

*На правах рукописи*

**ЗАПЛАТИН Андрей Сергеевич**

**«ГИБЕЛЬ СЕНАТОРА (ПЕТЕРБУРГ)» А. БЕЛОГО: ЭСТЕТИКА И  
ПОЭТИКА СИМВОЛИСТСКОЙ ПЬЕСЫ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ**

**Специальность 10.01.01 — русская литература**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени**

**кандидата филологических наук**

**Тюмень 2010**

Работа выполнена на кафедре русской литературы ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, доцент  
*Комаров Сергей Анатольевич*

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
*Куляпин Александр Иванович*

кандидат филологических наук, доцент  
*Воробьева Татьяна Леонидовна*

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Уральский государственный университет»

Защита состоится 16 декабря 2010 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета Д. 212.274.09 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, г. Тюмень, ул. Республики, 9, ауд. 325.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ ноября 2010 г.

*Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
доцент*

*С.М. Белякова*

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Постановка проблемы и актуальность темы исследования.** «Латентное» существование символистского опыта в культуре первых десятилетий «советской цивилизации» стало открыто рефлексироваться отечественной филологией не так давно (работы О.А. Клинга второй половины 1990-х годов) и оцениваться как существенный фактор литературного процесса в целом (работы Е.Б. Скороспеловой). Изучение наследия А. Белого-драматурга — показательное звено данной тенденции. Пьеса А. Белого «Гибель сенатора (Петербург)» относится к числу малоизученных произведений. Во многом это обусловлено тем, что впервые пьеса была издана в США в 1986 году (спустя свыше шестидесяти лет после ее написания) и более не переиздавалась.

На сегодняшний день очевидно, что уже сложилась определенная тенденция в подходе к тексту пьесы — это сосредоточение на внешних признаках текста, попытка объяснения особенностей формы через поиск жанрового аналога либо через сравнение с текстом романа<sup>1</sup>. Данная методика отчасти срабатывает, когда речь идет о технической инсценировке недавно созданного автором текста, когда масштаб художника и обстоятельства инсценирования (социокультурные, эстетические, театральные и т. д.) не столь значительны, как, например, в случае с А. Белым или М. Булгаковым («Дни Турбиных»). Плодотворность такой методики без учета и детального системного анализа содержательной стороны текста, по-видимому, начинает себя исчерпывать. В связи с этим весьма актуальной в свете задач, стоящих перед исследователями пьесы Белого, представляется статья Л. Силард «О символах восхождения у Андрея Белого (к постановке вопроса)» (непосредственно пьесе статья не посвящена). В ней известный специалист по

---

<sup>1</sup> Долгополов Л.К. А. Белый о постановке «исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТ-2 (по материалам ЦГАЛИ) // Русская литература. — 1977. — №2. — С. 173—176; Малмстад Дж. Послесловие // Белый А. Гибель сенатора (Петербург). Историческая драма. Berkeley, 1986. — С. 203—237; Николеску Т.Н. «...В будущем мечтаю писать драмы» // Николеску Т.Н. Андрей Белый и театр. М., 1995. — С. 97—127; Одесский М. Поэтика театра Андрея Белого. Послесловие к «докладной записке» в ТЕО Наркомпроса // Russian Literature. — 2005. — LVIII. — С. 205—223; Элсворд Дж. «Петербург» и «Гибель сенатора»: «Бал у Цукатовых»// Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М., 2008. — С. 382—388.

русскому символизму делает одну из первых попыток (насколько известно) установить единую иерархически структурированную систему художественных символов произведений автора «Гибели сенатора».

Таким образом, **актуальность** темы исследования связана с необходимостью новых подходов к изучению пьесы, с необходимостью определения ее места в творческом пути А. Белого и в общекультурном процессе 1920—1930-х годов, а также с перспективой ее возвращения на театральные подмостки страны и мира.

**Объект** данного диссертационного исследования — первоначальная авторская редакция текста пьесы «Гибель сенатора (Петербург)» А. Белого.

**Предмет** исследования — эстетика и поэтика данной пьесы как опыта символистской драмы середины 1920-х годов.

**Целью** диссертационного исследования является анализ поэтики (с акцентом на мотивном аспекте) пьесы «Гибель сенатора (Петербург)» в соответствии с эстетикой символистской драмы, манифестируемой самим автором.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) системно представить особенности эстетики театра, декларируемой А. Белым в теоретических работах;
- 2) доказать структурообразующий характер в пьесе мотивов птичьего и змеиного, а также связанный характер мотива пустоты, проследить динамику цветовой организации текста;
- 3) рассмотреть историко-философский код коллизии пьесы;
- 4) показать обусловленность изменений изображения персонажей в пьесе ее сюжетной динамикой, прояснить концептуальный статус конусообразности («проблема ножниц») в построении и разрешении конфликта произведения.

**Методология** работы обусловлена целью и задачами исследования. В ее основе сочетание системно-целостного, структурно-семиотического, генетического и культурологического подходов к анализу литературных явлений. В работе также используется мотивный анализ. В **историко-литературном** плане диссертационное исследование ориентировано на работы М.В. Безродного, С.П. Ильева, Дж. Малмстада, Т.Н. Николеску, В.М. Пискунова, М.Л. Спивак, М. Одесского, Дж.

Элсворда, Jr. Beyer, Th. Edward, S. Bamforth, M. Carlson, S. Cassedy, L. Goering, P.R. Hart, R. Thomas, C.D. Tomei, а также на работы по русскому литературному и театральному процессу первой трети XX века Ю.В. Бабичевой, Н.В. Барковской, Н.А. Богомолова, Л.М. Борисовой, В.В. Бычкова, С.С. Гречишкина, В.В. Гудковой, Л.К. Долгополова, Д.И. Золотницкого, Е.В. Ермиловой, В.А. Келдыша, О.А. Клинга, Л.А. Колобаевой, С.А. Комарова, А.В. Лаврова, Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, В.М. Паперного, В.В. Полонского, К.Л. Рудницкого, Л. Силард, М.О. Чудаковой, А. Ханзен-Леве, Е.Б. Скороспеловой, М.Б. Ямпольского и др. В **теоретико-литературном** плане оно опирается на исследования М.М. Бахтина, Б.М. Гаспарова, М.М. Гиршмана, Вяч. Вс. Иванова, К. Леви-Строса, Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, В.Н. Топорова, В.В. Федорова, О.М. Фрейденберг.

**Научная новизна** диссертационной работы заключается в том, что в ней впервые целенаправленно и системно анализируется эстетика и поэтика первоначальной авторской редакции пьесы «Гибель сенатора (Петербург)» А. Белого.

Исследование исходит из следующей **рабочей гипотезы**: особенности эстетики и поэтики пьесы «Гибель сенатора (Петербург)», объяснение которым обычно дается через наличие внешних жанровых аналогов или абсолютизацию общественно-политической позиции художника, обусловлены недеформированной символистской природой ее структуры, узловые элементы которой, в свою очередь, соотносятся с узловыми элементами единой символической системы, разрабатываемой Белым на протяжении всей его творческой жизни.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В написанной для советского театра и нового читателя-зрителя пьесе «Гибель сенатора (Петербург)» Белый манифестирует свою цельность и принципиальную последовательность как художника. Писатель фиксирует содержанием и формой драматического произведения метаисторический смысл изменений, произошедших со времени первой публикации романа «Петербург».

