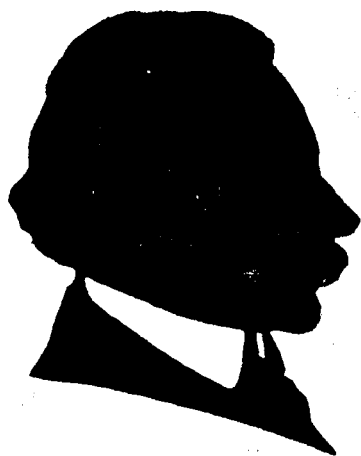


# Андрей Белый

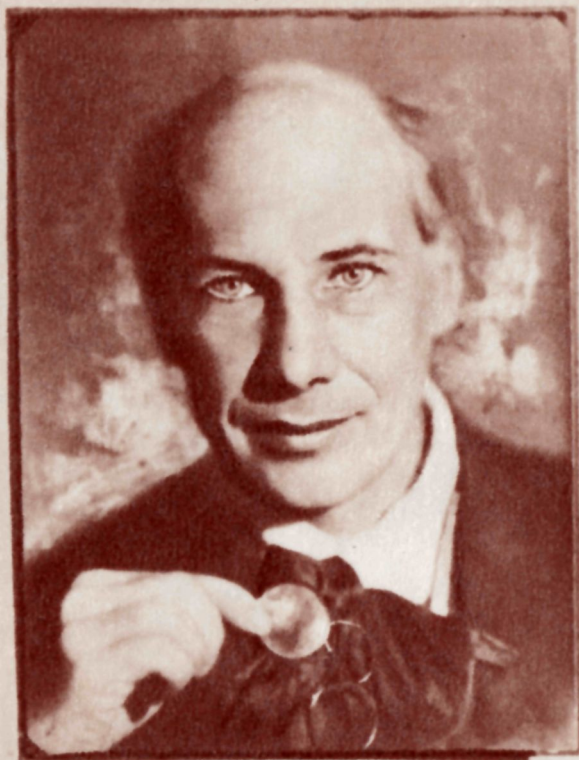


*Андрей Белый*

---

---

ПРОБЛЕМЫ  
ТВОРЧЕСТВА



Любови жасной милой  
Марии Иосифовне Фриш  
от любящего её  
Бориса Бурасва (Белый)  
на к-те. Москва. 25 апреля. 2941 года. 112 001/41

Андрей Белый. 1929

# Андрей Белый

---

## ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

---

Статьи  
Воспоминания  
Публикации

Москва  
Советский писатель  
1988

ББК 83 ЗР7  
А65

Составители  
*Ст. Лесневский, Ал. Михайлов*

Художник  
*Виктор ВИНОГРАДОВ*

А  $\frac{4603010102-237}{083(02)-88}$  428—87

© Издательство  
«Советский писатель», 1988

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В 1980 году исполнилось 100 лет со дня рождения, а в 1984 году — 50 лет со дня смерти выдающегося русского советского писателя Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева). Состоялись литературные вечера и научные заседания, появились статьи и публикации, посвященные этим знаменательным датам, жизни и творчеству писателя, который оставил большое, сложное и многообразное наследие. И в нашей стране и за рубежом растет интерес к незаурядной личности и произведениям Андрея Белого — поэта, прозаика, критика, исследователя. Нам дорого то, что писатель радостно принял Великий Октябрь и стремился стать деятельным мастером советской культуры.

В декабре 1980 года в Москве в Центральном Доме литераторов имени А. А. Фадеева прошел большой вечер памяти Андрея Белого, ставший фактически научной конференцией, на которой были заслушаны доклады о творчестве писателя. Вечер открыл вступительным словом Сергей Наровчатов, подчеркнувший, что художественное наследие Андрея Белого велико и еще недостаточно освоено. Так возникла идея настоящего сборника — первой коллективной монографии советских литературоведов об Андрее Белом. Авторы сборника — ученые, писатели, критики Москвы, Ленинграда, Тарту, литературоведы разных поколений, объединенные стремлением внимательно, объективно, с позиций историзма изучить и постигнуть значение творческого вклада Андрея Белого в отечественную литературу.

Первый раздел сборника посвящен основным этапам художнического пути, главнейшим сочинениям Андрея Белого, ведущей проблематике творчества писателя. Здесь и целостный литературный портрет Андрея Белого, написанный виднейшим советским исследователем творчества писателя Л. К. Долгополовым, и вопросы восприятия, преемственности классических традиций, и разбор отдельных произведений. Внимание авторов сосредоточено на связи поэзии и прозы Белого с временем, на движении писателя к революции, на достижениях и противоречиях этого пути. В раздел включены также статьи Андрея Белого «Как мы пишем» и «О себе как писателе», являющиеся своеобразной итоговой автохарактеристикой.

Во втором разделе сборника исследуются вопросы эстетики и поэтики Андрея Белого, творческие взаимоотношения писателя с его современниками (М. Горький, В. Маяковский, В. Хлебников, Н. Клюев, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак). Андрей Белый и советская литература — центральная тема этого раздела. Здесь же помещены обзоры зарубежного литературоведения, посвященного изучению творчества Белого.

Третий раздел — мемуарные очерки об Андрее Белом. В четвертый — вошли публикации. Это воспоминания Андрея Белого о Льве Толстом и Жане Жоресе, выступления писателя, связанные с участием в работе

Оргкомитета Союза советских писателей, письма Андрея Белого известным деятелям советской культуры, двусторонняя переписка. Помещаемые здесь материалы составляют лишь небольшую часть эпистолярного, рукописного наследия писателя. Но и они дают представление о творческой активности Андрея Белого в советские годы.

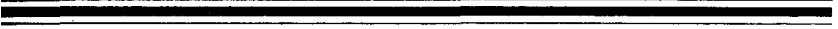
В книге публикуется «Хронологическая канва жизни и творчества Андрея Белого», созданная А. В. Лавровым, которому составители выражают искреннюю признательность за всестороннюю помощь при подготовке данного издания. При чтении сборника в рукописи Вл. Гусев, Н. В. Котрелев, А. В. Лавров, П. А. Николаев высказали ценные замечания и рекомендации, которые были учтены в ходе составления и редактуры книги. За библиографические и текстологические консультации на разных стадиях этого издания составители благодарят Н. В. Котрелева. Особую признательность хотелось бы выразить директору Государственного литературного музея Н. В. Шахаловой, содействовавшей предоставлению из музейных фондов большинства впервые публикуемых в настоящем издании иллюстраций, которые тщательно подобраны и документированы Н. А. Кайдаловой (фотографии и портреты Андрея Белого и его современников, рисунки писателя и другие материалы). Репродуцирование музейных оригиналов исполнил художник-фотограф И. А. Пальмин. Обложки книг — из собрания Ф. Н. Медведева (пересъемка В. Ивлевой). Составители благодарят всех, кто помогал в подготовке этого сборника.

