

Андрей Сергеевич ЗАПЛАТИН —  
аспирант кафедры русской литературы  
pereatacademia@gmail.com

Сергей Анатольевич КОМАРОВ —  
профессор кафедры русской литературы,  
доктор филологических наук  
russlit@utmn.ru  
Тюменский государственный университет

УДК 821.161.1.09

---

**ПЬЕСА А. БЕЛОГО «ГИБЕЛЬ СЕНАТОРА (ПЕТЕРБУРГ)» И РАБОТА  
В.С. СОЛОВЬЕВА «ЖИЗНЕННАЯ ДРАМА ПЛАТОНА»: ИЗ ОПЫТА  
СИМВОЛИСТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ  
ЦИВИЛИЗАЦИИ**

**A. BELIY'S DRAMA «THE DEATH OF A SENATOR (PETERSBURG)»  
AND V.S. SOLOVYEV'S WORK «THE LIFE DRAMA OF PLATO»:  
THE EXPERIENCE OF SYMBOLIST DRAMA IN SOVIET CIVILIZATION**

**АННОТАЦИЯ.** В статье впервые устанавливается один из концептуально и конструктивно значимых источников пьесы А. Белого середины 1920-х годов. Анализ аксиологии и поэтики драмы «Гибель сенатора» свидетельствует об усилиях ее автора сохранить достижения символизма для практики нового театра советской цивилизации.

**SUMMARY.** This article for the first time establishes one of the conceptually and structurally significant sources of A. Beliy's play of the mid 1920s. Analysis of values and the poetics of the drama «The Death of a Senator» shows the efforts of its author to preserve the achievements of symbolism for the practice of the new theater of Soviet civilization.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА.** А. Белый, В. Соловьев, Платон, Эрос, символистская драма, советская цивилизация.

**KEY WORDS.** A. Beliy, V. Solovyev, Plato, Eros, symbolist drama, Soviet civilization.

Важность эстетических интуиций А. Белого для понимания практических усилий русской литературной культуры 1910-1920-х годов сегодня общепризнана, однако это признание распространяется только на поэзию и прозу. Изучение проблемы «Андрей Белый и театр» было программно заявлено известной книгой Т.Н. Николеску (1995) и поддержано рядом статей локальной проблематики, связанных с материалом досоветского периода.

Историческая драма А. Белого «Гибель сенатора (Петербург)» (1924), впервые увидевшая свет лишь четверть века назад за пределами России, до сих пор не стала объектом ни поэтологического, ни культурно-генетического исследования. Продвигая же драматургический манифест на большую сцену (МХАТ-2) в очевидный момент «смены вех» советского режима (смерть Ленина, перспектива миссии Троцкого, борьба Сталина за лидерство), художник, очевидно, предлагал широкому читателю-зрителю и официальной власти целостное развернутое высказывание личности и поколения, оставшегося в стране и со страной, по вопросу о прошлом и будущем России, о самом способе мыслить и публично представлять эту мысль на советской сцене.

Очевидно, что иллюзии автора относительно успеха данного проекта были связаны с возможным усилением властных позиций Л. Троцкого, который уже

высказывался по поводу творчества А. Белого (книга «Литература и революция», 1923), а также с укреплением статуса А.В. Луначарского. Нарком просвещения СССР имел опыт авторства «исторических мелодрам» («Оливер Кромвель»), а также «драм для чтения» («Фауст и город»). В 1923 году был опубликован двухтомник его «Драматических произведений». А. Белый, таким образом, имел достаточную возможность вступить в заочный диалог с «сильными мира сего» (Троцкий, Луначарский и др.) с целью обозначить свою общественную позицию (в скорректированном или в ином варианте).

Так как поэтика и аксиология пьесы А. Белого связаны прежде всего с ее генезисом, необходимо установить базовые, авторитетные для автора источники, показать их роль в формировании «Гибели сенатора (Петербург)» в качестве целостного художественного высказывания. Данная статья представляет первый шаг отечественного литературоведения в решении обозначенной задачи.