2. Продолжая мыслить в качестве сверхзадачи автора общую для символистов установку на теургичность, Белый строит пьесу в соответствии с

декларированной в статьях 1900-х — 1910-х годов драматургической эстетикой символизма. Для него в основе системного воздействия на сознание нового, но по-прежнему неподготовленного к восприятию мистериального действия читателя и зрителя лежит концепция воплощения художником символа как пучка линий «последовательностей различных порядков». Они, будучи разделенными на отрезки, составляют материал «бисерного рисунка» драматического текста. Задача данного «рисунка» — в вовлечении читателя (зрителя) в углубляющую его сознание «расшифровку», открывающую путь «восхождения» к осознанию символического единства, то есть путь воспитания «нового человека».

3. Система антиномических линий «последовательностей различных порядков» является у Белого основой для построения симметричной символической метамоделей конусов (это воплощение сквозной для творчества художника «проблемы ножниц»). Ее структура определяет иерархию персонажей пьесы и динамику конфликта в ней. Состоящая из конусов метамоделей, частично деконструируемая драматургом в процессе изображаемого действия, содержит полемические импульсы автора, направленные против философской системы Платона («Государство», «Законы»). Полемизируя с системой Платона, воспринятой через призму очерка В.С. Соловьева «Жизненная драма Платона», Белый утверждает в пьесе переосмысленную русским философом концепцию Эроса (Эрос, «рождающий в красоте»).

4. По сравнению с концепцией истории в романе «Петербург» автором пьесы воплощается иной способ деконструирования метамоделей конусов, отражающий метаисторическую оценку современности. В «Гибели сенатора (Петербург)» транслируется авторское послание, согласно которому к власти восходит кристаллизовавшийся в хаотическом «низе» конус-«футляр», реализованный через образ Липпанченко. В пьесе он, в отличие от романа, остается в живых, узурпирует власть в нелегальной партии и метафорически возвышается над городом.

5. Постановочная судьба пьесы была исключительно драматична для Белого и во многом ограничила его планировавшиеся поиски в области

драматургии, она лишила его надежды на содействие современного спектакля в воплощении символа. Опыт Белого-драматурга в качестве автора «Гибели сенатора (Петербург)» показывает, что творческие искания символизма в России середины 1920-х были интенсивными, однако пути сценического воплощения для символизма уже в значительной степени были закрыты. «Закрытость» театральной среды и возникшие у художника сомнения в возможности неискажающей трансляции авторской воли через сцену были причинами ориентации драматургической стратегии Белого не только на зрителя, но и на читателя.

**Апробация** работы проводилась в форме докладов на Международной научной конференции «Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX—XX вв.» (Тюмень, 3—6 июня 2009 г.) и трех всероссийских конференциях: Всероссийская научно-практическая конференция «Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации» (Тюмень, 19—20 февраля 2008 г.); Всероссийская научная конференция «Региональные литературные ландшафты: история и современность», (Тюмень, 26—28 апреля 2007 г.); 32 Всероссийская научная конференция «Духовные основы славянской культуры в народном сознании поколений» (Тюмень, 25 мая 2009 г.).

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в вузовских курсах истории русской литературы первой трети XX века и спецкурсах о творчестве А. Белого, русском символизме и русской символистской драматургии, а также в театральной практике.

**Структура и объем работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, трех приложений и библиографического списка, насчитывающего 327 наименований. Общий объем диссертации — 230 страниц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, дается характеристика степени разработанности проблемы, формулируются рабочая гипотеза, цель, задачи, научная новизна, положения,

выносимые на защиту, методологическая основа исследования, апробация и практическая значимость работы.

**Первая глава «Эстетика и мотивная организация пьесы А. Белого „Гибель сенатора (Петербург)“»** посвящена выявлению эстетических ориентиров писателя в качестве драматурга, структурообразующих элементов текста и линейных (синтагматических) способов их встраивания в текст (то есть рассматриваемых вне различных осложняющих факторов).

**В первом параграфе «Эстетика символистской драмы А. Белого и проблема ее сценической реализации»** предпринимается взгляд на драматургическую эстетику Белого, манифестируемую им через рефлексию над пьесами Ибсена, и его теорию символа и символизма как на единое целое. Соединяя разговор о драматургии Ибсена с разговором об объемной символической модели (модели символического восхождения), Белый свои суждения об Ибсене отчасти делает поводом манифестации собственной символической системы мировоззрения. Сопоставляя систему Ибсена (мыслимую через призму своей системы) с собственной, Белый, во-первых, определяет «степень символичности» драм Ибсена, во-вторых, раскрывает, утверждает собственное видение узловых элементов мыслимой в рамках символистского миропонимания эстетической модели.

Описываемые им признаки символистской эстетической модели отсылают к «пирамиде треугольников (триад)» символического единства, теоретически обосновываемой и конструируемой в работе «Эмблематика смысла». Согласно Белому, треугольник символической иерархии, объединяющий аспекты познаний и творческих, повторяясь определенное количество раз, образует объемную «пирамиду треугольников <...>, выводимых из символического единства». Острие пирамиды — символическое единство, а в основании пирамиды и составляющих ее развернутых в пространстве треугольников-пирамид лежат плоскости-догматы, которые нужно преодолеть для движения к вершине. Ибсен разбивает догмат, преодолевает «тип» в драматургии и отрывается от плоскости. Его герой поэтому не схематичен, он приобретает объемные очертания — на первом этапе — каменной глыбы тезиса, подлежащей филигранной обработке художником.



Отказ от организации поэтики драмы на основе плоского схематизма означает, что в драме Ибсена прорабатывается «подлинная сложность мотивов, подготовляющая коллизию»<sup>2</sup>. «Сложность мотивов», подготовляющая символический характер драматического конфликта, разрешающего, то есть соединяющего (в процессе символизации-соединения) данную сложность, — есть осколки разбитых догматов-мировоззрений, ставших теперь не плоскостями догматов, а линиями антиномий. Рассматривая особенности научно-догматического мировоззрения, Белый раскрывает структуру плоскости, в которую вписан догмат: «Все группы [наук] вытянуты в одном направлении, образуя как бы ряд параллельных непересекающихся линий; но все линии лежат в одной плоскости; эта плоскость — причинность»<sup>3</sup>. Данный пример «разоблачения» Белым догматизма основан на акцентировании плоскостной замкнутости догмата на себе вместо поиска причины вне плоскости, для чего нужно включение третьей меры. В области третьей меры линии разбитой плоскости должны пересечься в точке искомой причины для данной конкретной суб-пирамиды, эмблематически отсылающей к символическому единому. В «Эмблематике смысла» оно именуется Символом. Символический образ конструируется инструментами изобразительности, их роль в данном процессе сводится к соединению (то есть соединению линий-рядов). Таким образом, происходит соединение «рядов последовательностей»<sup>4</sup> различных плоскостей в развернутом в пространстве пучке линий, отношение между которыми будет антиномическим.

На основе наблюдений Белого над пьесами Ибсена выстраивается иерархия структурных элементов текста от простого к более комплексным: слово → реплика (совокупность слов) → диалог (совокупность реплик) → сцена (совокупность диалогов) → акт (совокупность сцен) → драма (совокупность актов). Отличительной чертой символической драмы, обусловленной структурой творимого единства, является смысловая насыщенность и значимость для целого каждого отдельно взятого слова. Слово мыслится отрезком линий («рядов

---

<sup>2</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. — С. 225.

<sup>3</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. — С. 29.

<sup>4</sup> Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т., Т. 2. М., 1994. — С. 365—366.

последовательностей»), составляющих контур творимого символа: «два, три слова — и новая чисто реальная складка в облике <...>; нужна большая память, чтобы свести к единству все эти мелкие черточки; в сумме они дают живой портрет; в действительности изображение человека состоит из столь мелких черточек, что черточки эти скрадываются; на полотне получаются только линии; чем тоньше, бисерней рисунок, тем ярче портрет; но линии, складывающиеся в рисунок, у Ибсена состоят из слов»<sup>5</sup>. Линии «рядов последовательностей» (мотивов) деконструируются автором до минимальных составных частей — слов. Затем автор в нужном для гармоничного воплощения символа порядке совершает перегруппировку составных частей линий. Он использует их как материал для мозаичного (или бисерного, по выражению Белого) «рисунка» реплик. После этого реплики объединяются в диалоги, и так далее вверх по ступеням иерархии структуры.