Выражаем признательность научным учреждениям, предоставившим свои материалы для публикации в этом издании: Центральному государственному архиву литературы и искусства, Институту мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Институту русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В сборнике в большинстве случаев угловыми скобками обозначаются пропуски в цитируемом тексте и то, что вносится в авторский текст публикатором или редакцией. В квадратные скобки заключается обычно вычеркнутое слово в авторском тексте.

Александр Блок писал: «Я считаю, что печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым... неизмерим А. Белый...» (Дневник, 23 февраля 1913 года). И это при самой резкой подчас полемике между Блоком и Белым... Впечатление значительности и сложности того, что создавал и делал Андрей Белый, запечатлено многими его современниками. И необходимы новые серьезные исследования, новые издания произведений писателя, чтобы научно оценить место Андрея Белого в истории литературы, в отечественной культуре. О том, что эта работа в нашей стране идет и продолжается, свидетельствует и настоящий сборник, и помещаемая в нем библиография изданий Андрея Белого и статей советских авторов об Андрее Белом за 1976—1986 годы (см. также: Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988).

I



## СЛОВО ОБ АНДРЕЕ БЕЛОМ<sup>1</sup>

Мы собрались, чтобы почтить память выдающегося русского советского писателя Андрея Белого в его столетнюю годовщину.

Удивительно многосторонним было дарование этого яркого человека. Во всех областях отечественной словесности оставил он свой прочный след. Поэт и прозаик, филолог и литературовед, теоретик стиха и мемуарист, он стал одной из самых интересных фигур российской интеллигенции первых десятилетий века. Русскую художественную мысль того времени невозможно представить без его имени.

Творческие свершения Андрея Белого настолько значительны, что поставили его в первый ряд русских, а затем советских писателей. В поэзии, выступая рядом с Брюсовым и Блоком, он в известных сборниках «Золото в лазури», «Пепел», «Кубок метелей», «Урна», «Королева и рыцари», «Звезда» зарекомендовал себя глубоким и проникновенным лириком, блестящим мастером-новатором, чьи ритмы, неожиданные и внезапные, заставили прислушаться к его стихам многих читателей.

В прозе, неотъемлемой от его поэзии, Андрей Белый продолжил свои литературные и философские искания. Здесь нужно прежде всего вспомнить «Петербург», роман эпохального значения, злую сатиру на царскую чиновничью столицу, резиденцию мракобесия и реакции, где сенатор Абреухов пустым взглядом окидывает свой кабинет, как подвластную ему Русь. В советские годы читатель запомнил его «Котика Летаева», «Москву», «Крещеного китайца», «Маски».

Ни один стиховед не минует его талантливой книги «Ритм как диалектика и «Медный всадник», ни один историк литературы не пройдет мимо трех томов его мемуаров «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций».

Читать Андрея Белого чрезвычайно интересно. Вы встречаете на страницах его книг своеобразного собеседника, взгляды которого вас иной раз озадачивают, но неизменно толкают к размышлениям и спорам. Это всегда живое и сопротивляющееся слово. Оно мне всегда напоминало ольховый сучок папы Карло, который, не успев его обтесать, услышал отчаянный вопль Пиноккио (он же Буратино по Алексею Толстому), которому старый мастер случайно прищемил не то ухо, не то нос... Да, это слово сопротивляющееся, но живое из живых!

---

<sup>1</sup> Вступительное слово на вечере памяти Андрея Белого в Центральном Доме литераторов имени А. А. Фадеева 16 декабря 1980 года.



Вслед за Блоком, в числе первых из русской художественной интеллигенции, Андрей Белый принял Великий Октябрь и поставил свой талант на службу победившему народу. Мы никогда не забудем, что в голодные и холодные годы первых лет революции этот рафинированный человек обучал начинающих рабочих литераторов теории прозы и поэзии.

Благотворный пример русских писателей, вставших на сторону Октябрьской революции, широко откликнулся за рубежом. Приведу лишь одно свидетельство, принадлежащее старому болгарскому писателю Христо Радевскому. «Стихи Валерия Брюсова, Андрея Белого, Александра Блока были известны нам и до 1917 года. Их творчество после революции было воспринято нами как новый этап развития, олицетворяющий переход к поэзии новой революционной эпохи. Стихи Андрея Белого:

И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня.  
Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня! —

или Блока:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем...

обладали поистине магическим воздействием. Они порождали в наших сердцах и укрепляли веру в очищающую силу революции». Очень ценное свидетельство!

Прекрасный русский писатель Андрей Белый прожил еще 17 лет после Октября и ушел из жизни замечательным мастером советской литературы. Творческое его наследие велико и еще недостаточно освоено. Пожелаем будущим исследователям успехов в его изучении.

Вечер Андрея Белого объявляю открытым.