Личность и философия Платона становятся объектами рефлексии Белого до его официального прихода в литературу. Около 1896 года у молодого интеллектуала возникает интерес к Шопенгауэру, и как этап изучения системы Шопенгауэра — к «Платоновым идеям»: «Так я начал проходить собственный класс, заключающегося в изучении Шопенгауэра, в созерцании картин природы, подчиненных «закону основания бытия», а не «закону основания познания» (термины Шопенгауэра); я учился в природе видеть «Платоновы идеи» [1; 338]. В мемуарном томе «Начало века» Белый сообщает, что «уже с 1897 года позволил собственную систему философии», обозначая при этом потенциальные источники ее фундамента: «<...> до окончания естественного факультета я не читал: Маркса, Энгельса, Прудона <...> Что же я читал? / Лейбница, Канта, Шопенгауэра, Рилье, Вундта, Гегдинга, Милля, Спенсера, Владимира Соловьева, Гартмана, Ницше, Платона, «Опыты» Бэкона (Веруламского), Оствальда, Гельмгольца, Уэвеля <...>» [2; 10, 12]. В этой связи художник вряд ли мог обойти вниманием опыт В.С. Соловьева в области платоноведения — очерк «Жизненная драма Платона», опубликованный в 1898 году в «Вестнике Европы». В отношении Белого к Платону проявляются «соловьевские» элементы его мировоззрения. Излагаемая в очерке концепция личности Платона созвучна философским и эстетическим поискам (объединяемым идеей житнетворчества) Белого.

Следует учесть и то, что «[р]еволюция, разрушившая старую школу, не разрушила науки о Платоне — по той простой причине, что и разрушать было нечего: никакого платоноведения в Москве не существовало» [3; 695]. Неслучайно современники Белого признают: «Только Владимир Соловьев (и, как русские, мы можем гордиться им, нашим единственным, но гениальным истолкователем Платона), кажется, первый из тысячи авторов, писавших о Платоне, сумел найти в своей душе настоящий контакт с философией Платона и первый выявил чисто интуитивный и непосредственно-живой подход к философу» [4; 37]. Концепция «жизненной драмы Платона», суть которой можно схематически обозначить как переход от платоновского бесплодного Эроса к соловьевскому Эросу, рождающему в красоте, отражается на аксиологии и поэтике романа «Петербург» и исторической драмы «Гибель сенатора».

Характеристики, которые дает Соловьев Платону и платоновскому человеку, применимы к герою романа и драмы Николаю Аблеухову. Определяет этот образ «невозможность жизни практической, деятельной» [5; 606], гамлетовское резонерство возводится в принцип и осознается самим героем и другими персонажами. Александр Иванович Дудкин, проживающий в «торричеллиевой

пустоте», чувствует в Аблеухове «божественную полноту», унаследованную от Пороса, божественного отца Эроса, но Аблеухов возражает, указывая на бесплодность словесных излияний: «Разговор рефератный — еще слюногонное средство; не — дело; не — слово» [6; 61]. В этой и других репликах Николая Аполлоновича читается осознание бесплодности платоновского Эроса и стремление попасть во власть соловьевского Эроса: «Мысль моя — недоносок для вас; а я, когда в мыслях, барахтаюсь в жизни и путаюсь в слове. (Со странным вдохновением). Но мысль для меня — формируемая действительность; и здесь я — демиург, а в жизни — я скован» [6; 25]. Аполлон Аполлонович называет сына «резонером»: «<...> (отрезывая). Да, да-с: резонер» [6; 184]. С резонерством Аблеухова логично соседствует «бегство от мира» и отрешенный идеализм, подобный платоновскому. Николай Аполлонович по роду своей деятельности — аналогичный Канту «кабинетный ученый» — «олицетворенная априорность и методичность» [5; 584], в стенах кабинета размышляющий над своей философской системой: «Лакей. Да — по-прежнему: затворяться изволят и книжки читают»; «Александр Иванович (злбно закуривая новую папиросу). Вы вот в комнатах этих — великолепные комнаты — мир разрываете: прекомфортабельно ...» [6; 63, 62]. Разрыв мира, о котором говорит Дудкин, — отражение внутренне разобщенного человека: «Сам человек, хотя принадлежит к обоим мирам, не образует, однако, внутреннего связующего звена между ними: дуализм упраздняет и единство человека» [5; 610-611]. На дуализм Аблеухова указывает Лихутина, она видит в герое соседство Аполлона и лягушки: «Аполлон и лягушка: спасибо за комплимент» [6; 24]. Данная двойственность задана также божественно-материальным дуализмом Эроса, согласно мифу о нем в платоновском диалоге «Пир».