**Второй параграф** озаглавлен «**Мотив птичьего в пьесе „Гибель сенатора (Петербург)“**». Мотив птичьего выстраивается автором как сюжетная линия, в тексте она выносится на передний план. «Птичье дело» (так оно названо в ремарке-экспозиции четвертой картины) становится предметом обсуждения Лихутина и Марфушки<sup>6</sup>. Автором декларируется состояние упадка, в котором пребывает птичье начало.

Наибольшим количеством птичьих черт А. Белым наделен образ Николая Аблеухова. «Крылатым» этого персонажа делает шинель с фалдами-крыльями: «Ветер рвет крылья шинели». Во время встречи Аполлона Аполлоновича с Дудкиным Аблеухов-старший, видя порочащую себя и сына связь с «нелетающими», апеллирует к знаниям сына в области орнитологии: «Еще гимназистиком, Коленька, знаешь-тили, знал всех птиц... Читал Кайгородова...» (С. 29, 69). Птичьи характеристики Аполлона Аполлоновича проявляются пунктирно. Персонаж сравнивается с нетопырем (летучей мышью), птичьи и мышьи черты здесь даны в сочетании. Однако автором указывается не только возможность

---

<sup>5</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. — С. 232.

<sup>6</sup> Белый А. Гибель сенатора (Петербург). Историческая драма. Berkeley, 1986. — С. 13. Далее пьеса цитируется с указанием страницы в круглых скобках.

Аблеухова летать (ремарка: «Аполлон Аполлонович стремительно пролетает в коридор...»), но и возможность клевать («Ах, оставьте клеванья, казненья: я все объясню, но сперва отпустите, папаша»). В результате событий на балу и появления в доме Аблеуховых сардинницы иерархическое положение птичьего начала Аполлона Аполлоновича подвергается натиску. В ремарке герой сравнивается с цыпленком: «Полы его халата распахиваются и на ходу видны цыплячьи ноги его в желтом трикотаже» (С. 136, 144, 148).

Птичье начало в целом, по Белому, терпит упадок, что буквально выражается в отношениях Николая Аблеухова и семьи Лихутиных. Образ Лихутина в этом контексте является знаковым, так как посредством реплики Лихутина в первой картине птичья сюжетная линия вводится в пьесу и вследствие действий этого же персонажа она завершается. Лихутин — любитель ловли птиц. Слова о соловьях, принадлежащие собственно Лихутину, то есть не взятые из словаря Даля, правдиво отражают его настоящие пристрастия: «... А я его — щелк, и — попался». Увлечение Сергея Лихутина (игра на флейте для чижики) выдает в герое отношение к птице как к «гаду». Играя на флейте, Лихутин исполняет роль заклинателя змей. Николай Аполлонович, единственный из героев, сохранивший способность «летать», попадает в «силки» к одержимому птицелову — Лихутину. Лихутин-«змей» как бы оплетает летящего Аблеухова: «В дверь влетает что-то барахтающееся, представляющее собой сплетение Сергея Сергеевича и Николая Аполлоновича» (С. 168). Надорвав фалду-крыло Аблеухова, Лихутин называет Аблеухова «полукрылым насекомым», где «полукрылое» значит «пешее, но с зачатками крыльев» (Даль). Впоследствии Лихутин полностью отрывает крыло, а Аблеухов открыто заявляет о своей нынешней бескрылости, сравнивая себя с казуаром («казуар», по Далю, — «птица трепалая, бескрылая»). В заключительную стадию соперничества взаимодействующие начала вступают в последней картине. Постепенно выявляемая связь со змеиным оказывает негативное воздействие на птичье начало героев, на это указывает реплика Семеныча. Персонажем подчеркивается граница между «золотым веком» птичьего, который для героев — прошлое, и настоящим — его (птичьего) упадком, вырождением: «Видь вот-с как:

пестушничком капельным были; теперь — во: каплун <...>» (С. 184), где «каплун» — «кладеный, холощенный петух» (Даль).

**Третий параграф** озаглавлен «**Мотив змеинового и пустоты в пьесе „Гибель сенатора (Петербург)“**». Змееподобные образы или отдельные их знаки частотно рассеяны по тексту редакций романа «Петербург» и пьесы. В редакции 1913 года знаки образа змеинового читатель находит уже в первой главе (главка «Квадраты, параллелепипеды, кубы»): «...ему [сенатору] захотелось, <...> чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами...». В контексте фрагмента образ змеинового является гранью или продолжением сферы деятельности сенатора, что в рамках всего текста нехарактерно для него. Вариативно используя прием повтора, Белый еще несколько раз напомним о близости сенатора и змеи. В главке «Аполлон Аполлонович вспомнил» первой главы упоминается следующее: «<...> мысли-молнии разлетались, как змеи, от лысой его головы; и если бы ясновидящий стал в ту минуту пред лицом почтенного мужа, без сомнения пред собой он увидел бы голову Горгоны медузы. И медузиным ужасом охватил бы его Аполлон Аполлонович»<sup>7</sup>. Дистанция между образами Аполлона Аполлоновича и змеинового сокращается в данном случае до минимума. В остальных случаях знаки змеинового непосредственно не связаны с Аполлоном Аполлоновичем, наоборот, они ему противопоставляются. Генетически родственный змеиному, сенатор всеми способами отмежевывается от него. Чаще всего мотив змеинового в тексте проявляется в виде зигзага. Отношение сенатора к этой линии обозначено однозначно: «Зигзагообразной же линии он не мог выносить». В то же время рука Дудкина подчеркнуто часто проводит в воздухе «нервный зигзаг», и впоследствии нервный зигзаг пробегает по руке «незнакомца» прямо на глазах Аблеухова. Под «влиянием» зигзагообразной линии находятся периферийные по отношению к правительственным зданиям и дому сенатора локусы, например, ресторанчик, куда

---

<sup>7</sup> Белый А. Петербург. М., 1981. — С. 21, 50.

заходит Дудкин: «На стене красовался зеленый кудреватый шпинат, рисовавший зигзагами плезиры петергофской природы <...>»<sup>8</sup>.

Зигзагообразная линия преодолевает преграды на пути к Аполлону Аполлоновичу и оказывается в его доме. В описании мыслительных процессов Николая Аполлоновича, находящегося в своей комнате, подчеркивается зигзагообразность линии его мыслей: «Вспомнилась и глава, и страница: припоминался и легко проведенный зигзаг округленного ногтя; ходы изгибные мыслей и свои пометки – карандашом на полях». Эта особенность мышления указывает на связь персонажа с «носителем» зигзага Дудкиным, мысли которого имеют аналогичную форму: «волнообразная линия мыслей становилась зигзагообразной; перекрещивались ее зигзаги». Вскоре, после ряда событий, зигзаг четко прочерчивается прямо перед глазами Аполлона Аполлоновича или на его облике: на зеркале в тот момент, когда сенатор смотрит в него: «зеркало с хохотом лопнуло: поперек его молнией с легким хрустом пролетела кривая игла; и застыла навеки там серебристым зигзагом. / Аполлон Аполлонович Аблеухов бросил взоры на зеркало, и зеркало расколосось»<sup>9</sup>. Впоследствии проникновение в пределы Аполлона Аполлоновича зигзагообразной линии приводит к гибели его как высокопоставленного чиновника, превращению его в обывателя («сириновская» и «берлинская» редакции) и к физическому уничтожению (драма). Тенденция к сокращению объема сигналов змеиного, намеченная в редакции 1922 года, характерна и для текста пьесы «Гибель сенатора (Петербург)» 1924 года. Основные сигналы змеиного автором драмы убраны в ремарки (с учетом уменьшения объема проявлений мотива вообще). Зрителем были бы услышаны только несколько «отголосков» мотива (С. 38, 75, 128, 150). Остальные случаи, сохранившиеся после переработки романа, должны быть каким-либо образом сыграны (упомянуты в ремарке).

