

Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения: В 2 т. – М., 1956.

Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. – Л., 1956. Ссылки даются на это издание с указанием в скобках страниц.

Попельницкий А. З., Соловьев И. М. Из общественных настроений московского студенчества в 1858 году // Голос минувшего. – 1915. – № 9.

Путинцев В. А. Н. П. Огарев: Жизнь. Мирозозрение. Творчество. – М., 1963.

Рейсер С. А. Н. П. Огарев. // Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. – Л., 1956.

Рудницкая Е. Л. Н. П. Огарев в русск. революционном движении. – М., 1969.

Свободные русские песни. – Берн, 1863; Вольный песенник. – Женева, 1870. Вып. 2; Сборник новых песен и стихов. – Женева, 1873; Работник. – 1876. – № 13.

Свободные русские песни. – Кронштадт, 1863.

Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач / Под ред. В. М. Беляева. – М., 1955

Харитонова В. И. К вопросу о функциях причета в обрядах и вне их // Полифункциональность фольклора. – Новосибирск, 1983.

Чернышевский Н. Г. Песни разных народов // Полн. собр. соч. – М., 1949. – Т. 2.

УДК 821.161.1: 82-3 / Белый

Г.Е. ПРУСЕНКО
(Киев)

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ»: ПОЭТИКА МЕТАПРОЗЫ

Аннотация.

Прусенко Г.Е. Роман Андрея Белого «Котик Летаев»: поэтика метапрозы.

В статье анализируется метатекстуальный уровень романа А. Белого «Котик Летаев» в контексте антропософских идей Р. Штейнера и теории познания А. Белого.

Ключевые слова: метатекст, метапроза, интертекстуальность, символизм, Андрей Белый.

Анотація.

Прусенко Г.Є. Роман Андрія Белого «Котик Летаєв»: поетика метапрози.

У статті аналізується метатекстуальний рівень роману А. Белого «Котик Летаев» у контексті антропософських ідей Р. Штейнера і теорії пізнання А. Белого.

Ключові слова: метатекст, метапроза, інтертекстуальність, символізм, Андрій Бєлий.

Summary.

Prusenko G.Ye. Andrei Bely's Novel *Kotik Letaev*: Poetics of the Metaprose.

In the article the metatextual level of A. Bely's novel "Kotik Letaev" is analyzed in the context of R. Steiner's anthroposophical ideas and A. Bely's theory of cognition.

Keywords: metatext, metaprose, intertextuality, symbolism, Andrei Bely.

Следствием процессов поиска новой эстетики на рубеже XIX-XX веков становится саморефлексия литературы (что обозначилось в метатексте писателей эпохи Серебряного века, в частности, – Андрея Белого), а также тенденция к синтезу языков культуры и диалогу культур, позволяющие констатировать ренессансный, по Н. Бердяеву, характер литературы Серебряного века.

Последнее в высокой степени отразили как художественное мышление Андрея Белого, так и ряд его трудов, созданных на грани литературы и философии, литературы и эстетики, религии.

Такую особенность текста этого писателя Л. Силард комментирует следующим образом: «[...] Белый стремился соединить методы естественных наук с новейшими идеями в гносеологии, логике, теории ценностей, но не чуждался и «старых истин», в частности, логики и психологии буддизма, как и традиций тайных «духовных наук» [...]. Белый стремился сочетать западную мысль с восточной мудростью [...]» [Силард 2001: 144].

Целью статьи является исследование романа А. Белого «Котик Летаев» как метапрозы в контексте теории познания А. Белого и антропософских идей Р. Штейнера.

В работе **«Основы моего мировоззрения»** (работа над исследованием «История становления самосознающей души» велась в январе-апреле 1926 года [Андрей Белый... 1988: 798]; впервые опубликована в журнале «Литературное обозрение», 1995, № 4,5) А. Белый рассуждает о том, как эстетика «проступила» [Белый 2004: 9] в логику в философии символизма: «[...] здесь познание превращалось в эстетическую эмблематику фи-

лософского смысла; философия здесь – эмблематика переживаний сознания; общее выражение символики в ней – мистицизм (под мистицизмом понимаю же я не мистика, не конкретное «что» мистицизма, а – «как»: форму, стиль); мистическое изложение здесь не связано с материалом, данным в чувственном содержании, а с мыслительной импрессией [...]» [Белый 2004: 9]. Сознание – «единственный предмет знания, данный, как целое; все прочее – части (познание, знание о знании, знания); но сознание – не «предмет» в познавательном смысле, а лава восстанья предметов из целого; сознание – не предметно; оно – вне-предметно [...]» [Белый 2004: 15].