Двойная природа персонажей в «сириновской редакции» «Петербурга» обсуждается повествователем более подробно и открыто: «Скоро мы без сомнения докажем читателю существующую разделенность и души Николая Аполлоновича на две самостоятельные величины: богоподобный лед — и просто лягушечья слякоть; та вот двойственность и является принадлежностью любой дамы: двойственность — по существу не мужская, а дамская принадлежность; цифра два — символ дамы; символ мужа — единство» [7; 65-66]. Двойственность Аблеухова осмысливается Белым как знак женственности, поэтому образ героя наделяется женственными чертами. Так, Софья Петровна называет его «меланхоличкой» [6; 23], обвиняет в отсутствии мужества: «<...> они — вы простите: мужчины в жизни; а вы... / Николай Аполлонович (в том же тоне). Я барышня, что ли?» [6; 25]. Сам герой говорит о своей «беременности»: «<...> я беременен философской системой, прорастающей в мир через меня» [6; 25]. В финале пьесы «беременность» философской системой оборачивается бесплодием. Это соответствует бесплодности эротической философии Платона в понимании Соловьева. Неслучайно Семеныч в непосредственной близости от характеристики Аполлона Аполлоновича («резонер») произносит фразу: «<...> теперь — во: каплун: торжествуют — всем дамам кадилник» [6; 184], где «каплун» читается как «кладеный, холощенный петух» [8; 88]. Так Белым обозначается смысловой фон оторванности от мира и бесплодия. Мотивация же данной схемы в адресации к версии русского философа: теория любви «есть прекрасный махровый цветок без плода» [5; 615].

Один из выводов, которые Соловьев делает из философии Эроса, — тотальная замкнутость платоновского эротизма на телесности (данная замкнутость следует именно из бесплодности и умолчаний о задачах Эрота). И это опреде-

ляет установки действий Николая Аблеухова. В «сириновской» редакции подробно описывается характер отношения Аблеухова к плоти: «Николай Аполлонович спал, читал, ел; даже он вожделел: к Софье Петровне <...>»; «Он свою, родную плоть ненавидел; а к чужой — вожделел» [7; 332]. В драме любовь к телесности проявляется в виде действия, за которым угадывается вожделение: «Николай Аполлонович. Люблю, люблю! / Софья Петровна (отталкивая его). Прочь!.. (Он ловит ее; она выскользывает.) Если вы, то я — вас ударю! / Николай Аполлонович ее схватывает» [6; 27]. Поведение Аблеухова не вписывается в рамки представления о платонической любви, именно этим вписываясь в рамки философии Платона. Данная философия пронизана эротическим пафосом, где любовь «есть непременно любовь к телесности» [5; 615], с таящимися за ней туманными перспективами. Таковы основные черты героя, находящегося во власти платоновского Эроса.

В разделенном надвое мире (условно их можно назвать «верхним» миром мыслей и «нижним» миром чувств) Аблеухов, очевидно, принадлежит миру мысли. Дудкин, являющийся по всем признакам представителем мира чувств, по ряду параметров образа аналогичен представителю мира мысли. Это дает возможность предположить взаимную организованность миров по принципу симметрии (или зеркального отражения). К примеру, помимо оторванности от действительности, подобной оторванности Аблеухова, но вызванной другими причинами, Дудкин имеет женские (тенденция к андрогинности) черты: «<...>лицо моего незнакомца передернула судорога; голова же нервно закинулась, обнаружив нежную шею. / Эти движения были свойственны барышням доброго времени <...>. Незнакомец такую бессонницею страдал: прокуренность его обиталища на то намекала; и о том же свидетельствовал синеватый отлив нежной кожи лица, — столь нежной кожи, что не будь незнакомец мой обладателем усиков, вы б, пожалуй, приняли незнакомца за переодетую барышню» [7; 23]. С учетом этого фрагмента «сириновской редакции», в драме «Гибель сенатора» следующая фраза произносится Дудкиным, чтобы подчеркнуть фальшивость, неестественность свойственных персонажам андрогинных черт: «Николай Аполлонович. Меня извините вот: я в халате ... Халат располагает к работе. / Александр Иванович. Оставьте же: вы — не барышня, да и я — не барышня...» [6; 58].