Тенденция к сокращению объема сигналов змеиного, прослеживаемая от первой редакции «Петербурга» к пьесе, не означает, что другие мотивы стали для

---

<sup>8</sup> Белый А. Петербург. М., 1981. — С. 30.

<sup>9</sup> Белый А. Петербург. М., 1981. — С. 45, 93, 224.

автора более значимыми. Следуя лежащей в основе произведений концепции противоборства «запада» («внешнего», птичьего) и «востока» («внутреннего», змеинового), Белый уменьшает количество непосредственно читающихся отсылок к змеиному, усиливает значимость связанных со змеиным мотивов, акцентирует его «содержательный» характер, исключая множественные и непосредственные проявления во «внешнем».

Мотив пустоты определяет логику развития «мужских персонажей» и с определенной закономерностью отражается на портретных характеристиках. Как часть метасюжета мотив входит в состав персонифицированного города, что можно считать всеохватывающей доминантой развития «мужских персонажей» пьесы. Персонаж города вводится в действие подобными репликами: «Прохожий (прохожему). Его и нет вовсе... а кажется, будто он существует...» (С. 162). Эфемерность существования, фактическое исчезновение, «запустение» становится событием сюжетных линий каждого персонажа.

Образ Николая Аполлоновича (в первых картинах драмы) представляет собой пример наиболее гармоничного баланса в проявлении птичьего и змеинового. Вокруг и внутри телесной оболочки, уравнивается пустота чрева, благодаря чему Аблеухов имеет правильную форму тела. Однако появление бомбы указывает на отсутствие гармонии и в Николае Аполлоновиче, и в доме Аблеуховых. Бомба, то есть сжатая пустота, которая впоследствии оказывается «кукишем с маслом», заставляет испытать «вздутие», наметившееся еще в начале пьесы, где отмечается изначальная (в первой картине) утробность мысли: «беременность безобразна; мужчина, беременный мыслью, не может казаться красивым; а я... я беременен философской системой, прорастающей в мир чрез меня» (С. 23). Постепенное раздувание Николая Аполлоновича является следствием усиления мотива пустоты в структуре персонажа.

Наличие вакуума змееобразной мысли в сознании сенатора и задавленное «чрево», то есть уничтожаемая героем «витиеватость» жизни, зримо отражается на его облике в неоднократно отмеченной «сухости» фигуры.

Дудкин связан с мотивом пустоты фактом своего проживания в «торричеллиевой пустоте», то есть вакууме. Фамилия персонажа подразумевает наличие внутри него полости, так мотив пустоты проявляется и в виде отсылки к дудке. Подобным образом в структуре других персонажей рассматриваемый мотив обозначается через полые атрибуты персонажей, напоминающие дудку или аналогичные ей. Так, увлечение Лихутина игрой на флейте может быть распознано в качестве «выдувания пустоты».

Персонажем, мотив пустоты в структуре которого наиболее заметен, является Липпанченко. Пустота чрева, не сдерживаемая ничем, разрастается, вследствие чего герой отличается как бы затмевающим его образ, вышедшим на передний план животом: «Охранник (с видом скопца). Как хватает на все вас/ Липпанченко. На то отдаю свой живот... (Хлопает себя по животу.)» (С. 126—127). Именно Липпанченко является автором идеи отдать на хранение Николаю Аполлоновичу «кукиш с маслом», то есть он причастен к авторству «пустоты». Таким образом, характеристики формы тела персонажей находятся в зависимости от иерархии, согласно которой персонажи расположены относительно пустоты.

Логика развития «женских персонажей» не полностью соответствует нарастающему доминированию в сюжете пьесы мотива пустоты. Пустота, как элемент образа Лихутиной, не нарастает подобно тому, как это происходит у Николая Аполлоновича и прочих, являясь органичной и изначально включенной в образ. Уже в первой картине Николай Аполлонович диагностирует наличие в Лихутиной пустоты: «Если я — красный шут, вы — японская кукла!» (С. 28). Пустота, «запустение» и расщепление сферы духа, с которой связана «софийная» сторона Лихутиной, превращает персонаж в воплощение доминирующей телесности, кукольности. Эта тенденция предзадана, и к моменту начала действия персонаж (Лихутина) уже является таковым, вопрос развития персонажа переходит в плоскость количества — количества телесности. Телесность основных «женских персонажей», как бы из-за распирающей их пустоты, в ходе развития сюжета и в «засюжетной» перспективе разрастается. Из четвертой картины становится известно, что материала на шелковые кружева (блонды) не хватило для платья

Софьи Петровны. Данная деталь указывает на увеличивающиеся формы Лихутиной, что подтверждается характеристиками персонажа в «сириновской» редакции романа (неотъемлемой части генеалогии персонажа), где повествователь предрекает преждевременную полноту героини к тридцати годам.

Образ Анны Петровны Аблеуховой воплощает результат развития полноты (то есть разрастания пустоты), а не его предпосылки. После возвращения в дом сенатора героиня представляет собой «полную грузную даму». Кроме гипертрофированной телесности и кукольности (эмблем пустоты), рассматриваемые женские персонажи способствуют генерированию подобных эмблем более завуалированными способами. Они из всех персонажей вовлечены в общее циркулирование (от латин. *circulus* — круг) наиболее совершенным образом: своим возвращением они «очерчивают» идеальные неразомкнутые сюжетные кольца (Анна Петровна возвращается в дом Аблеуховых, Софья Петровна возвращается с бала).

Знаковым в таком контексте является именование Николая Аполлоновича матерью «Кукой». Оно знаменует пик в нарастании пустотности и в приближении ее к центру творимого пьесой городского пространства — дому Аблеуховых, так как «кука» и «кукиш» — однокоренные слова, согласно Далю.

**Четвертый параграф** озаглавлен «**Цветовой аспект мотивной организации пьесы „Гибель сенатора (Петербург)“**». В основе цветовой организации драмы — противостояние света (птичьего, божественного, заполняющего пространство «верха») и тьмы (змеиной, дьявольской, низменной). В «Гибели сенатора» полюса антиномии наглядно представлены в образах белого и черных домино. В напряженные моменты появляется белое домино и уводит главных героев от затруднения к свету. Серый и серебряный цвета имеют в драме семантику середины между черным и белым. Более определенным, в отличие от серого, цветом «низа» и змеиного в пьесе является зеленый цвет, связь которого с водой акцентирована. Зеленый цвет закреплен за открыто противостоящими с «верхом» и птичьим героями. Синий и голубой цвета служат фоном для действий персонажей, формально связанных с «верхом» (Аполлон Аполлонович, Лихутин). Желтый цвет в



пьесе имеет семантику переходности и напряжения, определяющуюся положением желтого между красным (оранжевым) и зеленым в спектре.