*Публикация О. С. Наровчатовой*

## КАК МЫ ПИШЕМ. О СЕБЕ КАК ПИСАТЕЛЕ

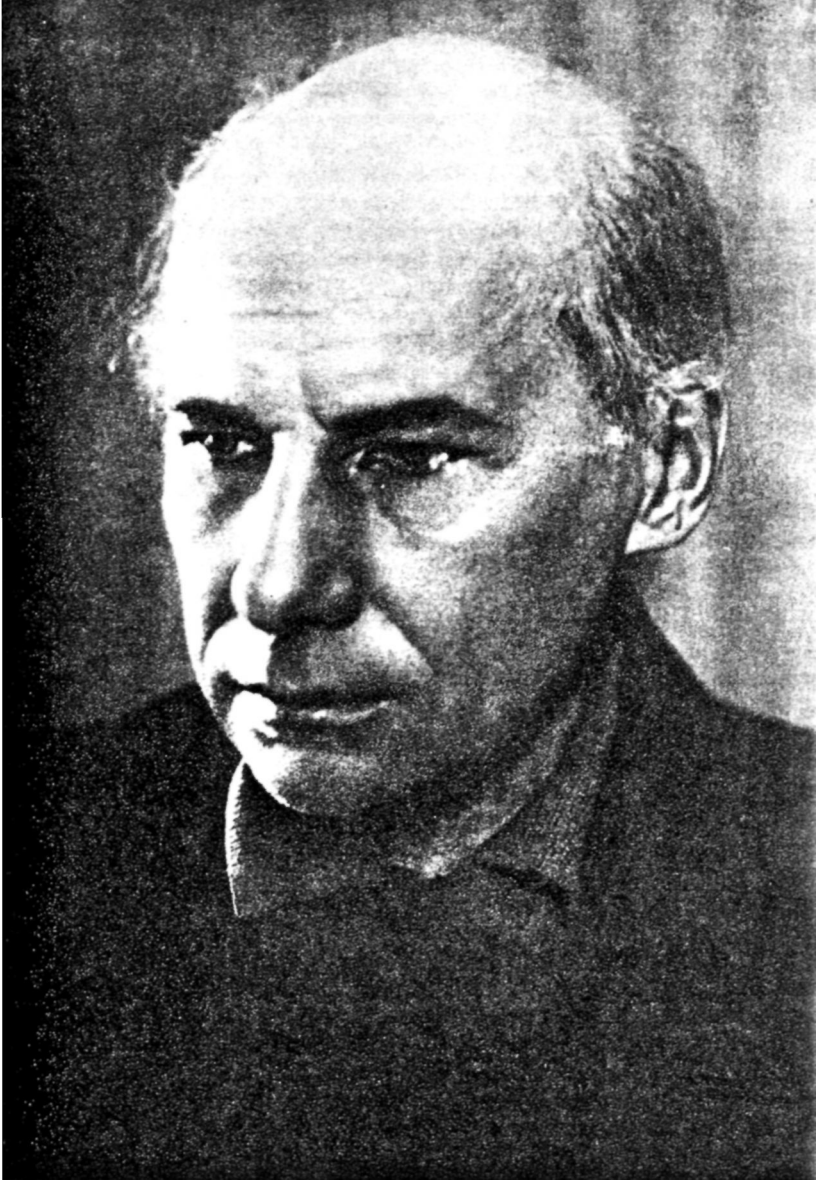
*Предисловие и публикация В. Сажина*

Среди множества вопросов, поставленных историей в 20-е годы перед писателями, те, на которые здесь отвечает А. Белый, — из главных: «как мы пишем», «как быть (или оставаться) писателем», «на каком языке говорить с читателем». Эти извне пришедшие многим современникам вопросы для А. Белого, как он сам пишет, были издавна вопросами внутренними, ответам на которые должны были быть посвящены тома его специальных исследований. Перед нами как бы конспект этих ненаписанных работ.

Из нескольких тем, которые ведет А. Белый в своих заметках, я хочу выделить одну, кажется, немаловажную для него — во всяком случае, некоторый драматизм, слышимый здесь, с этой темой непосредственно связан. Речь о взаимоотношениях А. Белого со своим читателем. Я бы рискнул сказать, что А. Белый здесь учит, как надо читать. Общедоступность печатного текста создала иллюзию его легкого понимания: вроде бы достаточно быть грамотным — и любая книга открыта тебе. Эту иллюзию А. Белый опровергает, впрочем, не придавая своим рассуждениям всеобщего значения, — он говорит о необходимости навыка чтения своих книг, которые созданы по его, А. Белого, законам и требуют от читателя мобилизации не только зрения, но и внутреннего слуха, особенного психофизического настроя. Мобилизации, т. е. усилия, работы: «Непонятно не то, что трудно (трудное сегодня, завтра — легко); непонятно то, что в итоге усилий научиться художественно читать остается непонятным». Умение читать обусловлено не образованием или профессией, но лишь способностью вслушаться в «музыку» его художественного творчества.

Сказать ли, что упования А. Белого на понимание и отклик в будущем уже оправдались? Видимо, это было бы преувеличением. Но не приблизит ли эти времена новая публикация текстов А. Белого и всего сборника, где они помещены?

«Как мы пишем» — впервые опубликовано в сборнике с тем же заглавием (Л., 1930, с. 9—33); «О себе как писателе» — впервые на польском языке в газете «Wiadomosci Literackie» (29 октября 1933 г., № 47 (518); по-русски в сокращении в газете «Неделя», (19—25 марта 1967 г., М 13 (369); полностью в сб. «День поэзии» (М., 1972); для настоящего



*Андрей Белый. 1933*

*издания текст сверен и исправлен по автографу, хранящемуся в Отделе рукописей и редких книг Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.*

## КАК МЫ ПИШЕМ

Как мы пишем — на протяжении тридцати лет этот вопрос меня волновал не столько как художника слова, сколько как исследователя формы, критика и человека, интересовавшегося проблемой психологии и творчества. Трудность ответа — в его краткости; не раз я собирался посвятить отдельное исследование вопросу, поднятому анкетой сборника.

Отдельные заявления художников слова о том, как они пишут, носят почти всегда случайный характер; у большинства критиков — дичайшие представления о процессах творчества; ряд недоумений возникает и у меня; например: в усилении установить точку начала процесса; казалось бы: нет тут вопроса. Вот я не пишу, живу общей жизнью; потом — вот я сел за письменный стол, заказав себе тему; отстрочил, поставил точку; на столе — написанный текст; работал столько-то часов, столько-то часов перемарывал, потом переписывал; и — вновь вернулся к кругу общечеловеческих обязанностей.

Я склонен думать, что я не писатель, потому что я так никогда художественно не работал; процесс записания для меня ничтожен в сравнении с процессами оформления до записания, сколько бы часов он ни отнял у меня. Записание, или скрипение пером, играет столь же служебную роль, как качество пера или форма губ у оратора в отношении к смыслу произносимого; говоря о том, как я «пишу», приходится хотя бы в двух словах коснуться процессов, совершаемых сложными орудиями производства; синтезом этих процессов является так-то оформленный текст. Я разумею «художественное» творчество. И я отделяю в себе, как писателе, художника от — критика, мыслителя, мемуариста, очеркиста и т. д. Я утверждаю: художник во мне работает не так, как, например, мемуарист.

Поясню на примерах.

В прошлом году я написал в два месяца 26 печатных листов мемуаров, теперь изданных «ЗИФ»ом под заглавием «На рубеже двух столетий». Иные хвалят меня за живость письма вопреки небрежности формы. Эти мемуары я «писал» в точном смысле слова, т. е. строчил их утром и вечером; работа над ними совпадает с временем написания; мысль о художественном оформлении ни разу не подымалась; лишь мысль о правдивости воспоминаний меня волновала. Два года назад я использовал свой личный дневник, переделав его в книгу «Ветер с Кавказа»; процесс работы опять-таки совпадает с временем написания; я переписывал свой дневник, наводя на него легкий литературный лоск и используя прежние достижения «Белого»; работа, учитываемая почтенным количеством часов, проведенных за скрипением пера, но пустяковая в сравнении с художественной; ведь писал публицист; в итоге очерки, подобные открыткам с видами. Обе книги я пи-са-л; и потому обе — продукт допустимой «халтуры»: надо же и художнику зарабатывать хлеб насущный; пишу это, чтобы было вид-

но, что главные усилия художников вне работы записания; и они — не учитываемы, не оплачиваемы.