Сознание, в контексте теории А. Белого, – первое знание, которое отличается от всех последующих оформлений («знаний»), содержащихся в нем, «[...] ибо в круге его все понятия и идеи даны в сплетении с миром чувств, с миром воли: переживанья сознания могут иметь оформленья – рассудочные, волевые и чувственные» [Белый 2004: 15].

Уже в романе «**Котик Летаев**» (1918) происходит рефлексия теории А. Белого, что предоставляет возможность рассмотрения текста «Котика Летаева» в качестве претекста «Основ моего мировоззрения» и философской концепции познания А. Белого в целом.

Метапрозаичность текста «Котика Летаева» заявлена А. Белым уже на уровне паратекста.

Эпиграф, по мнению Н. Пьеге-Гро, «[...] представляя собой цитату, помещенную на видном месте перед началом книги или главы, прекрасно показывает, что требуется от читателя, который должен наполнить смыслом интертекст» [Пьеге-Гро 2008: 138].

«Котик Летаев» содержит два эпиграфа, один из которых выполняет также функцию посвящения: «*Посвящаю повесть мою той, кто работала над нею вместе со мною, – посвящаю Асе ее*» [Белый 1997: 24].

Семантика посвящения акцентирует функцию А. Белого в качестве автора произведения, а также предоставляет авторскую дефиницию жанрового кода – повесть, альтернативную принятому в исследовательских работах определению «Котика Летаева» как романа.

Жанровая квалификация «Котика Летаева» не входит в перечень задач данного исследования, однако требует нескольких замечаний.

Б.В. Томашевский отмечает, что повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма – новелла и большая форма – роман [Томашевский 2003: 243]. Граница между указанными двумя формами, как полагает ученый, не может быть точно установлена. В частности, в русской терминологии для прозаических повествований среднего размера часто применяется наименование повести [Томашевский 2003: 243]. Такой подход позволяет, с учетом ряда оговорок, определить произведение А. Белого как повесть.

Так же спорно, но более доказуемо отнесение «Котика Летаева» к жанру романа в связи, например, с замечанием О. Мандельштама о том, что отличие жанра романа от жанра повести заключается в композиционной замкнутости романа, характеристике романа как протяженного и законченного в себе повествования о судьбе одного лица или группы лиц [Мандельштам 1994: 271].

В данном исследовании жанр «Котика Летаева» указывается с учетом интерпретации модернистского романа С.П. Ильевым: «Всякое художественное произведение есть композиция, т.е. построение как единство конструкции и системы, составляющих структуру. Конструкция дает статическое изображение, а система – динамическое изображение структуры. Конструкция предполагает композитора. В роли композитора выступает автор, а в роли перводвигателя системы – образ автора или повествователь, который задает ей определенный режим работы. Повествователь – это театр одного актера: он и режиссер, и постановщик, и актер (исполнитель всех ролей и роли автора – чтец)» [Ильев 1991: 3-4].

Д. Лукач рассматривает жанр романа как «[...] зеркало взросления [...] человеческой души, заблудившейся в пустой и мнимой действительности» [Цит. по Хализев 2005: 340], что отражает концепцию рассматриваемого произведения А. Белого.

Второй эпиграф – цитата из «Войны и мира» Л. Толстого: «– Знаешь, я думаю, – сказала Наташа шепотом... – что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...» [Белый 1997: 24]. Значение эпиграфа связано с общим контекстом «Котика Летаева», насыщенного реминисценциями главного героя, отсылающими к его пренатальному периоду.