Красный цвет характеризует равные силы борьбы света (птичьего) с тьмой (змеиным, пустотой), поэтому в пьесе цвет наделяется семантикой крайнего напряжения, вызванного соприкосновением пространств, закрепленных за противоборствующими началами. Центральная точка пространства, цвет которой сигнализирует о значимом для сюжета столкновении членов антиномии, — проходная красная комната на балу у Цукатовых: «в красной комнате — красные предметы; если оттуда видна мебель, то она — красная» (С. 91). Характерно и положение комнаты между сумеречной, темной гостиной (то есть, очевидно, «низовой») и белым залом, который сравнивается с раем и наполнен светом (то есть связан с «верхом»). Логично, что красная комната является фоном для встречи «низовых» и связанных с «верхом» героев (сенатора и Липпанченко, белого и черных домино). Помрачение света с обязательным прохождением через стадию красного цвета завершается в последней (десятой) картине. Изменение цветового баланса в данной картине особенно радикально из-за того, что действие происходит в бледно-голубой гостиной. Стены гостиной, согласно ремаркам, внезапно освещаются лучами «кровавого заката»: «комната кажется огненной; там, где не красно, сгущаются тени». Действия и намерения Аполлона Аполлоновича контрастируют с «воспламенением» комнаты: ему приносят «регалии» для поездки к императорскому двору. Но, вопреки грядущему «воссиянию» сенатора («Аполлон Аполлонович в белых сенаторских панталонах, в мундире с золотой грудью <...>; его нельзя узнать: он стройный, прямой, сухой, сияющий» (С. 196, 201)), на сцене сначала появляются шесть черных домино (эпизод по структуре аналогичен эпизоду в красной комнате на балу у Цукатовых), вышептывающие сцену убийства ножницами сенатора (вероятно, из сознания Николая Аполлоновича), а затем наступает полный мрак под формальным предлогом забастовки рабочих электрической станции. В результате световых и цветовых изменений, достигших своей крайней (низшей, темной) точки сенатор погибает.

**Вторая глава «Метаистория и ее изображение в пьесе А. Белого „Гибель сенатора (Петербург)“»** состоит из трех параграфов. **Первый параграф** озаглавлен **«Историко-философский код коллизии пьесы „Гибель сенатора (Петербург)“»**. В качестве источника кода коллизии пьесы рассматриваются элементы философского учения Платона и концепция развития его философии в версии В.С. Соловьева, изложенной им в очерке «Жизненная драма Платона».

В отношении Белого к Платону выявляются «соловьевские» элементы его мировоззрения. Излагаемая в очерке Соловьева концепция личности Платона созвучна философским и эстетическим поискам (объединяемым идеей жизнотворчества) Белого. Характеристики, которые дает Соловьев Платону и платоновскому человеку, применимы к герою романа и пьесы Николаю Аблеухову. Определяет этот образ «невозможность жизни практической, деятельной»<sup>10</sup>, гамлетовское резонерство возводится в принцип и осознается самим героем и другими персонажами. 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» (С. 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» (С. 25). Аполлон Аполлонович называет сына «резонером», с резонерством Аблеухова логично соседствует «бегство от мира» и отрешенный идеализм, подобный платоновскому. Николай Аполлонович по роду деятельности — аналогичный Канту «кабинетный ученый» — «олицетворенная априорность и методичность» [С. 584], в стенах кабинета размышляющий над своей философской системой: «Александр Иванович (злбно закуривая новую папиросу). Вы вот в

---

<sup>10</sup> Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. 2-е изд. Т. 2. М., 1990. — С. 606. Далее очерк Соловьева цитируется с указанием страницы в квадратных скобках.

комнатах этих — великолепные комнаты — мир разрываете: прекомфортабельно...»; «Лакей. Да — по-прежнему: затворяться изволят и книжки читают» (С. 62, 63). 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» [С. 610—611]. На дуализм Аблеухова указывает Лихутина, она видит в герое соседство Аполлона и лягушки. Данная двойственность задана также божественно-материальным дуализмом Эроса, согласно мифу о нем в платоновском диалоге «Пир». 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 Эроса). И это определяет установки действий Николая Аблеухова. 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» (С. 27). Поведение Аблеухова не вписывается в рамки представления о платонической любви, но именно этим вписываясь в рамки философии Платона. Данная философия пронизана эротическим пафосом, где любовь «есть непременно любовь к телесности» [С. 615], с таящимися за ней туманными перспективами. Таковы основные черты героя, находящегося во власти платоновского Эроса.

В разделенном надвое мире (условно это 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. 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). Пространства, закрепленные за персонажами (Дудкиным и Аблеуховым), разделены рекой и соединены мостом, соприкосновение данных пространств лежит

вне границ платоновского миропонимания. 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».

Николай Аполлонович и Дудкин делают шаг к объединению на мосту Эросамостостроителя 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 рождает Эрос. В момент выхода на мост Аблеухов как бы решает: «на что и чему отдать те могучие крылья, которые дает нам Эрос?» [С. 616]. Он метафорически окрылен крыльями шинели. 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» [С. 616], за Аблеуховым у Белого следят: «За Николаем Аполлоновичем движется черный силуэт в котелке и пальто с поднятым воротником» (С. 29). Результатом встречи, вероятно, из-за неподготовленности сторон к подвигу «духовно-физическому и богочеловеческому» [С. 619] становится «узелок», скрывающий за собой «кукиш с маслом», то есть пустоту, «живую пустоту без наполнения, бесконечность и вечность Тантала, Сизифа и Данаид» [С. 612]. В итоге Аблеухов теряет свои эротические крылья, их обрывает Лихутин. 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».

Полемические импульсы Белого в отношении философской системы Платона проявляются также в особенностях мотива отражения. Одним из воплощений его является зеркало в соседстве и борьбе с мифологическим, иррациональным для обыденного сознания началом, находящимся за пределами платоновского зеркала. На это указывает идентичная платоновской градация отражений в пространстве

пьесы и романа: «Тени, отражения в воде и в плотных, гладких, глянцеви́тых предметах» — так дифференцирует Платон мнимое, неподлинное в VI книге «Государства». Вхождение в воду у Белого означает пересечение зеркала (воды), пересечение порогов сознания, возвращение к мифологическому расширенному сознанию. Именно поэтому, например, Софья Петровна сожалеет, что Николай Аблеухов не оказался в воде: «(С отчаянием.) Не сказал: „Я люблю“. И не бросился в воду» (С. 80). Персонажи, сознание которых находится в рамках платонической действительности, используют воду только для приема внутрь, что символизирует мыслимую ими (мнимую) победу над непознаваемым зазеркальем. Противостоящие им персонажи «зазеркальной» действительности совершают обратные действия — каким-либо образом изливают воду вовне из своего тела.

Наличием зеркал в качестве предметов отмечают переломные события или их приближение. Пятая картина, в которой «ломается» линия развития действия (как в «Главе четвертой, в которой ломается линия повествования» в редакциях романа), начинается после того, как в предыдущих картинах Николай Аполлонович (в конце третьей) и Софья Петровна (несколько раз в течение четвертой картины) смотрятся в зеркало, готовясь к балу. Переломный момент в действии происходит уже в конце четвертой картины и снова под влиянием зеркал: Лихутин решает повеситься и предварительно выносит зеркала, то есть отрекается от рассудочной ограниченности.

В картине, изображающей бал у Цукатовых, где происходит выявление скрытых переломов действия, зеркала расположены справа и слева от входа в круглую красную комнату. Фактически в картине происходит выход за плоскость зеркала: сенатор осознает (мысль извне входит в его платоническое сознание) причастность к событиям вне организуемой им действительности. Мнимость мира сенатора отражается и на предметах дома Аблеуховых, а также учреждения, где работает сенатор. Пространства заполнены именно «плотными, гладкими, глянцеви́тыми предметами», например: «Учреждение, где работает Аполлон Аполлонович Аблеухов: белые, глянцеви́тые стены» (С. 38). Обозначение способа восприятия действительности, «созерцание», также согласовано с общей

зеркальностью и чувственностью сенаторского сознания: лексема «созерцать» произведена на основе корня «зерк» с чередованием ц/ч.