Таким образом, встречу персонажей-представителей противостоящих миров можно считать шагом к обретению миром целостности, шагом к рождающему Эросу. Задачи его, в отличие от платоновского, четко обозначены Соловьевым, и главная из них — задача мостостроителя (*pontifex*).

Очерк «Жизненная драма Платона» содержит комплекс идей, выходящих за рамки платоновской философии. Соловьев синтезирует открытия Платона в теории любви и идеи о теургии: он формулирует свое понимание Эроса, возрождает импульс Сократа, ставит задачу восстановить утерянную Платоном и его последователями (то есть практически всей европейской философией) связь с миром объективной необходимости.

Пространства, закрепленные за персонажами (Дудкиным и Аблеуховым), разделены рекой и соединены мостом, соприкосновение данных пространств лежит вне границ платоновского миропонимания. Встреча, вероятно, содержит отголоски того «положительного *credo*», в отсутствие которого обвиняли Белого критики «Петербурга» [7; 519]. Резонерство Аблеухова дополняется практической ориентированностью Дудкина. Умственный революционер вступает в диалог с революционером-практиком, Гамлет встречается с Орестом, «флора мыслей»

вступает в диалог с «фауной чувств»: «Александр Иванович. Опять повторяю: вынашиватель теории вы, а у всякой теории своя пята Ахиллесова; всякая теория правильна при условии, что соблюдено то-то и то-то; вот мы-то вот, практики, и являемся этими «при условии, что»» [6; 65, 66]. В «сириновской» и «берлинской» редакциях романа повествователь иронично выражает платоновскую точку зрения на практиков с острова, таких как Дудкин: «Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян! Они имеют право свободно селиться в Империи: знать для этого через летейские воды к островам перекинута черная и серая мосты. Разобрать бы их ...» [7; 24]. Негативное отношение к островитянам-практикам объясняется платоновской концепцией практической деятельности как производства видимостей, а не подлинно сущих вещей — идей. Видимости (предметы эмпирики) соотносятся при такой точке зрения как тень и предмет, как отражение и подлинный свет. Такая оценка практики противоречит идее Соловьева об Эросе-мостостроителе. Мосты, обладающие потенцией соединения мысли и чувства (души и тела), предлагается разрушить при том, что «[б]ез посредничества этого могучего демона [Эрота] нельзя обойтись ничему живущему; так или иначе оно прошло или пройдет по его мосту» [5; 612]. Не оставляет сомнений принадлежность моста Эроту в «Петербурге» и впоследствии в драме то, что, как и у Соловьева, мост прокладывает путь «не через обыкновенные реки», а через Лету.

Николай Аполлонович и Дудкин делают шаг к объединению на мосту после того, как Аблеухов едва не скидывается с этого моста в воду. В заключительной объемной ремарке первой картины, где происходит объяснение Софьи Петровны и Николая Аполлоновича, Аблеухов совершает поступок «выхода на мост», ища соприкосновения неба и земли, которое и является «красотой», где рождается Эрос. В момент выхода на мост Аблеухов как бы решает: «на что и чему отдать те могучие крылья, которые дает нам Эрос?» [5; 616]. Он метафорически окрылен крыльями шинели: «ветер рвет крылья шинели» [6; 29]. Герой оказывается в том самом «важном срединном моменте нашей жизни», в соответствии с тем, что «ад, и земля, и небо с особым участием следят за человеком в ту роковую пору, когда вселяется в него Эрос» [5; 616], за Аблеуховым у Белого следят: «За Николаем Аполлоновичем движется черный силуэт в котелке и пальто с поднятым воротником» [6; 29].

