по ходу описания одного из множеств соответствий/несоответствий, рассеянных по тексту романа. В данном случае М. Левина-Паркер и М. Левин — именно те самые исследователи, осуществившие почти в буквальном смысле слова микроскопический анализ повествовательной фактуры «Петербурга» и развернувшие перед читателем своего рода периодическую систему элементов, использованных при построении текста произведения. Сами авторы по ходу аргументации апеллируют к таблице Менделеева, и это вполне уместно применительно к Андрею Белому, начинавшему как «студент-естественник» и в собственных теоретических построениях постоянно искавшему опоры в «точных» науках. Элементы, из которых складывается эта воображаемая таблица, являют собою грандиозную совокупность минус-приемов (в технике письма и в механизме сюжетосложения, отмеченных внутренними противоречиями, несогласованностями, путаницей, дезорганизацией); все они парадоксальным образом слагаются в генеральное целое, уникальный феномен русской прозы.

Атомарные исследовательские микроновеллы, составляющие книгу, суммируют, казалось бы, частные, самодостаточные наблюдения, приводящие к общим выводам о порожденной писателем итоговой конструкции как царстве хаоса и двусмыслицы. Эти повторения подчинены, однако, общей идее о воплощении

<sup>2</sup> См.: *Левина-Паркер М.* Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. СПб., 2018 (сер. «Современная русистика»).

в «Петербурге» «инореального» художественного мира, функционирующего по своим законам и беззакониям: «Контраст между хаосом на поверхности и связностью в глубине — аспект художественной силы „Петербурга“. <...> в романе воплощена изощреннейшая совместная игра хаоса и порядка, служащая созданию многослойной системы художественных эффектов» (с. 556–557). Классифицируя разнообразные приемы писательской техники в «Петербурге», авторы книги утверждают, что Белый «создает что-то вроде своей планеты, со своим миром людей, теней, дымов, живущих в своеобразно текущем времени и в своеобразно извивающихся пространствах» (с. 311; ср. суждение Гершензона об «ужасной змеиной подвижности», наблюдаемой в «недрах» «Котика Летаева»); они уподобляют писателя «пришельцу», инопланетянину (напомним, что в «Сумасшедшем корабле» О. Форш Белый изображен как Инопланетный гастролер). Действительно, творческий инструментарий Белого, впервые досконально описанный в «Шедевре трудного чтения», допускает приложение ко всем его компонентам приставки «ино». При этом Белый — не просто «инопланетянин», он еще и кукловод-демиург, артистически управляющий изготовленными им фантомами-марионетками в произвольных пространственно-временных композициях, самозабвенно предающийся «мозговой игре», импульсивно воздействующей на всю художественную энергетику романа.

Микроскопический анализ предполагает пристальное внимание к мельчайшим компонентам текста, включая особенности орфографии и пунктуации, и в этом плане, как констатируют авторы книги, Андрей Белый предстает, опять же, как сочинитель с «лица необщим выраженьем». Для его прозы характерно дублирование знаков прямой речи (обычно обозначаемой либо начальным тире с абзаца, либо кавычками с обеих сторон; у Белого — тире в сочетании с кавычками), «фигурное» выделение фрагментов текста, избыточное использование знаков препинания (запятая в сочетании с тире в тех синтаксических конструкциях, которые, согласно норме, предполагают применение либо запятой, либо тире), нетривиальное использование знаков (разрыв текста посредством двойного тире) и т. д. М. Левина-Паркер и М. Левин полагают, что эти приемы характерны прежде всего для художественной прозы Белого, однако они используются — во всем корпусе его произведений (например, в философско-эстетических эссе «На перевале», «Лев Толстой и культура сознания», в «поэме о звуке» «Глоссолалия», в мемуарных книгах), и это является дополнительным свидетельством того, что между собственно «художественными» и «нехудожественными» текстами писателя трудно провести демаркационную линию. Анализ этих технических приемов, самым наглядным образом выводящих текст в зону «ино-измерения», был бы наибо-

лее продуктивным с привлечением сведений и соображений текстологического характера. Тем самым некоторым недоумениям и нерешенным вопросам, обозначенным в рассматриваемой монографии о «Петербурге», могут быть найдены вполне правдоподобные объяснения. Необходимо прежде всего учитывать, что между беловым автографом или авторизованной машинописью, представленными к печати, и опубликованным произведением проходила стадия редакционно-издательской подготовки, в ходе которой авторская воля относительно пунктуационного и графического оформления текста могла искажаться унификационными стараниями издательских работников. М. Левина-Паркер и М. Левин недоумевают, обнаруживая, что в первой половине текста «Петербурга» Белый выделяет слово «ведь» запятыми, а во второй половине в аналогичных случаях обходится без запяты: «Как будто в первой половине запяты ставил один автор, а во второй не ставил другой» (с. 99). Исследователи не допускают, что автор в данном случае мог быть ни при чем, что с первой половиной романа в издательстве «Сирин» работал один корректор, а со второй половиной — другой. Принципиальные авторские решения в плане пунктуации (оформление слова «ведь» — не из таковых) могли соблюдаться тщательно и последовательно при печатании «Петербурга» в сборниках «Сирин» и «Котика Летаева» в альманахе «Скифы», когда эти издания контролировал внимательнейший текстолог Иванов-Разумник, и могли быть проигнорированы в советских издательствах труженниками новейшего пошиба, готовыми пренебречь «изысками» своеобразного автора. Когда исследователи констатируют непоследовательность Белого, возвращающегося в «Москве» к «дедовскому» (с. 160), нормативному оформлению прямой речи, а в поздних мемуарных книгах восстанавливающего неортодоксальную пунктуацию, они опрометчиво исходят из убеждения, что авторский текст во всех этих случаях воспроизведен вполне адекватно и санкционирован его создателем.

