

Д. И. Бережная

Школа искусств имени М. И. Глинки (г. Троицк, Россия)

**Поэтика антропософской прозы Андрея Белого
и художественный язык «абстрактной» живописи
1910-х – 1920-х годов**

Бережная Д. И. Поэтика антропософской прозы Андрея Белого та художня мова «абстрактного» живопису 1910-х – 1920-х років. Предмет дослідження — поетика романів «Котик Летаев», «Хрещений китаец» та поеми «Глоссолалия» Андрея Белого, створених у другій половині 1910-х — першій половині 1920-х років, у період вивчення письменником антропософ Рудольфа Штейнера. Досліджено особливості поетики, котрі наближають ці літературні тексти до живопису та теорії образотворчого мистецтва художників «Баухауза», які стояли у витоків «абстракціонізму»: Й. Іттен, В. Кандинського, П. Клее.
Ключові слова: *Андрій Белый, поетика, символ, антропософія, абстрактне мистецтво, Й. Іттен, В. Кандинський, П. Клее.*

Бережная Д. И. Поэтика антропософской прозы Андрея Белого и художественный язык «абстрактной» живописи 1910-х – 1920-х годов. Предмет исследования — поэтика романов «Котик Летаев», «Крещеный китаец» и поэмы «Глоссолалия» Андрея Белого, созданных во второй половине 1910-х — первой половине 1920-х годов, в период изучения писателем антропософии Рудольфа Штейнера. Исследованы особенности поэтики, которые сближают данные литературные тексты с живописью и теорией изобразительного искусства художников «Баухауза», стоявших у истоков «абстракционизма»: И. Иттен, В. Кандинского, П. Клее.
Ключевые слова: *Андрей Белый, поэтика, символ, антропософия, абстрактное искусство, И. Иттен, В. Кандинский, П. Клее.*

Berezhnaya D.I. Poetics of the anthroposophical prose of Andrey Bely and the language of the «abstract» painting of the 1910th-1920th years. The object of the research is a poetics of the novels ("Kotik Letaev", "The Christened Chinaman" and "Glossolalia") written by Andrey Bely from the second half of 1910s to the first half of 1920s under the influence of Rudolf Steiner's anthroposophy. It is demonstrated that this poetics is closely connected with the art and the art theory of the abstractionism's founders from Bauhaus, which are, J. Itten, V. Kandinsky, P. Klee.
Keywords: *Andrey Bely, poetics, symbol, anthroposophy, abstractionism, J. Itten V. Kandinsky, P. Klee.*

В 1910-х – 1920-х годах Андрей Белый создал несколько текстов о зарождении и развитии сознания в человеке. Выбор этой темы связан с изучением антропософии, «науки о духе». Однако задачи, которые ставил перед собой писатель, шире художественного осмысления антропософского учения Рудольфа Штейнера. Для того, чтобы описать в литературном тексте процесс рождения сознания, его состояние до формирования образов и слов, необходимо было создать новую художественную форму. Поиск такой формы и его результат — антропософская проза — подобны тем открытиям в изобразительном искусстве 1910-х — 1920-х годов, которые привели к зарождению беспредметной живописи.

В 1912 году Андрей Белый начал посещать лекции Рудольфа Штейнера. Всю оставшуюся жизнь писатель считал себя антропософом. В антропософии же человек пред-

стает, образно говоря, подобием многоэтажного здания, верхняя часть которого — всеобъемлющий, вечный дух, а нижняя — человеческие эмоции, инстинкты, физическое тело. Антропософский путь самопознания предполагает создание «лифта», который соединил бы все «этажи», позволил человеку исследовать глубочайшие уголки своего сознания, осветить телесное духовным. Развивая собственное сознание, человек устремляется к высшему «Я» в самом себе и познает его как часть единого вселенского Духа.

В 1915–1916 годах, в период интенсивного обучения в Дорнахе, Андрей Белый написал роман «Котик Летаев», в 1917 году создана поэма «Глоссолалия» — результат его размышлений над учением Р. Штейнера о трансцендентальной природе цвета и звука. Позднее, а в 1920–1921 годах был написан роман «Крещеный китаец». Названные тек-

сты представляют собой полифонический гипертекст. Его главная тема, история развития сознания, раскрывается в ветвящихся вариациях-лейтмотивах. В рамках данного исследования наиболее важными представляются мотивы повторения «филогенеза» сознания в «онтогенезе», а также «второго рождения» сознания: «младенец — самосознание» [3:11] взрослого, от лица которого ведется повествование, рождается в мире духа и заново (осознанно) проходит путь, пройденный сознанием младенца Котика Летаева.