Необходимо отметить общие закономерности паратекста романа. Автор использует традиционные элементы паратекста: посвящение, предисловие, эпиграфы (к роману и каждой главе), названия глав («Бредовый лабиринт», «Нянюшка Александра», «Блески над блесками», «Ощупи космосов», «Ренессанс», «Гностик») и обязательных в каждой главе «Котика...» подглав, эпилог, каждый из которых несет выраженную семантическую и функциональную нагрузку.

В картине второй розенкрейцерской мистерии **Р. Штайнера «Врата посвящения» (1911)** действие разворачивается на фоне ручьев и скал: «Из ручьев и скал звучат слова: “О ЧЕЛОВЕК, ПОЗНАЙ СЕБЯ!”» [Штайнер 2005: 137], но в душе Иоанна Томазия как содержание его медитации.

Одним из действующих лиц мистерии Р. Штайнера «Врата посвящения» является «Ребёнок, прообраз которого раскрывается в действии как молодая Душа» [Штайнер 2004: 96]. Подобной характеристикой мог бы обладать и главный герой романа А. Белого – Котик.

Миф постоянно актуализируется в представлениях Котика:

1. Котик предлагает собственное определение мифа – через образ: «Мир и мысль – только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы – мифы» [Белый 1997: 28].

2. По «бредовым лабиринтам» квартиры Котика его сопровождает в качестве проводника быкоголовый человек, коррелирующий в отдельных эпизодах с доктором Артёмом Дорионовым и неоднократно повторяющийся в романе: «[...] мой образ вхождения в жизнь [...] родственен с образом странствия по храмовым коридорам в сопровождении быкоголового мужчины с жезлом» [Белый 1997: 33]. Впоследствии [например, Белый 1997: 53] образ получает другую мифологическую трансформацию – птицеголового человека.

3. Дядя представляется ему «змееподобным», «гадом», все родственники и прислуга воспринимаются сквозь призму мифологических персонажей. При рождении Котик сравнивает свои мысли с «змееногими мифами»: «[...] переживаю титанности» [Белый 1997: 29], указывая на античную мифологию и образ титана Тифона, вместо ног у которого вились

клубки змей. К этим же образам присоединяется в романе образ «огнедышащего» отца главного героя, «Непы», «Непапы» [Белый 1997: 44-45].

4. Образы греческой мифологии автор предлагает «вспоминать», а не воссоздавать: «Перечитывая «Историю греческой философии»: – «Нечего ее изучать: надо вспомнить – в себе» [Белый 1997: 61].

Ключевым в тексте романа становится понятие «безОбразия». Автор от лица маленького Котика рассуждает о проблемах построения образа в сознании маленького ребёнка, в силу автобиографичности «Котика Легаева», представляющим одновременно собственное сознание А. Белого: «Первое подобие образаросло на безОбразии моих состояний» [Белый 1997: 30], «БезОбразие строилось в образ: и – строился образ» [Белый 1997: 30].

Представляя персонаж старухи, описывая ее в тексте романа, автор использует следующие формулы, всегда акцентируя процесс построения образа в сознании Котика: «Я опять наливался старухой [...]» [Белый 1997: 31]; «Я не знаю, когда это было, но я... подсмотрел ее: у себя за спиной, – когда она, описывая в пространстве дугу, рушилась мне прямо в спину [...]» [Белый 1997: 31].

Дополнительно А. Белый использует характерный для всего его творчества мотив двойничества: «Думаю, что “старуха” – какое-либо из внетелесных моих состояний, не желающих принять “Я” и живущих: глухою, особою, стародавнюю жизнью [...]» [Белый 1997: 31].

Внимание удаляется появлению новых возможностей становящегося сознания ребенка в отношении создания образов: «[...] морей безОбразия поднялись континенты; моря убежали под ноги; над полом бушевали они; угрожали разбить все паркеты, затопить меня» [Белый 1997: 37]; «С трепетов, дума, открывались мистерии: мистерией началась моя жизнь; и эта мистерия – рост; круги нарастания – наросты – есть жизнь моя; первый нарост роста – образ» [Белый 1997: 47]; «Жизнь моя началась в безОбразии: и продолжилась – в образы» [Белый 1997: 47].