В теоретических работах Белый неоднократно подчеркивает пассивность, рассудочность и чувственность платоновской мысли<sup>11</sup>. Платоновскую линию мысли в современности Белый характеризует близкими рассматриваемым в пьесе мотивам эпитетами<sup>12</sup>. Такой способ восприятия приводит к разделению действительности на платоновские идеальный и материальный миры, их разобщению. Главным носителем «зеркального» сознания в пьесе и романе является сенатор. В редакциях романа энергия символизации распределена между зеркалами во всех проявлениях и сенатором. Поэтому происходящий в тексте романа раскол зеркала достаточен, впитывает в себя максимум энергии, направленной на размыкание «зеркальности». Вот почему Аполлон Аполлонович остается жив после разрыва бомбы в романе. В «Гибели сенатора» возможности символизации с помощью зеркала ограничены декорациями и репликами персонажей, поэтому автор находит сценически оправданное решение: Аполлон Аполлонович, являясь главным «узлом» всех мотивов (в том числе и мотива отражения), «разрубается» непосредственно, выплеск энергии, сохраненной за счет выбывания элементов мотива отражения, происходит непосредственно в гибели.

**Второй параграф называется «„Проблема ножниц“ как конфликтоструктурирующая основа пьесы „Гибель сенатора (Петербург)“».** «Проблема ножниц» в работах «Кризис жизни» и «Кризис мысли» представлена Белым в виде «преломленных», обращенных остриями друг к другу конусов: нижнего конуса досократовского способа мышления (змееобразная, вышедшая из чрева, бесформенная мысль, «восток») и верхнего конуса послеплатоновского способа мышления (чистая, эротически окрыленная, оформленная мысль, «запад»). Согласно рассуждениям Белого, такая двусоставная система осложнена надстройкой александрийского периода философствования (также конусом, тиарой, футляром, черепом), которая вместо органичного соединения предыдущих систем в «храм»

<sup>11</sup> Белый А. На перевале. II. Кризис мысли. Пб., 1918. — С. 88, 30.

<sup>12</sup> Белый А. На перевале. II. Кризис мысли. Пб., 1918. — С. 9.

интуитивной философии, привела к еще большему их разделению, разобщению жизни «верха» и «низа» мысли (и человека в целом), что влечет за собой неминуемое вырождение. Решение, то есть способ «сомкнуть ножницы», Белый видит в преодолении надстройки («разорвать стенки черепа») и последующем преодолении порогов сознания (органичном соединении «запада» и «востока»), благодаря чему после телесного перерождения череп с открывшимся теменем («кристальная чаша» Платона, то есть философия Платона, видимая Белым через теургическую призму Соловьева, с возрожденным импульсом Сократа) станет готов к соединению с Голубем (Духом).

В результате рассмотрения персонажей на предмет наличия в них признаков «проблемы ножниц» и конуса-колпака как варианта ее воплощения выявляются как минимум два вида отношений персонажа к надетому на него колпаку-конусу. Первый вид отношения задается навязываемой, объединяющей все инициативой сенатора. Принимающие ее рискуют окаменеть, так как конус с основанием в круге государственного колеса и с точкой острия, лежащей на государственной линии — тиара, футляр, необходимый для соединения в механическое единство конусов предшествующего развития мысли. Вершина конуса — центр сенаторского сознания, об этом говорится в «сириновской» редакции романа «Петербург»: «из воссиявшего центра (меж глазами и лбом) вылетали все циркуляры к начальникам подведомственных учреждений». Последним объясняется боязнь усеченных конусов, упоминаемая в романе (в пьесе данная деталь отсутствует). Второй вид отношения — желание сбросить или пробить мешающий естественному и полнокровному развитию конус-колпак (он обнаруживается в Николае Аполлоновиче и Дудкине). Такой вид отношения к конусу-тиаре предполагает наличие у персонажа собственного конуса, для развития в логике которого он и должен преодолеть сенаторский конус. Колпак, приписываемый сенатором сыну — тиара, надетая на Николая Аполлоновича, когда тот был «дурачком, простачком»: «Дурачок, простачок, Коленька танцует: он надел колпачок, — на коне гарцует» (С. 137). Аплеухов повзрослел и желает снять колпачок, поэтому навлекает гнев отца («не дурачок, а... ужаснейший негодяй...»).

В тексте пьесы дается подтверждение наличию у персонажа собственного конуса, отличного от senatorского: «В то время, как колпак на электрической лампе, стоящей на письменном столе у Аполлона Аполлоновича — черный, стеклянный, — колпак лампы, стоящей на письменном столе Николая Аполлоновича, темно-синий» (С. 134). Вывернутость сына сенатора наизнанку по сравнению с отцом предполагает такое же действие с его конусом. В результате его конус представляет собой чашу с заостренным дном, а то, что рядом со входом в кабинет стоят бюсты Платона и Аристотеля, дает основание отождествить его с «кристальной чашей» послеплатоновой мысли. Конус чаши, закрытый конусом senatorской тиары — такова символическая схема материкового Петербурга, схема «верхнего» мира. Соотношение «верха» и «низа» мыслится по принципу зеркального отражения, так как «низ» — вода, поверхность которой отражает как зеркало, то предполагается отражение и схемы «верха» в «ниже». Из выявленной слитности образов сенатора и Липпанченко («особа») следует «двойничество» персонажей. Образ толстяка-Липпанченко представляет собой отражение Аполлона Аполлоновича в кривом зеркале водного мира. Липпанченко — зажившее собственной жизнью отделенное от сенатора змеящееся чрево, он воплощение конуса, накрывающего (с целью ограничить, подчинить себе) «низ». По аналогии с «верхом», конус Липпанченко накрывает собой конус досократовой системы мышления, воплощенный в образе Дудкина. Как и философы до Сократа, в понимании Белого, Дудкин имеет дело с вылезающими из утробы сенатора-Липпанченко змеиными мыслями, ужасом. Отталкиваясь от утробного, как и Сократ, Дудкин пытается преодолеть ужас, очистить мысль, у которой «вместо ног — хвост змеин, тянущийся за ней в миф мистерий и соединяющий ее, как пуповина младенца, темным матерним чревом протагоновой, орфической ночи мистерий и ужасов»<sup>13</sup>.

Конусы Дудкина и Николая Аполлоновича пересекаются в точке, которая осознается ими при разговоре (в ремарке сообщается, что Дудкин в тот момент говорит, «впиваясь глазами в какую-то точку») и которую Липпанченко, враждебный персонажам, видит как точку неразрывной связи: «Липпанченко

---

<sup>13</sup> Белый А. На перевале. I. Кризис жизни. Пб., 1918. — С. 98.



(приподнимаясь, оглядывает Николая Аполлоновича и Александра Ивановича). Сцепились./ Охранник. Теперь не расцепишь» (С. 129). Пересеченные и соединенные в точке пересечения конусы Николая Аполлоновича и Дудкина — это не только прообраз интуитивного храма мысли, верхний конус-чаша которого должна принять в себя Дух. Но это и символический «рисунок» понятого Белым в контексте философии Соловьева платоновского Эроса, рождающего в красоте, с возрожденным импульсом Сократа, воссоединение теоретической мысли с практикой.