Мотив соответствия развития индивидуального сознания истории развития всего человечества раскрывается в широком круге культурологических ассоциаций, значительная часть которых относится к изобразительному искусству. В «Котике Летаеве» и «Крещеном китайце» ребенок Котик Летаев проживает этапы становления сознания в образах древнеегипетского, древнегреческого, европейского искусства:

Я — художник действительности:
в трехлетии я художник **«треченто»**: копирую строи; четырехлетие — **«кватроченто»**; и новые опыты жизни встают (выделено автором — Д. Б.) [3:113].

В текстах 1920-х — 1930-х годов («История становления самосознающей души», «Мастерство Гоголя» и других) история живописи также репрезентирует историю сознания: «вся роспись купола *«Сикстинской капеллы»* со Христом в центре и наверху, все пророки и все сивиллы суть различные преломления состояний сознания под куполом одного черепа; это череп — человека, как Главы Века» (курсив автора — Д. Б.) [2:91].

Андрей Белый подчеркивал, что записанная им история собственного сознания — не вымысел. Опыт выхода за пределы обычного сознания — это реальность, описать которую возможно лишь в художественном тексте. (Ср. у В. Кандинского: «Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника» [8:24]).

«Котик Летаев», «Крещеный китаец» и «Глоссолалия» — документы, запечатлевшие личный опыт антропософа Бориса Бугаева, воочию узревшего в самом себе и глубочайшие темные бездны, и высшего человека, которого он назвал Челом Века и ради которого жертвовал собой прежним:

самосознание... сломало все — до первой вспышки сознания; сломан лед: слов, понятий и смыслов [3:11],

мы должны отрешиться от старого мира *внутри*, если волим к строительству нового мира вокруг (курсив автора — Д. Б.) [1:80].

Порог сознания — шаток [3:15], он может быть сдвинут, —

утверждал писатель. Но как описать зарождение сознания: то его состояние, когда образов и слов еще не существует, нет пространства и времени, мир беспредметен? Андрей Белый обратился к первичным элементам языка — ритму и звуку речи. Ритмические структуры и повторяющиеся звуковые вариации являются значимыми единицами текста в антропософской прозе.

Лекции Рудольфа Штейнера и созданное им искусство эвритмия (синтез музыки, пластики, поэзии) вдохновили Андрея Белого на написание поэмы «Глоссолалия», посвященной звуку речи как символу. Каждый звук (точнее — фонема) уподобляется живому существу, история которого началась с момента зарождения Вселенной и продолжается в современном языке. Первоначальное, истинное значение звука забыто: звук, подобно символу, «жестикულიрует», «кивает без слов» [1:106]. «Слово — буря расплавленных ритмов звучащего смысла» [1:5]. Забытые смыслы в нашем обыденном сознании, оперирующем застывшими понятиями, подобны магме в толще земли; «смыслы обычного слова — трава! — начинают расти из него» [1:5].

В контрапунктной поэтике антропософской прозы повторы-аллитерации связаны с образами музыки, живописи, мифологии, литературы, обогащающими смысловое поле звука-символа:

все звучанья — рассказы, заветы, на следия, мифы [1:73].

Так, важная роль отведена мотиву бредового видения: расширяющегося шара, связанного со звуками «б», «п» и «ш». Этот мотив появился еще в романе «Петербург»:

В детстве Коленька бредил... эластичный комочек, касался пола, вызывал на полу тихий лаковый звук: **ппп-пеппп**; и опять: **ппп-пеппп**. Вдруг комочек, разбухая до ужаса, принимал видимость **шаровидного** толстяка-господина; господин же толстяк, став томительным **шаром**, — все **ширился, ширился** и грозил окончательно навалиться, чтоб лопнуть <...> — «Успокойся, малинка, Колянька: это — рост...» ...не рост — **расширение: ширился, пучился, лопался**: —

Ппп Пппович Ппп...
— «Что я, брежу?»

Николай Аполлонович приложил ко лбу свои холодные пальцы: будет —

бред, бездна, бомба» (выделено мной — Д. Б.) [6:279].

В антропософском гипертексте мотив «шар-жар» и звуки «б», «п», «ш», «р» — образы мучительно зарождающегося сознания (ребенка) и самосознания (взрослого):

««Помогите...

— «Нет мочи...

— «Спасите...»

.....

... плевелы ее (жизни сознания до образования тела — Д. Б.) шелестят в пыли жизни:

Парки бабье лепетанье...

<...>

— «Это, барыня, рост»... <...> Первый сознательный миг мой есть — точка; пронизает бессмыслицу он; и — расширяясь, он становится шаром, а шар — разлетается: бессмыслица, пронизая его, разрывает его... (выделено мной — Д. Б.) [3:16–19].