Чтобы стало ясно, как я пишу те книги, которые хочу видеть художественно оформленными, я попытаюсь в двух словах описать, как я пишу третью часть романа «Москва», работа над которым пять месяцев до такой степени съедает без остатка все время, что три недели искал свободного вечера, чтобы отчитаться перед читателем «Как мы пишем». И «Москву» я «пишу»: процесс записания фраз, слов, ситуаций, характеристик, увиденного извне и подслушанного в себе, невозможен без карандаша; но запись — момент; а выборматывание порой одной непокорной фразы до стука в висках на часовых прогулках, подобное построению стихотворной строки, — адекватно ли оно записи? Я бормочу днями и ночами, на прогулках, во время обеда, во время периодической бессонницы всю долгую ночь напролет; в итоге — выбормотанный отрывок короче куриного носа, время записания которого — четверть часа.

Но работа над «Москвой» мной начата за ряд лет до пятимесячного ада с постоянным бормотанием и напряжением внимания; именно: это период от октября 1925 года до сентября 1929-го; главная ответственная работа по собиранию сюжетного материала и его увидению в оформлении — мои броды по горам Кавказа (в горах легче художественно мыслить); или же я «писал», лежа в постели, в бессоннице, и нечто (от бессонницы к бессоннице) постепенно откладывалось, как решение. Так я работал художественно, в то же время «строча» другие книги за письменным столом; те я «писал» в буквальном смысле слова. Вопрос же о художественной работе связан для меня с вопросом, как я жил, пока не писал, т. е. не застрачивал медленно слагаемого в теме, в ритме, в слове, в краске.

Так же я писал свои романы «Серебряный голубь» и «Петербург». Эпоха вынашивания обоих романов — 1905—1906 годы; эпоха «написания» «Голубя» — 1909 год; «Петербурга» — 1911—1913 годы.

В 1905—1906 годах я застаю себя за рядом действий, мне ставших ясными позднее; как-то: особые разговоры с крестьянами Московской и Тульской губерний, темы этих разговоров (политические, моральные, религиозные), особая зоркость к словам, жестам, любопытство, не имеющее видимых целей, посещение ночных чайных, харчевен Петербурга, разговоры с почтальонами, солдатами, кучерами, мелкими чиновниками и т. д.; встретив меня поразившую черту, я начинаю гоняться за носителем этой черты, чтобы доразглядеть ее; для чего мне нужно доразглядеть то, а не это, — на это я не умел ответить, как не умел ответить, зачем я бреду в чайную, избу, минуя тогдашний мне заказ читателями «Весов» говорить о Верлене и Бодлере; как «писатель», я отстою за тридевять земель от тем моих наблюдений, ибо я пишу 4-ую симфонию, наиболее «декадентское» из своих произведений. У меня скапливается коллекция сырья, по-видимому, не имеющая прямого отношения к моему «писательству» в узком смысле слова; я трачу время и силы мимо явно выраженного мне «заказа» редакциями, в которых я работаю.

Смысл собирания «досье» стал мне понятен лишь в 1909 году и еще более понятен в 1913 (эпоха написания «Голубя» и «Петербурга»); но дораскрылся он вполне лишь в 1916 году, когда я пожалел, что поторопился с написанием «Петербурга» и особенно с написанием «Голубя», ибо

«Голубь» и «Петербург» — один роман, место действия которого царский Петербург, а время — не 1905 год, а 1914—1915 годы. Задание же — показать разложение темных кулацких масс деревни и бюрократических верхов столицы, т. е. гибель царской России.

«Распутина» я унюхал еще в 1905 году, когда жизнь не сажала его на трон и когда умопостижимое местожительство его была — кулацкая деревня, а не столица, и этим «недоноском» Распутина, Распутиным без натуралистической модели, но Распутиным, мною сконструированным, как вывод из собранного мной в 1905—1906 годах досье — столяр Кудеяров; он — не трафаретный хлыст, а хлыст «суи генерис»; оттого я и не взял хлыстов из быта, а «сочинил» секту; она осуществилась впоследствии; не в деревне, а в столице: среди придворных кругов; вот почему я и жалею, что поторопился с «Голубем».

Так ряд поступков, связанных с усилиями, в 1905 году мне неясными, оказался вписанной в меня тенденцией; но когда в 1909 и в 1911 годах я сел «писать», материал лежал готовым и, так сказать, отсортированным.

Но синтез материала переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, т. е. сюжет, я должен найти; что же мне было ясно? Было ясно то впечатление, которое должно было подниматься в душе читателя по прочтении сюжета; и я искал сюжета к переживаемому мной звуку темы, который, в свою очередь, был синтезом материала, запротоколированного памятью.

Так бесцельное времяпровождение мое (т. е. казавшееся мне бесцельным из 1905 года) оказалось в 1909 году плановой работой.

Так же дело обстоит и с 3-ей частью «Москвы», которую я писал в сознании в то именно пятилетие, когда «писал» (в буквальном смысле) не чисто художественные книги.

Так же дело обстояло и с юношескими моими формами, с так называемыми «Симфониями»; они — оформление в 1900—1907 годах некой работы, произведенной в период 1896—1900 годов.

В процессе писания я не могу точно разграничить работу начала оформления в сознании от работы начала записывания; так, мой рассказ «Куст» есть жалкий этюдик приема, который я использовал позднее в романной форме; в нем — лаборатория к растиранию, так сказать, красок, мне нужных в будущем, уже функционирует в 1906 году.

О герое романа «Москва», Иване Иваныче Коробкине, рассказывал я Вячеславу Иванову в 1909 году (когда писал «Голубя»); последний просил меня написать повесть о фигуре, живо волновавшей мое воображение; летом 1924 года, живя в Коктебеле, я не знал, что буду через два месяца писать роман «Москва», думая, что буду писать некий роман под заглавием «Слом». Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию, поднимавшиеся, как туман, над каким-то собранным и систематизированным материалом; мне, говоря попросту, пелось: я ходил заряженный художественно; моему настроению соответствовал отбор коктебельских камушков, которые я складывал в орнамент оттенков; звук темы искал связаться с краской и со звуком слов; приходили отдельные фразы, которые я записывал; эти фразы легли образчиками приема, которым построен текст, а коллекции камушков оказались макетиками красочной инсценировки «Москвы». К коллекции психологических и сюжетных зарисовок на

тему «старая, рассыпающаяся Москва» (о ней я вспоминал и в «Воспоминаниях о Блоке») присоединились: синтез воспоминаний, пережитый как звук музыкальной мелодии; и он же, собранный в красочных транскрипциях (коллекция моих камушков, которую одобрил художник Богаевский). Фон фабулы стоял готовым; надо было из фона, так сказать, выветвить фабулу; и она вынырнула неожиданно, ибо камушки, как мозаика, сложили мне давнишний образ 1909 года, профессора Коробкина; это был сюрприз для меня; из темы, звука, как яйца, вылупился цыпленок, Коробкин, абстрактно пережитый давно, а теперь получивший плоть: из красок, слов, образов, жестов. Когда я говорю о синтезе материала, пережитом как звук, из которого рождается образ, я надеюсь, что меня поймут: речь идет не о бессмысленном вершении телеграфного провода, а о внутреннем вслушивании некой звучащей симфонии, подобной симфонии Бетховена; эта ясность звука и определяет выбор программы; я в этом периоде работы уподобляю себя композитору, ищущему текст для превращения музыкальной темы в литературно-сюжетную.