Действительность «выгоняется» Котиком «из... труб, как выгоняется мыльный пузырь из тончайшей соломинки» [Белый 1997: 44].

Отдельная глава посвящена встрече маленького героя со «Львом» – сенбернаром на детской площадке. Образ Льва, запечатлевшийся и подробно сложенный в сознании Котика в результате встреч с собакой на

детской площадке, развенчивается при беседе с товарищами во взрослом возрасте.

Требует внимания использование в тексте романа образа храма мысли, предложенного писателем в виде «храма-черепа»: «– (и ныне: – в голове я слагаю: храм мысли, его уплотняя, как... череп; я сниму с себя череп; он будет мне – куполом храма; будет время: пойду по огромному храму; и я выйду из храма [...])» [Белый 1997: 32]. Образ храма-черепа транслируется неоднократно во всем тексте романа: в подглаве «– И думаю...» главы «Бредовый лабиринт» [Белый 1997: 35-37] используется позиционирование храма в качестве «памяти о памяти», актуализируя метааспект [Белый 1997: 36].

Введение образа храма в роман тем более значимо, что «Котик Летаев» был опубликован в 1918-м году, как раз тогда, когда обдумывалась концепция романа «Записки Чудака», главный герой которого, Леонид Ледяной живет в Дорнахе, принимает участие в строительстве Иоаннова Здания, обращениями к теме которого наполнен текст «Воспоминаний о Штейнере» Андрея Белого: «[...] в Дорнахе каждый, реально отдавшийся заботам о Гетеануме, становился сотрудником» [Белый 2000: 429].

В «Воспоминаниях о Штейнере» Андрей Белый обращается к своим впечатлениям об Иоанновом Здании: «[...] купол Гетеанума, отсюда прекрасно простертый или сиял фосфорически в лунных лучах, или делался хризолитово-розовым в зорях» [Белый 2000: 430].

Леонид Ледяной отзывается о Гетеануме в сходных выражениях: «На заре эти гранные формы, покрытые воском, легкоперламутрились, а купола, вырастая в них, говорили нежнейшие речи из легких небесных отливов; чернели и входы, и окна бетонных подножий – сплошным лабиринтом колончатых ходов; и – бесколонных пустот» [Белый 1997: 282].

Е.В. Глухова полагает, что верное прочтение текста «Записок Чудака» основано на знании оккультной практики медитации символов: «В этом случае легко вычленяются аналогии типа: голова – купол храма, череп – чаша Грааля, Иоанново здание – тело человека как здание (соответственно и мотив строительства здания эксплицируется на строительство человеком собственной души), описание автором состояния главного героя романа как «вылет» световой энергии через раскрывшийся череп» [Глухова 2008: 171].

Образ Вселенной как тела неоднократно используется А. Белым и в «Котике Летаева»: «– Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, прообразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это – органы тела... вселенной, которой труп – нами видимый мир; мы с себя его сбросили: и вне нас он застыл; это – кости прежних форм жизни, по которым мы ходим; нами видимый мир – труп далекого прошлого [...]» [Белый 1997: 35].

Мотив сна является знаковым в романе, актуализированным в большинстве паратекстуальных элементов. Это спор с товарищами о том, сон или фантазия – образ льва в сознании Котика [Белый 1997: 40–41], предоставление возможности трактовки всех образов первой главы романа как сна: «может быть, лабиринт наших комнат есть явь; и явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть: происшествия со старухой – пререкания с Афросиньей-кухаркой; ураганы красного мира – печь в кухне; колесящие светочи – искры; не знаю: быть может...» [Белый 1997: 41].

Актуализирован в контексте метапрозы «Котика Летаева» и «городской» текст. Автор демонстрирует ряд приёмов дескрипции города сквозь призму фантазийного восприятия ребенка, ощущающего себя непосредственной частью космоса, мира, России и Москвы. Сознание нарратора – не сознание, а «– ошупи: космосов» [Белый 1997: 86].

Автор постепенно раскрывает возможности построения образа города. Нарратор изучает дома и «московская улица – передо мной возникает стенами; и – орнаментной лепкою.

Перевивы орнаментов, арабески, вазы, полные каменных виноградин; гирляндой опутанный бородач [...]» [Белый 1997: 86].