Самосознание звука в нас есть: но оно, как младенец, — едва открывает глаза в необъятность безобразно вставшего мира <...> в мир созвучий родился я только что; ощущаю себя в этом новом, открывшемся мире — переживающим шаром, многоочитым и обращенным в себя; этот шар, этот мир, есть мой рот (выделено мной — Д. Б.) [1:30].

В образованиях шарового подобия (в полости рта) вижу два жеста сил: с периферии к центру, к периферии от центра: «ttt» разлетается; и — растет во все стороны; но существа иных сил отражают обратно кипящие силы в гремящий центр шара; и эти силы слагают звук «б» (выделено мной — Д. Б.) [1:108].

...«Ш» — испарение и расширение, темный и жаркий, удушливый газ... становится: неизмерными ширями; (ужасает) все — ширится... шар, жар суть синонимы... ощущение эфирного тела дано в сочетании звуков «ш», «р»: ширина, широта, расширение, шар (курсив автора — Д. Б.) [1:98].

Шар полости рта в «Глоссолалии» — образ творимого звукового Космоса, в котором должно свершиться «второе пришествие Слова [1:121].

Таким образом, Андрей Белый на практике осуществляет тот путь развития литературы, который представлялся возможным Василию Кандинскому: «Искусное применение слова (в согласии с поэтическим чувством), — внутренне необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд, может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова. В конце

концов, при частом повторении слова (любимая детская игра, которая позже забывается) — оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл указанного предмета так же забывается и остается лишь звучание слова. Это «чистое» звучание мы слышим, может быть, бессознательно — и в созвучии с реальным или позднее ставшим абстрактным предметом. В последнем случае, однако, это чистое звучание выступает на передний план и непосредственно воздействует на душу. Душа приходит в состояние беспредметной вибрации, которая еще более сложна, я бы сказал, более «сверхчувственна», чем душевная вибрация, вызванная колоколом, звенящей струной, упавшей доской и т.д. Здесь открываются большие возможности для литературы будущего» (курсив автора — Д. Б.) [8:31].

В изобразительном искусстве 1910-х — 1920-х годов шел поиск нового языка: преподаватели высшей архитектурной школы «Баухауз» Иоханнес Иттен, Василий Кандинский, Пауль Клее и другие художники обратились к изучению внутреннего смысла формы и цвета и соединению этих простейших элементов в их бесчисленных вариациях в графические и живописные контрапункты, способные вызвать у зрителя определенные «вибрации души». Отказ от копирования внешних образов окружающего мира и устоявшихся представлений о «красивом» в живописи — не самоцель, а внутренняя необходимость: «Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств — что давно уже делает музыка — и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для цели своего творчества» [8:40].

Идеи автора «Символизма» (1910) и «Луга зеленого» (1910) во многом созвучны идеям, изложенным в программных статьях «О духовном в искусстве» (1910) Василия Кандинского [8] и «Творческое кредо» (1920) Пауля Клее [10]. «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым» [10:28]; оно развивается по тем же законам, что и все мироздание. Художник должен сам стать собственной художественной формой; искусство — это его путь познания, духовное служение. В. Кандинский писал о необходимости внутреннего потрясения, благодаря которому «открытый глаз и открытое ухо» художника смогут воспринимать не немые знаки, а живые символы. Художник, очнувшийся-

ся от «ужаса материализма», способен своим творчеством пробудить в человеке тончайшие душевные вибрации, для которых еще нет словесной формы [8]. В антропософских текстах Андрея Белого тема самосознания, «разорвавшего» обыденное сознание, также предстает в образах, восходящих к Библии и «Пророку» А. Пушкина: «духа видывал я <...> И он мне грудь пронзил лучом / И сердце трепетное вынул <...> ангел себя отдал мне: он во мне... так два полукружия мозга, быть может, сгущенные крылья; если бы развернулись они, — разорвали б мне мозг» [3:182–183].

«Котик Летаев» — художественная модель становления сознания. Этапы этого пути — рождение, появление образов, превращение образов в мертвые застывшие понятия, новое рождение сознания и предчувствие «второго пришествия Слова» [1:119; 3:193]. Андрей Белый утверждал, что сознание остается живым лишь в становлении, в развитии: «трагедия пониманий словесности: становление опознается продуктом процесса, понятием» [1:83], «понятия — стылые буквы; в понятиях происходит процесс сочетания л, ю, б, о, в, ь; в «л» любви не находим, в «ю» нет ее... <...> Но «любовь» есть иное: есть пламень, есть жизнь» [1:81–82]. В лейтмотивах и их бесчисленных вариациях антропософской прозы ритмы, звуки и образы рождают все новые смыслы. Для В. Кандинского и П. Клее каждое живописное произведение — это тоже рождение, становление новой вселенной: «Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающегося в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [9:43].