На основании 30-летней писательской практики, на основании не менее 30 написанных книг, и стихотворных, и романских, и мемуарных, и критических, и исследовательских, я утверждаю: шесть или семь книг, в которых я сознательно выступаю как художник слова, а не как публицист, написаны так; другие — совсем иначе: к этим 6—7 книгам я отношу: «Драматическую симфонию», «Серебряный голубь», «Петербург», «Крещеный китаец», «Москва», «Котик Летаев», и совсем иначе писаны другие мои книги, в которых я вижу себя критиком, мемуаристом, очеркистом, теоретиком, исследователем. Книги, подобные «Кубку метелей», «Запискам чудака», я считаю скорее лабораторными экспериментами, неудачи с которыми ложились в основу будущих достижений. Публицистику я «строчил» (более живо, менее живо), т. е. писал в обычном смысле слова, а произведения художественные в процессе эмбрионального вынашивания, собирания материала, синтезирования его в звуке, выветвления из него образа, из образа с ю ж е т а, — произведения подобного рода писались мной, каждое, в веренице лет. Так что я могу говорить о писании в широком смысле: это — года; и о писании в узком смысле, которое начиналось опять-таки до писания за письменным столом скорее в брожении, в бегании, в лазании по горам, в искании ландшафтов, вызывающих чисто музыкальный звук темы, приводящий мою мысль и даже мускулы в движение, так что темп мысли в образах удешевлялся, а организм начинал вытопатывать какие-то ритмы, к которым присоединялось бормотание в отыскании нужной мне связи слов; в этом периоде и проза и стихи одинаково выпевались мною, и лишь в позднейших стадиях вторые метризовались как размеры, а первая осаждалась скорее, как своего рода свободный напевный лад или речитатив; поэтому: свою художественную прозу я не мыслю без произносимого голоса и всячески стараюсь расстановкой и всеми бренными способами печатного искусства вложить интонацию некоего сказателя, рассказывающего читателям текст. В чтении глазами, которое считаю я варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего интонация, в чтении глазами я — бессмысленен; но и читатель, летящий глазом по строке, не по дороге мне.

Поэтому-то интонация, звук темы, рожденный тенденцией собирания

*Андрей Белый. На рубеже  
двух столетий.  
Обложка. 1930*



материала в рождающий первый образ, зерно внешнего с ю ж е т а , — и есть для меня момент начала оформления в узком смысле; и этот звук предшествует, иногда задолго, работе моей за письменным столом.

Синтез в звуковой теме более всего сближаем мною с малоговорящими разглагольствованиями о вдохновении, которого или вовсе нет или которое изживаемо в десятках разного рода рабочих пафосах, координированных сознанием в целое оформление.

В звуке будущая тема сюжета подана издали; она обозрима в моменте; я сразу вижу и ее начало и ее конец; позднее это целое утонет в энного рода работах; тогда из-за деревьев я не увижу леса; в звуке подано мне будущее целое; и я взволнован им, ибо я переживаю сполна; «вдохновение», по-моему, есть удесятеренность зоркости художественной мысли, силлогизмы которой текут с быстротой музыкальных рулад. В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке; в нем переживается не форма, не содержание, а формо-содержание; из него первым содержанием вылупляется основной образ, как зерно: таким зерном, рожденным звуком, были мне: Распутин до Распутина (Кудеяров), сенатор Аблеухов, профессор Коробкин.

Из основного образа вылезает обстание: быт, ближние, разгладев первообраз, начинаешь видеть его не в стволе, а в ветвях; эти ветви



суть окружающие; сперва они как бы срослены с основным образом, потом отрываются, начиная жить собственной жизнью; так, например, в романе «Москва» Задопатов, увиденный как друг детства Коробкина, неожиданно для меня зажил в собственной квартире, обремененный женой, которую... надо же... доразглядеть и т. д. Постепенно слагается какая-то, а не иная ситуация между стволom (перво-образом) и ветвями (его обстающими); она-то диктует точку отправления для фабулы.

Мои юношеские «Симфонии» начались за роялью в сложении мелодиек; образы пришли как иллюстрации к звукам. Из музыки Грига вылупилась «Северная симфония»; из «Крейслерьяны» Шумана мне сложилась «Крещеный китаец» в том смысле, что «Крейслерьяна» помогала художественному живомыслию; и в этот же период Скрябин его разлагал; я и бормотал на прогулках отрывки из «Крейслерьяны», чтоб видеть красочное и слышать словесное оформление «Китайца».

Как-то раз в печати сослался я на заявление Маяковского о том, что и он бормочет и вытопатывает ритмы до слов; какой-то шукарь меня высмеял: я-де свожу идейное содержание к гудению телеграфного столба; но тогда и Девятая симфония Бетховена для него — верещание проволоки, и Гете — кретин в своем заявлении, что солнце ему звучит; и Пушкин идиот, уподобляя поэта «эху»; ну да: он «эхо» внутренней мелодии, которая, в свою очередь, звуковой синтез огромной работы предшествующих лет по собиранию сюжетного материала; и Блок, и Маяковский, и Баратынский должны быть осмеяны; все подлинные художники слова подлежат осмеянию. И первый, подвергшийся осмеянию из русских художников слова — великий ученый Ломоносов; осмеял его за звуковую бессмыслицу Сумароков — и не поэт и не ученый.

То, что утверждали Гете, Ломоносов, Блок, Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Маяковский, при всем различии эпох, есть для меня опыт 30 лет писательской деятельности; и я предпочитаю «верещать» по-глупому, не убоявшись безграмотных смешков; ум не только в том, чтобы пыжиться «вумными» словечками, а ум в такте знать: где нужно мыслить в абстракциях, а где — в звуках и красках. Ломоносов именно потому, что он предварил открытие закона постоянства материи, умел «бабацать» и «бряцать» звуками слов; и не ограниченным Сумароковым его осмеивать.

То, что я утверждаю о примате «звукa», — мой выношенный 30-летний опыт.