Закрытые с обеих сторон конусами-тиарами, пересеченные конусы осмысливаются Белым как помещенные в герметичную конструкцию «ножницы», для решения «проблемы» которых (то есть для их смыкания) нужно избавиться от сковывающих надстроек. Это и пытаются сделать персонажи, каждый из них пытается уничтожить ближайший к себе «футляр». В пьесе данная попытка не пересекает границы мыслей. Черные домино раскрывают план Николая Аполлоновича по убийству сенатора ножницами. В романном варианте фабулы Дудкин свое намерение, как и следует практику, воплощает, борясь с зеркальным сенаторскому конусом-тиарой и убивая с помощью ножниц Липпанченко. Однако в драме убийства Липпанченко не происходит, то есть влияние нижнего конуса, по мысли Белого, сохраняется и остается неуравновешенным верхним, сенаторским конусом, разрушенным в результате взрыва — гибели сенатора.

**Третий параграф** озаглавлен «Персонаж в сюжетной динамике пьесы „Гибель сенатора (Петербург)“». Антиномия птичьего и змеиного («запада» и «востока») в системе Белого синонимична антиномиям формы и содержания. Это, например, следует из утверждения в «Кризисе мысли»<sup>14</sup>. Поэтому авторской цели изображения изменения баланса между птичьим и змеиным в сторону последнего соответствует изображение развития главного героя (Аполлона Аполлоновича) и, соответственно, сюжета в целом — в согласии с динамикой «от внешнего к внутреннему». Процесс движения «от внешнего к внутреннему» в терминологии Белого можно определить как процесс ломки «формы» (каркаса, «запада») мысли и

---

<sup>14</sup> Белый А. На перевале. П. Кризис мысли. Пб., 1918. — С. 109.

проступания «содержания» («востока»). В первых четырех картинах изображается состояние формы, начинающей распад. Именно поэтому, согласно ремаркам, действие первой картины, отражающей исходное состояние птичьего («птичье дело» в репликах Лихутина) происходит в гостиной — комнате, скрывающей внутренние комнаты от глаз посторонних. Сквозь «парадную форму» гостиной Лихутиных уже просвечивает хаос воды, в которой обитает змей (эмблематически отсылающий к водному хаосу содержания мыслительных форм, то есть к «востоку»). Окна гостиной открыты, благодаря чему возможно сообщение между хаотической туманной улицей и комнатой. Вторая картина изображает «формы» с максимальным отвлечением от содержания, то есть фасады петербургских домов, в соседстве с хаотической улицей и с точки зрения, расположенной в хаосе улицы. В картине изображается внешняя, публичная ипостась Аполлона Аполлоновича, которая, если провести аналогию с фасадом дома, непосредственно соприкасается с хаосом улицы. Цвет правительственного здания (серый), как и цвет одежды сенатора (черный), в рассматриваемой картине контрастирует с аполлонической, организующей ролью, в идеале им приписываемой. Постепенно затопляемое водой хаоса пространство улицы в сознании сенатора представляет хаотическое обезличенное смешение частей, предметов, деталей одежды (сравнимое с беспорядком в гостиной Лихутиных). Проникновение в кабинет учреждения, в котором работает сенатор, не дает практически никакой информации о «внутреннем», там властвует «форма», парадно белеющая «глянцевитыми стенами». Проникновение в дом Аблеуховых, попытка углубления в «форму» изображается в третьей картине. Через белый цвет парадных залов внушается светоносность сенатора, на деле утрачиваемая (или уже утраченная). Шаг к «внутреннему» осуществляется посредством возможности проникновения взгляда вглубь дома. Становятся видны не только общие комнаты, но и закрепленные за конкретными героями: «правая комната ведет в ряд парадных комнат; левая — в апартаменты Николая Аполлоновича». К правой комнате тяготеет Аполлон Аполлонович, в чем проявляется его стремление закрыть «внутреннее» парадным. Открывающаяся для обзора комната младшего Аблеухова пугает «уличного» персонажа Дудкина

зеленым цветом, означающим затопление комнаты «зеленоватыми мутями». Общему стремлению «внутреннего» преодолеть преграды «формы» соответствует вид мебели в зеленой комнате Николая Аполлоновича: здесь все мягкое, не заключенное в строгие твердые рамки формы, в отличие от предметов синей комнаты, где находится сенатор: «виден ряд фарфоровых безделушек на этажерке; виден инкрустированный столик, окруженный креслами ампир».

Знаковым событием для картины представляется пересечение Дудкиным порога кабинета Николая Аполлоновича. Стены кабинета — это преграды, отделяющие от хаоса мыслительные категории, внутри которых происходит «поклонение» божественной мысли (согласно реплике из десятой картины: «для философа мысль, это — Бог»). Пересечение порога кабинета как бы не предусмотрено ходом действия, так как происходит вне зоны видимости читателя-зрителя и самим хозяином комнат осознается как нечто ужасное. Сломанная перегородка «формы» позволяет хаосу улицы в лице Дудкина проникнуть в затопленную аналогичным хаосом «зеленых, кишасих бациллами вод» аблеуховского сознания комнату. Параллельно происходит эмблематическое снятие «формы» с тела Аполлона Аполлоновича: он переодевается в серый домашний халат. Ломка границы «формы» в третьей картине переходит в открытую фазу, поэтому акцентируется наличие между комнатами границ-порогов и их пересечение. Динамика движения от «внешнего» к «внутреннему» в обстановке четвертой картины проявляется в просматриваемости комнаты Лихутиной, вход в которую в первой картине был занавешен альковом. Параллельно с проникновением в хаос внутренних комнат, героиня «приносит» хаотический дух с улицы в виде рассказа о красном домино. Пока еще действенный метод усмирения домино на данном этапе ломки «формы» — писание письма. Проступление хаотического на балу неизбежно продолжится, но Софья Петровна должна передать письмо, имеющее целью сковать Николая Аполлоновича. Цель «реального» письма, в общем, совпадает с целью гипотетического письма Лихутина. Письмо, попадающее в руки Софьи Петровны в четвертой картине, в определенной мере есть и письмо Лихутина. Вектор действия героя сонаправлен вектору действия Липпанченко,

Морковина и других «низовых» персонажей. Выход «внутреннего» наружу сопровождается снятием «формы» и с Лихутина, он одет в непредназначенный для взгляда посторонних серый халат. В соответствии с тенденцией к обезличиванию при погружении в хаос с Лихутина снимается и лицо, оно становится «с себя сдернутым». В итоге герой, погасив свет, вешается в гостиной — самой «внешней», парадной из всех комнат дома. Это знаменует затопление змеиным хаосом «содержания» парадного футляра «формы». То есть герой как бы не вешается, а тонет в «зеленоватых мутях» хаоса (подтверждением является и то, что в «сириновской» редакции романа персонаж сравнивается с утопленником). Затопление парадного и «внешнего», начавшееся в предыдущих картинах, достигает апогея в пятой картине. Через гостиную, захваченную бесформенным хаотическим по образцу дома Лихутиных, поток продолжает движение по некому общему для всех персонажей дому в сторону квинтэссенции «формы», «внешнего» — парадного белого зала. Аполлон Аполлонович появляется именно в захваченной змеиным гостиной, не опасаясь сидящих там мегер. В их образе воплощено господствующее в гостиной змеиное (их именование содержит отсылку к змееволосым мегерам). Также не вписывается в сенаторскую систему мировоззрения то, что местом для танцев был выбран белый зал. Таким образом, уличный хаос воплощен в хаосе «конвульсии танцующих ног».