А. Белый использует ряд элементов стиля барокко. Н.Т. Пахсарьян отмечает такие устойчивые признаки барокко: «Мир и жизнь человека в мире предстают чередой непримиримых оппозиций, антиномий, они находятся в постоянном борении друг с другом и постоянно меняются, оборачиваются иллюзией. Окружающая человека реальность оказывается сном, и драматичнее всего, что он не может уловить границы между этими состояниями, понять, в каком положении он находится в тот или иной момент» [Пахсарьян 2003: 72].

Картина мира Котика, таким образом, насквозь барочна, а жанр произведения близок к аллегорическому роману барокко.

Москва – название вселенной, в которой существует главный герой. Слово «Москва» автор использует даже в кавычках, подчеркивая эфемерность понятийного смысла: «В прежде бывшей вселенной, в “Москве”, –

– вспоминаю я, –

– мое “я” было связано с лабиринтами комнат; и комнаты мне менялись мгновенно: от моих о них мнений; все обставшее связано с “я”; все предметы меняются; нянина голова мне появится; я подумую, что мне страшно; и – вот: –

– вместо няниной головы блещет лампа; обои дымятся на стенах: пестреют мне образом; [...]» [Белый 1997: 87].

Каждый образ, актуализированный памятью нарратора, становится предметом одной главы, нескольких глав либо повторяется из главы в главу.

Примером может быть образ курицы, который, как подчеркивает главный герой, не меняется от его «состояний сознаний» [Белый 1997: 88].

Каждое крылатое существо, как отмечает Х. Кирло, имеет символический смысл: «Использование птицы как символа души встречается в фольклоре всех народов мира. Обычно птицы выступают в функции волшебного помощника или вестника, а также предоставляют духов или ангелов, сверхъестественную помощь, мысли и полеты фантазии» [Кирло 2007: 354].

Один священник, как указывает Х. Кирло, провел в своей проповеди параллели между различными типами духовности и различными видами птиц. Низко летающие птицы символизируют, в обозначенном контексте, связь с землей, высоко летающие – духовное стремление [Кирло 2007: 357].

Во многих религиозных традициях птицы осуществляют связь между небом и землей [Энциклопедия 2004: 401]. Показательно, что образ курицы возникает в сознании главного героя действительно в связи с землей, а также «пограничным» положением перехода под землю: «[...] прохожу я – в старинную яму; цветок одуванчика, сорванный, отягчает мне

ротик; тяжелые зной напали; порхает невнятица листьев; бессмысленно – все; я уставился –

– в курицу:

– “Здравствуй...

– Ты...

– Курица...”» [Белый 1997: 89].

Земля – амбивалентный символ, олицетворяющий чрево, из которого все исходит, и могилу, в которую все возвращается [Энциклопедия 2004: 195]. В алхимии земля часто изображается как перевернутый треугольник, пересеченный горизонтальной линией [Энциклопедия 2004: 195] – образ, коррелирующий вполне с образом ямы у А. Белого, в которую спускается нарратор.

Стихии воды также отводится отдельное место в «Котике Летаеве». Символ воды связан с душой главного героя:

«Там стучат жернова: –

– и вода, зеленея, летит стекленеющим током; а воду дробящие камни прояснились лбами под нею: –

– Так же вот: –

– из ме-

ня, от меня улетит все-все-все, что когда-то мне было; за улетающим током душа улетает; а душу дробящие дали окрепли мне берегом; безобразное образовано: это – земли; а сонные образы – дымно кипящие воды: вода, зеленая, летит стекленеющим током; а воду дробящие камни прояснились лбами» [Белый 1997: 90].

«Безобразное» у А. Белого может быть соотнесено с «невыразимым» В.А. Жуковского по ряду критериев, в частности, по попытке описания обоими авторами образов и процесса их создания через использование картин природы и первоэлементов в различных проявлениях.

Как полагает Х. Кирло, ссылаясь на мифологии разных народов, вода символизирует «[...] универсальное взаимодействие возможностей, *fons et origo*, что предшествует всем формам и всему живому» [Кирло 2007: 92].