Звук темы «Голубя», материал к которому собирался в 1905—1906 годах и который писался в 1909 году, я услышал летом 1908 года; и он мне связан с определенной местностью (ставшей селом Целебеевым) и с определенным закатом (появившимся в «Голубе»); услышав «звук», я сказал другу: «Напишу повесть под заглавием «Золотой леопард». А написал «Серебряного голубя». Что разумел я под темой «Леопард»? Нечто хищное, жестокое и злое; разгляд этого родил образ хлыста Кудярова; — он — «Леопард»; увидена фигура симпатоматическая: С 1908 года мой «столяр», перекочевав в столицу, оказался вершителем судеб царской России. Был увиден Распутин «ин стату на-сценди»: вот тебе и «верещание»; «верещание» имело смысл.

*Андрей Белый.  
Начало века.  
Обложка.*



То же с «Петербургом».

То, что я называю рождением цыпленка (образа) из зерна-яйца (звука), есть результат химического синтеза, выбрасывающий новое, а priori не предвиденное, качество; из а priori свойств яда хлора и яда натрия не додумаешься до свойств соли.

Кажется, ясно? Мистики никакой тут нет.

Явление новых, непредвиденных качественностей и составляет основу так называемого «мышления образами»; оно — качественно, а механически-абстрактное мышление — количественно; в нем сумма двух ядов — яд; в действительности — не яд, а соль. И в этой соли — «соль» отличия художественной прозы от прозы только публициста; как публицист, я мыслю количественно, как художник — качественно. В чем разница? В том, что образы, рожденные звуком темы, не подчиняются моим априорным намерениям подчинить их таким-то абстрактным приемам; я полагаю: герою быть таким-то, а он опрокидывает мои намерения, заставляя меня гоняться за ним; и сюжет летит вверх тормашками; и это значит: задается темой автор-публицист, мыслящий количественно, а выполняет автор-художник, мыслящий образами. Первоначальное задание — леса, быстро убираемые, когда внутри них реально отстроено здание; леса говорят лишь о количестве этажей, но не о качестве

композиции; я обещаю редактору одно, а приношу другое. Обещает публицист, а качество приносит художник. Так было со мной в 1911 году, когда я обещал редактору «Русской мысли», Струве, II-й том «Голубя», а принес «Петербург». Струве, пришедший в ярость от неожиданной пародии на тогдашнюю государственность, отвергнул роман, а я остался без гроша денег.

Иначе обстоит дело с моей публицистикой; в ней я приношу то, что обещаю; обещал, настроил, исполнил. Там качественно иная работа; и я, как публицист, качественно иной; пишучи роман, я органически не могу написать ничего абстрактного; пишучи статью, исследование, я для «звуков», «ритмов» и «художественных образов» бездарен, как... пробка.

Второе затруднение с качественным мышлением: мои образы растут как овощи в огороде; одни готовы, другие не желают дозреть: сиди у моря и жди погоды иногда месяцами; редактор же рвет и мечет; контракт грозит бедами; если хочешь быть правдивым художником, себе на голову нарушь контракт; большинство в сем деликатном пункте отдается халтуре: кто, в самом деле, проверит?

Между художником слова и редактором была, есть и будет неувязка, пока не поймут, что все, что я пишу здесь, — истинная правда.

А этого пока еще не поймут.

Последний вопрос — о писании в узком смысле, или о кухне сложения текста, записания, «написания» по записям, правке и переписке.

В сем пункте я хотел разразиться исследовательским томом; и потому-то здесь буду особенно краток.

Главное задание в написании — чтобы звук, краска, образ, сюжет, тенденция сюжета пронизали друг друга до полной имманентности, чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна.

В процессе писания я открываю ряд лабораторий: в одной папке настуканное, набормотанное, как ритмы (на прогулках, за обедом, в постели); тут — нет отдыха; 24 часа я должен быть при «лаборатории»; а вдруг «вскипит» нужное слово; не закрепил, оно — улетит; другая лаборатория — растирание красок, образы, этюды с натуры — дерева, носа, стола, обой, жеста; опять-таки тут нет никакого письменного стола; и вагон, и случайный камень, и сидение в учреждении может во мгновение ока стать «письменным» столом; третья лаборатория — зарисовка образа мыслей, движений души действующих лиц; ведешь их дневники; я прочел четыре истории математики, чтобы понять психологию Коробкина в третьей части романа; сидел над Томсоном, Резерфордом и другими учеными, чтобы лучше узнать стиль открытия профессора; а читатель не встретит ни цитат, ни «вумных» рассуждений; все это убрано внутрь жеста, с которым Коробкин разрезает цыпленка.

Четвертая папка — поиски «словечек»; пятая — перемарки редакции фраз; шестая... довольно!.. Рассказ обо всем, что я над собой проделываю, как иногда ломаю себя, свое здоровье для подгляда, который может и не отразиться в романе, — том, а не статья. Словом: процесс писания в узком смысле есть координация 10—12 отдельных работ; для каждой нужна своя, особая динамизация сознания, в просторечии

именуемая «вдохновением», нужным и в математике. Особенность художественной работы — в своеобразии координации сих «вдохновенных», качественно разнородных: звукового, красочного, психологического, публицистического, правочного, расположения отрывков и их последовательности и т. д. Здесь автор — режиссер-постановщик, макетист, костюмер, бутафор, исполнитель и т. д.

Открывая свои лаборатории, я ни на минуту не могу от них отлучиться; менее всего провожу я время за письменным столом; весь процесс записания и переписывания, занимая десятки часов, — все же малая часть времени по сравнению со всем тем, что мне нужно: мне нужно и переть из Кучина в Москву, чтобы доразглядеть архитектуру такой-то улицы, и лупить к закату; и ограбить сегодняшний лес, ибо выпавший иней мне нужен для такого-то отрывка; и если я не зарисую его в нескольких звуковых фразах, я его безвозвратно теряю; дома ждут и письменный стол, и переписка, и нужные справки в словаре Даля, и справки в истории греческой математики Кэджори. Я пишу день и ночь; переутомляясь, я в полусне, в полубреду выборматываю лучшие страницы и, проснувшись, вижу, что заспал их.

Три недели собираюсь ответить на анкету сборника; нет — ни минутки свободной; не то, так другое.

Так работаю я пять месяцев без пятнадцатидневки; пульс усилен; температура всегда «37,2», т. е. выше нормы; мигрени, приливы, бессонницы облепили меня, как стая врагов; написано 2/3 текста, а я не знаю, допишу ли: допишу, если не стащат в лечебницу.

Так я пишу в узком смысле слова, в период «записывания», после услышания темы и видения образов. Но так мною написано лишь 6—7 книг из мною написанных 30.

Так работать накладисто, ибо я получаю тот же гонорар и за печатный лист «полу-халтуры», и за печатный лист художественной прозы, равный 15 печатным листам мемуарного текста.