В контексте рассмотрения ломки «формы», обобщенным знаком которой является сенатор, многочисленные безымянные персонажи — это порождение теряющего форму сенаторского сознания. Персонажи теряют четкие очертания, отражаясь в зеркале воды нарастающего неупорядоченного змеиного хаоса. Помимо персонифицированных двойников Аблеухова, представителей сенатора непосредственно в сфере «низа» — Липпанченко и Морковина, особую роль в данном случае играют продукты расслоения личности сенатора. Это обезличенные отражения на становящемся все более зыбким пороге сознания — «лысый сенатор» (потусторонняя ипостась самого сенатора), «теоретический человек» (отражение Лихутина) и «красное домино» (обезличенная хаотическая ипостась Николая Аполлоновича, в силу изначальной близости героя к «изнанке» воплощенная в виде

самого переодетого персонажа). Картина завершается скандированием стихотворения («Нет законодательства, нет чрезвычайных правил») обезличенным хором под управлением теоретического человека, знаменующим победу над «формой» на фоне парадных комнат дома. На персонаже (сенаторе) это отражается как расплавление «камней» его глаз.

Картина шестая изображает предельный вариант дома, органично встроенного в хаос «низа» и обусловленного особенностями «потусторонней» действительности, — кабак («маленький ресторанчик»). Кабак антитезен дому Аблеуховых, типичному дому «верха», который приспособлен для деятельности его жителей по оттачиванию «формы» мысли, поэтому в нем выделяется кабинет как главная комната — место для восхождения на вершины мыслительных пирамид. Помещение ресторанчика же предназначено для нисхождения в хаотическую бездну через опьянение и неограниченное удовлетворение потребностей чрева и пола. В связи с такой ориентацией помещения официанты именуются «половыми», такое название отсылает одновременно к «полу» как к «низу», то есть противоположности потолку, и «полу» как половой принадлежности. «Храм мысли» дома Аблеуховых (кабинет) становится здесь помещением «в глубине сцены», «туда и оттуда часто входят и выходят размалеванные женщины в кричащего цвета платьях». В седьмой картине движение от «внешнего» к «внутреннему» достигает своей крайней точки: изображаются кабинеты и спальни Аблеуховых. Цветовые характеристики «содержания» сенатора оказываются «симметричными» и аналогичными его «форме». Черной карете и такому же цвету одежды сенатора соответствует тотальная чернота кабинета. Желтый цвет фасада дома тождествен желтизне senatorской спальни. Будучи герметично запертым в каркасе формы, сенатор лишает себя проясняющего света рациональной ясности, в результате его черепная коробка становится источником хаоса, заливающего петербургские улицы. Аполлон Аполлонович ставит себя в неподвижное, застывшее положение в точке перманентного заката, тьма которого нарушается желтым светом луны. Николаю Аполлоновичу, если судить по синему оттенку темноты его кабинета, через связь с софийным, женственным началом (через Софью Петровну и Анну Петровну)

удается частично преодолеть футляр «формы», отделяющий его от мира, как колпак, ценой «выворачивания» в бездну хаоса, угрожающего превращением дома в кабак (по примеру предыдущей картины).

Тем не менее, сенаторский «абсолютизм» в управлении доступом света под оболочку «формы» (в результате крушения последней) прекращается. Аполлон Аполлонович, обвинявший сына в том, что он «уличник, сам становится «уличником» и ходит в потоках хаоса и редких обломков собственных форм (в восьмой картине), уже не прячется в оболочку кареты. К незанятой теперь «абсолютной» позиции приближается Липпанченко, двойник сенатора в «нижней» сфере, в качестве футляра сдерживающий естественное течение «низовой» действительности, узурпировавший власть в подпольной партии путем провала ЦК. Теперь он метафорически поднимается над хаосом улицы с балкона дома с кариатидами. В девятой картине за общим для пьесы образом кабинета закрепляется семантика ловушки для птиц и центра генерирования змеиного хаоса. Лихутин Николая Аполлоновича «втаскивает силком», кабинет осознается как тюрьма оторванной от жизни «формы», обрывающая крылья подлинно крылатой единой в форме и содержании мысли. Сергей Сергеевич обрывает крылья-фалды костюма Аблеухова, что в совокупности с символической потерей ног в седьмой картине («не ноги <...>, а мягкие части болтаются...») делает героя змееобразным, находящимся под властью ширящегося содержания «сардинницы ужасного содержания». В десятой картине изменение в образе сенатора и в общем фоне пьесы баланса между членами антиномии змеиного и птичьего (или синонимичными членами антиномии содержания и формы) необратимо смещается в сторону змеиного, происходит «агония» формы. «Агонизирующая» форма сознания сенатора для самоуспокоения старается сконцентрироваться на внешнем, совершает рывок к нему. Это подразумевает перемещение действия обратно во внешние комнаты («Сцена изображает гостиную Аблеуховых»), наполненные предметами. Наступивший хаос начинает проявляться через знаки изменения света и цвета, характерные для заката. Сначала гостиная становится багровой, некоторое время спустя устанавливается абсолютный мрак. Несмотря на множество неосознаваемых знаков змеиного,

Аполлон Аполлонович предпринимает попытку как бы «натянуть» прежнюю парадную форму со знаком птичьего, Белым Орлом на голубой ленте, на бесконтрольно расширяющееся «внутреннее». Тем самым он создает бомбу из самого себя.

В **заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы. В диссертации имеются три **приложения**: 1) **Отечественное литературоведение последних десятилетий о драме и театре в символистском проекте теургического искусства**; 2) **Символ, эмблема, аллегория в работе А. Белого «Эмблематика смысла»**; 3) **Знаковый комплекс птица — змея — дракон и его коннотации в работах А. Белого.**

#### **ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ**

##### **Публикации в изданиях, рекомендуемых ВАК:**

1. Заплатин А.С. Мотив пустоты в мифопоэтике драмы А. Белого «Гибель сенатора (Петербург)» // Вестник Бурятского государственного университета. — 2009. — №10. — С. 193—197.
2. Заплатин А.С., Комаров С.А. Пьеса А. Белого «Гибель сенатора (Петербург)» и работа В.С. Соловьева «Жизненная драма Платона»: из опыта символистской драматургии в условиях советской цивилизации // Вестник ТюмГУ. — 2010. — №1. — С. 207—212.

##### **В других изданиях:**

3. Заплатин А.С. Мотив зеркала в пространственной организации романа А. Белого «Петербург» // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: сборник научных статей. Тюмень: Печатник, 2008. — С. 198—201.
4. Заплатин А.С. Образ чиновника в романе А. Белого «Петербург» (сириновская редакция) // Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации. Тюмень: Мандр и К<sup>а</sup>, 2008. — Ч. 2. — С. 201—207.
5. Заплатин А.С. Мотив в текстах А. Белого как знак эволюции художника (на материале мотива змеиногo) // От текста к контексту: межвузовский сб. науч. работ. — 2009. — Вып. 8. — С. 109—113.

6. Заплатин А.С. «Мастерство Гоголя» А. Белого: круг и спираль как элементы сюжета // Духовные основы славянской культуры в народном сознании поколений. Тюмень: Вектор Бук, 2009. — С. 47—50.
7. Заплатин А.С. Драма «Гибель сенатора» А. Белого: мотив пустоты в гендерном аспекте // Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX—XX вв.: материалы международных исследований. Тюмень: Печатник, 2009. — С. 117—123.
8. Заплатин А.С. В ожидании Георгия Победоносца: мотив змеиного в романе «Петербург» А. Белого («Сириновская» редакция) // Филологическое пространство Тюменского региона: Сб. науч. статей. Тюмень: Издательство ТюмГУ, 2010. — С. 250—254.
9. Заплатин А.С. Мотив птичьего в пьесе А. Белого «Гибель сенатора (Петербург)» // От текста к контексту: межвузовский сб. науч. работ. — 2010. — Вып. 9. — С. 92—95.
10. Заплатин А.С. Концепция цветовой семантики в статье «Священные цвета» и пьесе «Гибель сенатора (Петербург)» А. Белого // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень: Печатник, 2010. — С. 238—247.