Нарратор видит свое отражение в водах пруда:

«– Сребрится изливами пруд: а из него на меня смотрит малюсенький мальчик; он – в платьице, с кружевом; беспокойные кудри упали на плечики: –

– я таков на портрете, еще сохранившимся где-то; я – в платьице, в кружеве; кружево это помню: оно – бледно-кремовое; помню платьице я – из пунцового шелка... –

– малюсенький мальчик, как я; все, что было, что есть и что будет – теперь между нами: изливы; изольется все» [Белый 1997: 90].

Помимо традиционной символики воды, А. Белый в образе маленького мальчика в воде, описание и вестиментарные параметры которого отсылают искушенного реципиента к узнаваемым изображениям писателя в детстве, актуализирует принцип зеркальности и мотив двойничества, характерный для всех текстов А. Белого и для метапрозы в целом. Мотив двойничества тесно связан с символикой воды. Как указывает Х. Кирло, «[...] вода является самым четким промежуточным элементом между огнем и воздухом (неземными элементами) и землей (твердым элементом). По аналогии, вода выступает как посредник между жизнью и смертью, двусторонним позитивным и негативным течением создания и разрушения» [Кирло 2007: 92].

Символика воды дополняется символом рыбы, в широком смысле, являющейся медиумом, переходом в подсознательное [Кирло 2007: 373]. Символ рыбы актуализирован в образе рыбы, своим движением уничтожающей «двойника» нарратора – отражение маленького мальчика в воде:

«[...] – как из мутных глубин подтечет живородная рыбка; и – пустит пузырьки; передернулась; нет ее: ряби... Дробится и прыгает маленький мальчик на ряби: –

– Ах, рыбка его погубила: “Я” – маленький мальчик; меня, ах, меня, – погубила она» [Белый 1997: 91].

В воде происходит символическая смерть главного героя. Акцентируется биполярность символа воды: погружение в воду, по Х. Кирло, означает возвращение к доисторическому состоянию, символизирует смерть и физическое уничтожение, но, в то же время, возрождение и обновление [Кирло 2007: 92]. Учитывая игру автора с личной историей, обращения к

пренатальному периоду, ранним этапам развития мировой истории, такая трактовка особенно справедлива.

Х. Кирло упоминает также исследования вторичной символики воды Гастона Башляра: «Гастон Башляр указывает на многие различные характеристики воды и образует от них множественные второстепенные значения, усиливающие общее значение [...] Среди них Башляр перечисляет чистую воду, весеннюю воду, отражающуюся воду, текущую воду, стоячую воду, мертвую воду, пресную и соленую воду, отражающую воду, очищающую воду, глубокие воды, беспокойные воды» [Кирло 2007: 93]. Принимая во внимание отмеченные второстепенные значения символа, воду в рассматриваемой главе «Котика Летаева» возможно определить как отражающую.

Образ рыбы еще используется нарратором на протяжении текста «Котика Летаева», например, в главе «Купанье», но в менее символическом значении.

Образ рыбы неожиданно сменяется образом дерева, которое «изветвится, излится» [Белый 1997: 91], перекликающегося с образом дерева из трактата «Жезл Аарона»: мысли «ветвятся», «листья» нарратору [Белый 1997: 91].

Следующая глава «Котика Летаева» («Грозы») обращена символически к первоэлементам воздуха и огня, объединенным в образе грозы: «Вставали огромные орды под небо; и безбородые головы там торчали над липами; сереброглазыми молниями заморгали; обелоглавили небо; кричали громами; катали-кидали корявые клады с огромного кома: нам на голову» [Белый 1997: 91].

Воздух является главным первичным элементом. Сокращение или концентрация воздуха создают пламя или огонь, из которых затем происходят все формы жизни [Кирло 2007: 96].

У А. Белого в «Котике Летаеве» титаны, спрятавшись в облако, рушат облако, поднимают над дачами «первозданные космосы» [Белый 1997: 91]. Как отмечает Х. Кирло, воздух соотносится с тремя комплексами представлений: созидательным дыханием жизни и, следовательно, речью; со штормовым ветром, связываемым многими мифологиями с идеей созидания; с космосом как средой для движения и происхождения всех жизненных процессов [Кирло 2007: 96].