Вывод: я пишу художественную прозу редко; раз в 6—7 лет, ибо фининспектор не станет считаться с моими мотовствами вроде: 1) сожженного здоровья, 2) траты времени на прочтение 4 историй математики, 3) трех дорого стоивших поездок в горы (для оживления сюжета в себе) и т. д., и вычет из нищенского гонорара; так я буду лучше «халтурить»; писать, как большинство; кто там разберет, кто писал: художник слова или «стрекун»? Знаю, что мои «халтурные» произведения больше нравятся, ибо они приспособлены для чтения глазами, и языковой проблемы в них нет. А то Белый, художник, дотошно пристаёт: н е т, — ты, читая, внутренне произноси; п р о ч т я, — перечти: еще и еще. Читатель зол, критик зол: «Непонятно пишет писатель Белый».

Не понимают, что навык к художественному чтению необходим, как необходима перекордация слуховых центров от трепака к Девятой симфонии. Непонятно не то что трудно (трудное сегодня, завтра — легко); непонятно то, что в итоге усилий научиться художественно читать остается непонятным.

А кто будет различать понятие о необходимой затрудненности ради будущей легкости от понятия неудобоваримости по существу?

И потому-то Андрей Белый, будучи еще и публицистом, существует

главным образом публицистикой, питающей и обувающей его; и раз в 6—7 лет, «настрочив» для хлеба, проедает этот хлеб в мотовстве ужасных терзаний работы над художественным оформлением.

И это потому, что он надеется, что в 2000-м году, в будущем социалистическом государстве, его усилия будут исторически оправданы потомками тех, кто его осмеивает как глупо и пусто верещащий телеграфный столб.

1930

## О СЕБЕ КАК ПИСАТЕЛЕ

Говорить о себе как писателе мне неловко и трудно. Я не профессионал; я просто ищущий человек; я мог бы стать и ученым, и плотником. Менее всего думал я о писательстве; а между тем: мне много пришлось думать над деталями моего ремесла; стань я резчиком, вероятно, с тем же пафосом я отдался бы деталям искусства резьбы: вдохновение ведь сопутствует человеку; все есть предмет творчества.

Будучи сыном профессора математики, в отрочестве я более всего проувлекался проблемами точного знания, кончил физико-математический факультет; с увлечением работал одно время в химической лаборатории; естествознание во мне тогда же сплелось с интересами к проблемам методологии; и отсюда несколько лет переживал я себя и философом; увлечение музыкой и попытка стать композитором впервые приблизила мне искусство, которое постепенно и перевесило во мне интерес к точной науке; увлечения Достоевским, Ибсенем, символистами ввели в поле моего сознания поэзию и художественную литературу еще с конца века; но я себя чувствовал скорей композитором, чем поэтом; так долгое время музыка заслоняла мне писательский путь; на последний попал я случайно; я не стремился печататься; первое произведение было написано в полушутку для чтения друзьям: за чайным столом; рукопись попала к Валерию Брюсову; друзья открыли во мне талант; книга вышла в печати почти вопреки моему желанию; и я оказался вовлеченным в круг молодых символистов, ратовавших за новое искусство; обстоятельства открыли дорогу писателя; сложись иначе они, был бы я композитором или ученым; до самозабвения в иные моменты отдавался я своему ремеслу; в другие ж моменты я забывал о писательстве, уже имея за плечами ряд книг; так было со мной в 1912 году, когда я дописывал роман «Петербург»; проблемы гетизма и опыт работы над резной скульптурой вместе с другими интересами заслонили от меня на два года литературу; и я забыл себя как писателя; в 15-м году я вернулся к литературе.

Вторично: с 1918 и до 21 года — я увлекался культурно-просветительной и отчасти педагогической работой, отдавая все время публичным лекциям, чтению курсов, ведению семинариев и научно-исследовательской работе в области стиховедения; не оставалось времени на писание. Лишь с 24 года я вернулся к литературе вполне; и с той поры много и упорно работаю как писатель.

Первые произведения возникли, как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции; я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями (первая, вторая и т. д.). Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык.

Одна из особенностей моих, как писателя, коренится в привычке, усвоенной с юности: я более слагал свои тексты, чем их писал за столом, подбирая слово к слову, я записывал так сложенные фразы в полях на ходу и произносил так сложенное себе самому вслух; слагал я свои отрывки часто верхом на лошади; главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего; я или распевал в полях свои стихотворные строчки, или их бросал невидимым аудиториям: в ветер; все это не могло не влиять на особенности моего языка; он труден для перевода; он взывает не к чтению глазами, а к медленному, внутреннему произношению; я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова.

Отсюда трудность для читателей воспринимать меня; она проходит через тридцатилетие литературной деятельности; мои книги вызвали резкие разногласия: одни из читателей явно переоценили меня, другие силились меня смешать с грязью; разделение в оценке проходило не по возрастам и классам, а по способности воспринимать текст внутренним ухом; меня понимали, когда внутренним голосом воспроизводили текст; кто мелькал по строкам глазами, тому я был непонятен; ибо я взывал не к отдыху, а к напряженью внимания; я встречал ценителей и среди независимой молодежи, и среди старцев, воспитанных на балладах Жуковского; стихи мои воспринимались сердечно и иными крестьянами, когда я их читал вслух; но часто квалифицированные интеллигенты реагировали насмешкой на мои опыты.

Прошло тридцать лет; а я остаюсь в той же позе спорного писателя, которого одни принимают с жаром, в то время как другие повторяют те же суждения, что и тридцать лет назад: «Непонятно». Тематика моих произведений меняется; «Симфоний» я уже не пишу: пишу — «романы»; но принцип сложения их остается тем же (не письменный стол, а запись на ходу сложенного); и то же разделение мнений (не по классам и поколениям, а по отбору читателей) сопровождает явление моих книг; меня одинаково отвергают и принимают и старцы, и юноши, и комсомол, и высококвалифицированные эстеты, и рабочие, и интеллигенты; месяца два назад вышел мой роман «Маски»; и я слышу то же, что выслушивал тридцать лет назад, при выходе первой книги («Симфония»); наперерез этим мнениям я получаю свидетельства того, что я нахожу себе отклик и в массах; как пример, приведу несколько фраз из письма колхозницы, пересланного мне недавно «Лит. газетой»: «Я вспомнила... когда я читаю Белого. Например, несколько дней загружены до отказа: бегаем по деревне, ... бегаем в поля, заполняем сводки о семенах, о навозе, о пашне. Наконец, ...осенняя посевная закончена. Тогда в эти дни... нам хочется музыки (так, как хочется хлеба)... И вот тогда-то берешь с полки Белого... и Белого-то я читала (читаю всегда) только «Москва», «Сер<ебряный>

Голубь» да «Пепел»... У Вас, Борис Николаевич \*, ...вовсе не «узкий круг читателей». И круг этот становится шире и шире... Ваши книги читают товарищи мои — это ребята с производства, рабочие, колхозники и бойцы Красной Армии... Хотелось... благодарить, много благодарить Вас за то, что даете Вы своей работой» (из письма комсомолки-колхозницы Е. Касимовой из деревни Молзино, Ногинского района Моск<овской> области).