В антропософской прозе Андрея Белого звукам речи соответствуют определенные оттенки цвета. Так, звук «б» соотнесен с быком тетраморфа, символизирующим в христианстве крестную жертву Христа, и с красным (багровым, багряным) цветом. В финале романов «Котик Летаев» (глава «Распятие» и «Эпилог») и «Крещеный китаец» (глава «Красный анис») Котик Летаев ожидает распятия и воскресения: «ждет распятие; мое платьице из пунцового шелка... мне кажется: багрянницей моею» [3:193]. Для взрослого повествователя мучительное «распятие» прежнего «я» — необходимое условие для рождения нового сознания: «будет крест; я поставлю его: будет он мне последней сту-

пенью к огромному миру <...> Мое слово могло бы родиться не прежде» [3:192].

«Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти — изъян», — утверждает писатель в «Мастерстве Гоголя» [5:43]. Анализируя звукопись и цветопись в творчестве Гоголя, автор, в сущности, описывает поэтику собственной прозы, выстраивая миф о Белом — «новом Гоголе». В особенности это касается «Крещеного китаец» — самой цветной и, пожалуй, самой «гоголевской» книги Андрея Белого.

И. Иттен, В. Кандинский, П. Клее также исследуют соотношение цветовых оттенков с геометрическими формами, музыкальными звуками, степенью тепла или холода, положением в пространстве, и т.д. Прежде всего художников интересует внутренняя вибрация, духовная сущность цвета: «красный цвет... может выражать все промежуточные градации ощущений царства подземного и небесного. Для него закрыт только путь к неземному, духовному миру, прозрачному и воздушному, ибо там господствует синий цвет» [7:115].

«Звук мы можем записывать в линиях, можем его танцевать, можем строить в нем образы» [1:115]; «слово — мимика, танец, улыбка» [3:12]. Андрей Белый использует графические возможности образования ритма в прозе: отточия, разрывы слов, строк, «паузы» между абзацами, разбику текста в два столбика, каллиграммы:

– Узнаю, что тот Меч есть –
Архангел; зовут Ра-
фаилом его:
Рафаил
Звук
раз-
ры-
ва!
[4:217]

В графических иллюстрациях к «Глоссолалии» автор рисует схемы движения, «орнаменты», «танцы» [1:114–115] струи воздуха при произнесении тех или иных слов. Эти рисунки подобны композициям художников-«абстракционистов»: ритмическим структурам из точек, линий, геометрических форм и цветовых пятен, образующих сложный контрапункт.

Соотнесение творчества Андрея Белого с теорией и практикой живописи «абстракционистов» показывает, что поиск новых художественных форм и средств для изображения внутренней, духовной сущности человека в поэтике антропософской прозы является частью глобальных процессов, происшед-

ших в искусстве 1910-х — 1920-х годов. Ритм элементов речи в литературном тексте (от звуков до крупных фрагментов текста) и ритм живописных элементов (от простейших точек и линий до сложных многоцветных форм) напрямую воздействует на воспринимающего его человека, вызывает ответную «душевную вибрацию». Такие формы искусства требуют от читателя, слушателя, зрителя ответного душевного усилия, иначе

«смыслы огромного слова» [1:5] останутся для него скрытыми.

В данной статье не рассматривалось музыкальное начало в антропософской прозе автора «Симфоний» и в творчестве музыкально одаренных живописцев В. Кандинского и П. Клее. Эта тема, как аспект изучения универсального художественного средства — ритма — в искусстве 1910-х — 1920-х годов, требует дальнейшего исследования.

Литература

1. Андрей Белый. Глоссология / Андрей Белый. — М., 2002. — 143 с.
2. Андрей Белый. История становления самосознющей души / Андрей Белый // Андрей Белый. Душа самосознющая. — М., 1999. — С. 62–476.
3. Андрей Белый. Котик Летаев / Андрей Белый. — М., 2000. — 253 с.
4. Андрей Белый. Крещеный китаец / Андрей Белый. — М., 1992. — 240 с.
5. Андрей Белый. Мастерство Гоголя: Исследование / Андрей Белый. — М., 1996. — 351 с.
6. Андрей Белый. Петербург / Андрей Белый. — М., 1981. — 598 с.
7. Иттен И. Искусство цвета / Иттен И. — М., 2001. — 96 с.
8. Кандинский В. О духовном в искусстве / Кандинский В. — М., 1992. — 108 с.
9. Кандинский В. Текст художника. Ступени / Кандинский В. // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб., 2003. — С. 17–62.
10. Klee P. Schöpferische Konfession / Klee P. // Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung. — Berlin, 1920. — S. 28–40.