С полным доверием авторы «Шедевра трудного чтения» относятся и к новейшим переизданиям романов Белого, в то время как — в ходе рассмотрения его неортодоксальной пунктуации — стоило бы отдать предпочтение прижизненным изданиям (в частности, при цитировании фрагментов прямой речи). Например (привожу цитату, не учтенную в монографии), в современном издании «Котика Летаева», которым пользуются наши исследователи, реплики папы («папа мой раскричится») подаются следующим образом:

- «Позвольте же...»
- «Нет-с...»
- «Что такое вы говорите?..»
- «Да вас бы я...»<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 94.

В этом пунктуационном оформлении реплики могут быть восприняты как принадлежащие разным лицам. В первом прижизненном издании (по старой орфографии и с соблюдением старой пунктуационной нормы — повторением кавычек после абзаца при воспроизведении пространной цитаты или прямой речи; по современной норме кавычки после тире во втором, третьем и четвертом абзацах не употребляются):

- «Позвольте же...
- «Нет-с...
- «Что такое вы говорите?..
- «Да вас бы я...»

Кавычки, заключающие последнюю строку, указывают, что в тексте приводится монологическое высказывание, разбитое на четыре реплики.

Разворачивая перед читателем своего рода каталог разнообразных «девиаций», наблюдаемых у Андрея Белого (а также и в двух параллельных рядах — у предшественника, Гоголя, и представителя нового литературного поколения, Андрея Платонова: подмечены интереснейшие примеры соответствий и отличий повествовательной техники этих мастеров по отношению к Белому), авторы ограничиваются корпусом его опубликованных произведений — собственно печатными текстами. Между тем рукописи Белого демонстрируют еще

большую безудержность в манифестации авторского своеволия. Одни и те же слова встречаются у него сплошь и рядом в различных орфографических вариациях, иногда даже в одних и тех же текстах, на расстоянии нескольких строк друг от друга. Стремление писать не по правилам, вопреки норме распространялось у него и на такую, казалось бы, не поддающуюся корректировке сферу, как начертание имен собственных — в том числе лиц из его ближайшего окружения. Фамилия М. О. Гершензона в автографах Белого дается неизменно и повсеместно как «Гершенсон». Е. П. Блаватская под его пером — «Блавадская». В «Воспоминаниях об Александре Александровиче Блоке», опубликованных в 1922 году в «Записках мечтателей», Брюсов фигурирует как «Брюссов», и это редкий случай, когда многократно повторенная автографическая «девиация» была сохранена (издателем С. М. Алянским, почтительно трепетавшим перед непредсказуемым автором) в тексте альманаха. С использованием рукописей писателя можно было бы составить достаточно пространственный орфографический словарь «ино-языка» Андрея Белого — что было бы дополнительным подтверждением правоты наших исследователей в их убеждении: «Ему проще создать свой язык, чем овладеть общепринятым» (с. 561).

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-232-233

© Т. В. Мисникевич

## ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ — МАСТЕР ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА\*

Рецензируемое издание «Василий Каменский. Материалы и исследования» включает письма поэта В. В. Каменского к его возлюбленной Софии Цеге, переписку с «отцом российского футуризма» Д. Д. Бурлюком, письма литературоведу и писателю Т. С. Грицу, а также статьи американских славистов Дана Угрюну о романе Каменского «Стенька Разин» и Николая Фиртича «Коровы и алогизм русского авангарда».

Основное внимание авторов сборника сосредоточено на письмах В. Каменского, насыщенных биографическим и историко-литературным материалом. Публикацию писем сопровождают три вступительных статьи, написанные А. В. Крусановым. В них подробно излагается биография и творческая деятельность Каменского в 1920–1940-х годах. Как справедливо отмечает исследователь, инте-

рес литературоведов к Каменскому до сих пор ограничивался главным образом его футуристической юностью, участием поэта в деятельности группы «Гилея» (1910–1914), в то время как постфутуристический период его биографии почти не привлекал к себе внимания. Статьи А. В. Крусанова посвящены именно этому периоду жизни и деятельности Каменского и заполняют лакуны в биографии поэта.

Письма Каменского к Цеге (публикуемые сотрудницей Государственного музея В. В. Маяковского Г. А. Антиповой) наглядно показывают, как история любви поэта творчески преобразилась в его романе «27 приключений Хорта Джойс». Собственно, без знания этих писем невозможно правильно понять и сам роман. Публикация больших отрывков из дневника Каменского (лето 1922 года) открывает еще одну неожиданную грань творчества этого оригинального автора, упоительно описывавшего процесс собственного творчества во время работы над пьесой «Пушкин и Дантес», в конце которой он по-футуристически исправ-

\* Василий Каменский. Материалы и исследования / Науч. ред. и сост. Н. Г. Фиртич. СПб.: Издательство Общества «Аполлон», 2019. 560 с.