На основании предложенных тезисов можно сделать вывод о том, что А. Белый использует традиционную символику первоэлементов, разнообразя ее за счет авторских образов, местами либо суженных до урбанистических описаний («[...] – складывался толковый и облачный ком в мигах молний, с туманными улицами, происшествиями, деревнями [...]» [Белый 1997: 91]), либо максимально расширенных – до предела страны, мира, космоса: «[...] Россией, историей мира; и мировая история разгремелась над парками [...]» [Белый 1997: 91-92].

Символичны в «Котике Летаева» образы деревьев. В главе «Воспоминания о Касьянове» «[...] изумрудные кущи кипят: и туда, в эти кущи, уходят – мне люди; бегаю к пруду я, где уходят стальные отливы под липы и ивы [...]; а однорукая статуя встала из зелени – стародавним лицом и щитом: на нас смотрит [...]» [Белый 1997: 93].

К реестру символических значений дерева Х. Кирло относит бессмертие. Также, помимо символизма *arbor mundi* (Мирового древа), Х. Кирло предлагает обращение к символизму дерева в наиболее широком понимании – обозначение единства земного и небесного миров, его постоянное обновление – непрерывность жизненного цикла [Кирло 2007: 142].

Дерево олицетворяет жизнь космоса как живого организма [Энциклопедия 2004: 143] – образ, повсеместно присутствующий в тексте «Котика Летаева».

Х. Кирло цитирует работу Рабана Мавра «Аллегии в Священном Писании», который указывает на символизм дерева как человеческой природы [Кирло 2007: 142].

Под статуей, «[...] на лавочке, где ярко-красные розы [...]» [Белый 1997: 93] отец Котика «проповедует» – ведет ученый спор с Касьяновым.

Роза – мощный розенкрейцерский символ, эмблема розенкрейцеров [Энциклопедия 2004: 420]. Символическое значение розы образуется на основе ее цвета, формы и количества лепестков [Кирло 2007: 369; Энциклопедия 2004: 418]: в алхимии взаимоотношения белой и красной розы определяются согласно соотношению этих двух цветов, а роза с семью лепестками, например, соответствует планетарной модели [Кирло 2007: 369], ассоциируется с принципом семиричности [Энциклопедия 2004: 418].

В споре отец Котика замахивается на своего оппонента дурандалом – «корнистой дубиной». Слово произведено было им, по замечанию нарратора, от меча («дюрандаля»), которым сражался Роланд [Белый 1997: 94], что отсылает к теме рыцарства в истории литературы. Меч как предмет поклонения, оружие воина – древний символ.

Как отмечает Х. Кирло, во многих культурах меч считали живым существом [Кирло 2007: 271]. Его наделяли собственным именем («дурандал» отца Котика Летаева также может быть вписан в этот ряд, непременно в ироничном контексте, в рамках игры с традицией). Образ отца Котика можно, исходя из социологической семантики символа меча как соответствующего оружия для рыцаря, рассматривать как намеренно сниженный образ рыцаря, актуализирующий как средневековую эстетику и символику, так и барочный (маньеристичный) образ Дон Кихота – главного героя одного из знаковых метатекстов.

Противники отца главного героя в спорах описываются также как существа сказочные. Мрктич Аветович – «горбун в ярко-красной рубахе» [Белый 1997: 94] часто «[...] увидевши папу, стремительно убегает под липы; приседая в кустах, он оттуда краснеет горбами; это разности убеждений; «они» убегали от папы – в лесные убежища, и, убеждая «их всех», потрясая своим дурандалом, вспотевший мой папа за ними гоняется в кущах Касьянова» [Белый 1997: 94]. Над Мрктичем Аветовичем «встает красный месяц», вокруг него – тени. Традиционно в символизме тень считается символом негативного начала или воплощением его злой и низкой сущности [Кирло 2007: 426].

Эпизод пикника, на который главного героя и его мать везет Мрктич Аветович, перекликается со сценой шабаша.