Результатом встречи, вероятно, из-за неподготовленности сторон к подвигу «духовно-физическому и богочеловеческому» [5; 619] становится «узелок», скрывающий за собой «кукиш с маслом», то есть пустоту, «живую пустоту без наполнения, бесконечность и вечность Тантала, Сизифа и Данаид» [5; 612]. Пустота узелка, однако, воспринимается героями как угрожающая взрывом бомба. Впечатление от бомбы в Николае Аполлоновиче соединяется с младенческим бредом — раздувающимся шаром, производящим «лаковый звук» «Пепп ... Пеппович ... Пепп» [6; 181], сходным по описанию с андрогинами: «тело у всех было округлое, спина не отличалась от груди» [9; 119]. Андрогиноподобный Пепп здесь представляет собой пример лжеандрогинизма, с внешним смешением форм, что, по Соловьеву, мыслится как уродство. Уродлив результат неосознанного контакта неба и земли, знак неподготовленности Аблеухова к пятому пути окрыленного Эросом (соединению с божеством, обожевлению, обожению для живого творчества).

В итоге Аблеухов теряет свои эротические крылья, их обрывает Лихутин: «Фалда отрывается; Сергей Сергеевич ухватывает Николая Аполлоно-

вича и снова отбрасывает к дивану его.) Я ... вас не убью... (Фалда вываливается из его рук.)», — в процессе обрыва фалды Лихутин называет Аблеухова «полукрылым насекомым» [6; 173]. Изображение того, что впоследствии произошло с Дудкиным, в текст драмы не попадает. Это связано, может быть, с тем, что сцена погружения в «глубины сатанинские» показалась автору и режиссерам пьесы неадекватной молодому советскому театру. Также возможно, что, переделывая роман для постановки, Белый решил последовать примеру Соловьева и не стал говорить об адском пути: «Первый, адский путь, о котором говорить не будем» [5; 616]. Описанный в романе «адский путь» интересен в данном контексте тем, что содержит в себе пример понтификального способа чтения. Произнося имя своего дьяволоподобного гостя Шишнарфне наоборот, Дудкин получает слово «Енфраншиш», но, в отличие от соловьевского примера такого чтения (Roma → Апог, то есть *сила* → *любовь*), ничего, кроме бреда и «шиша» (ноля, пустоты), за словом не стоит.

Таким образом, один из смысловых узлов драмы заключается в противостоянии платоновского бесплодного Эрота — неотделимой части «отрешенного идеализма» Платона — с Эротом, рождающим в красоте, которого открывает Соловьев в очерке «Жизненная драма Платона». Несмотря на то, что платоновская парадигма мышления, укорененная в столетиях европейской философии, с течением времени упрочивает свои позиции, а творческая потенция Эрота так и остается не востребованной, несмотря на то, что герои драмы Белого оказываются недостаточно сильны, чтобы содействовать Эроту-делателю моста, наличие этого «узла» как в романе, так и в драме предупреждает зрителя и читателя об угрожающей опасности. Читатели и зрители, по Белому, должны почувствовать и понять эту опасность, подобно тому, как прочувствовали ее Лихутины: «Софья Петровна. Милый, бедный, любимый: мне страшно!.. / Сергей Сергеевич (нагибается к ней, кладет ей руки на лоб). Прости меня! / Софья Петровна. Ты прости! / Сергей Сергеевич. Свет простит» [6; 182]. Продолжая публичную борьбу с платоновской отрешенностью от мира в драме «Гибель сенатора», начатую в романе «Петербург», Белый наглядно доказывает верность символистскому миропониманию и в условиях советской цивилизации.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. 543 с.
2. Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. 687 с.
3. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
4. Лосев А.Ф. Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. 958 с.
5. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. 822 с.
6. Белый А. Гибель сенатора (Петербург). Историческая драма. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986. 240 с.
7. Белый А. Петербург / Литературные памятники. Л.: Наука, 1981. 694 с. («сириновская» редакция).
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2: И—О. М.: Рус. яз. Медиа, 2006. 779 с.
9. Платон. Сочинения в 4 т. Т. 2 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. 626 с.