По дороге Мрктич Аветович разговаривает с животным – лошадь: «[...] Мрктич Аветович ни за что не прибежит к кнуту; а обращается к лошади:

– “Милостивая государыня лошадь”» [Белый 1997: 96].

Образ Мрктича Аветовича перекликается с образом дьявола на шабаше: «[...] желтокрылое пламя заширится; и ясными лапами пляшет: мама снимет шелковый фартучек, полосато-пятнистый (и желтый, и красный) и Мрктичу Аветовичу перевяжет горбы она; Мрктич Аветович выставит черную бороду и над огромным, теперь полосатым горбом – простират

свои волосатые руки в огни и распевает молитвы армянскому богу: над вертелом; дымы вздымаются; падают в поле хвостами; шар солнца блистает из них самоварною медью; уже любопытно зарница забегала в туче.

Мрктич Аветович в пламени там стоит; и чадит [...]» [Белый 1997: 96].

Мир нарратора не статичен, он постоянно претерпевает изменения, Вселенная разрушается и создается вновь. Возвращаясь после лета в Москву, главный герой не узнает свой «старый мир»: «Не отсюда уехали мы: мы уехали из огромного мира комнат: он рухнул» [Белый 1997: 97].

Стена в символизме – олицетворение ограниченности мира и в то же время воплощение учения о невозможности достижения высшего, божественного мира [Кирло 2007: 412].

Главный герой «пальчиком протыкает» «непроглядные» стены [Белый 1997: 98], моргает – и стены перелетают с места на место [Там же]: «Действительность, обстающая мне меня, – такова: отвердевает она: изошряюся в опытах; передвигаю действительность; пятилетие обстает меня опытом; мне в трехлетии опытов не было; были строгие строи. Я – художник действительности [...]» [Белый 1997: 98].

Наиболее метатекстуально насыщен эпилог романа.

Актуализируя в тексте модель распятия Христа, А. Белый отмечает:

«Знаю я, – будет время: –

– (когда оно будет, не знаю) –

– буду разъятый в

себе, с пригвожденным, разорванным телом, душою [...].

Вспыхнет Слово, как солнце, – [...].

Самосознание мое будет мужем тогда, самосознание мое, как младенец еще: буду я вторично рождаться: лед понятий, слов, смыслов – сломается: прорастет многим смыслом» [Белый 1997: 155].

«Моё слово могло бы родиться не прежде» [Белый 1997: 154], чем произойдет смерть во Христе ради воскресения в Духе, – таков итог творческой рефлексии писателя в романе «Котик Летаев».

Такой подход позволяет уточнить метатекстуальные параметры романа А. Белого «Котик Летаев» с учетом интертекста (интердискурса) антропософских идей Р. Штейнера и элементов теории познания А. Белого.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации: Сб. / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. – М.: Советский писатель, 1988. – 831 с.

Белый А. Душа самосознающая / Сост. и ст. Э.И. Чистяковой. – М.: Канон+, 2004. – 560 с.

Белый А. Собрание сочинений. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Общ.ред. В.М.Пискунова; Сост., коммент. и послесл. И.Н.Лагутиной. – М.: Республика, 2000. – 719 с.

Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В.М. Пискунова. – М.: Республика, 1997. – 543 с.

Глухова Е.В. «Записки Чудака» Андрея Белого как опыт «духовной биографии» // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. Исследования и публикации / Сост. О.А. Лекманов, В.В. Полонский; Под общ. ред. В.В. Полонского. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 162-179.

Ильев С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – К.: Лыбидь, 1991. – 172 с.

Кирло Х. Словарь символов / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. – М.: Центрполиграф, 2007. – 525 с.

Мандельштам О. Конец романа // Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – С. 271-275.

Пахсарьян Н.Т. Барокко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2003. – Стлб. 70-73.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с франц. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова; Общ.ред. и вступ.ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240с.

Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Книга 2. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 144-189.

Символы. Знаки. Эмблемы: Энциклопедия / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Вступ.ст. Н.Д. Тмарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. – М.: Аспект пресс, 2003. – 334 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.

Штайнер Р. Драмы-Мистерии / Пер.с нем. Н.Н. Белоцветова. – М.: Энигма, 2004. – 576 с.