Когда получаешь такие письма, то рассеиваются сомнения: нужен или не нужен ты? Ты видишь эффект культурной революции; передовой авангард масс, протянутых к культуре слова, в социалистическом будущем станет ведь большинством; и ты, принятый в сердце представителей этого авангарда, имеешь право отдаваться вопросам, смысл которых не всегда виден людям переходной культуры; переданный тебе от сердца в сердце привет становится стимулом к самопознанию.

Так: я осознал стремления, сложившие своеобразие моего языка; они — усилия к выходу писателя из литературы в узком смысле; в первичную фазу культуры, ритм, жест, соединенные с трудовым действием, себя изживали цельно; искусство до «искусства», замкнутого в формы, продолжало и позднее себя изживать, как призыв к действию высвобождения из сложенных темниц слова; распад первичных форм творчества во второй период культуры (антитезис) обусловлен распадом первичных хозяйств, фетишизмом товарного производства и той формой технической дифференциации (технизации), которая явилась последствием ненормального развития жизни в условиях буржуазной культуры. Мне всю жизнь грезилась какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя слившимся со всеми видами творчества; в этом слиянии — путь к творчеству жизни: в себе и в других. Книга всегда теснила меня; мне в ней не хватало и звуков и красок; я хотел вырыва из тусклого слова к яркому; отсюда и опыты с языком, взятым, как становление новых знаков общения (слов); отсюда и интерес к народному языку, еще сохранившему целину жизни, отсюда и обилие неологизмов в моем лексиконе, и переживание ритма, как начала, соединяющего поэзию с «прозой»; писатель увиделся мне организатором языковых стремлений народа: он — и живой рассказчик, и певец-исполнитель, действующий тембром голоса и жестикуляцией.

Искание тембра и жеста вывели из писательского кабинета меня — в поля, в лес, на площадь, где я слагаю отрывки своих произведений, как песни, записываемые на клочках.

В стихотвореньях моих отпечатлелись сложные ритмы, ведущие поэзию черезвольный размер к речитативной прозе; в итоге ж работы над прозой она приняла характер напевного лада; последний роман мой «Маски» — собственно не роман, а лирико-эпическая поэма. Мне тесно в книге; и, заключенный в нее, неволью шатаю я ее устои; и это не потому, что я думаю, будто в культуре грядущего книга исчезнет; все виды литературы в ней сохраняются, конечно; но над ними подымется новая сфера творчества, к которой будет выход из только музыки и из только литературы; новый человек эпохи синтеза скажется в ней.

Позыв к «новому» человеку деформировал мне «нормальный» путь

---

\* Мои гражданские имя и отчество.

Москва. Видъ съ Воробьевыхъ горъ. — Moscou. La vue des montagnes des moineaux.



*Москва. Вид с Воробьевых*

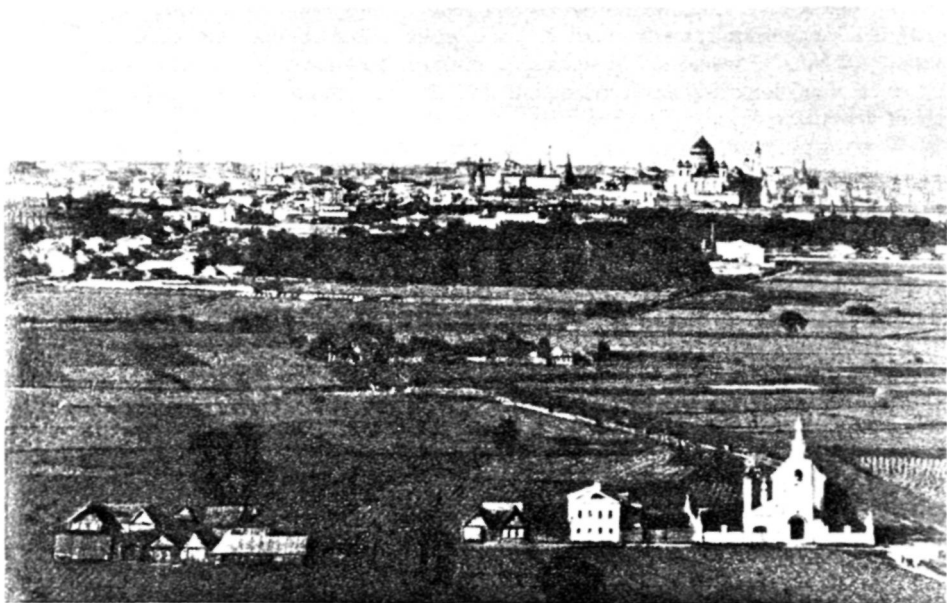
литератора; и я стал для многих — экспериментатором стиля, производящим рискованные лабораторные опыты над языком, мои языковые стремления частью отрезали меня от заграничной аудитории; роман мой «Серебряный Голубь», имевший успех за границей, еще кое-как переводим; перевод же романа «Петербург» на немецкий язык вышел из рук вон плохим, несмотря на культурность переводчицы; и это потому, что ритмы сложнее в нем, языковые особенности более выпуклы; о романе «Москва» в немецкой прессе писали: этот роман не переводим; на предложения о переводе на английский язык симфонической повести «Котик Летаев» я ответил молчанием; передо мной встала картина искажения ритмов и деформации слов; повесть «Крещеный китаец» сложилась из звуков шумановской «Крейслерианы»; она вышептана так, как вышептывается стихотворение; то же должен я сказать и о романе «Маски».

Я, увы, непереволим; и потому-то так я держусь за признанья читателей, подобные письму колхозницы, заявляющей мне, что книги мои заменяют ей музыку.

Как читатель, я тянусь к простым формам: боготворю Пушкина, Гете, люблю Шумана, Баха, Моцарта; пугаюсь психологизма Пруста и выкрутасов Меринга; а как писатель появляюсь в рядах тех, кто ломает простоту форм; и это неспроста.

То же стремление отразилось и на тематике произведений моих; она — стремление к новому человеку; в первый период творчества это стремление романтично; осознание, что путь к новому человеку прегражден, пока не изменятся социальные условия жизни, отразилось ярким





*гор. Начало XX века.*

пессимизмом и разбитием во мне молодых утопий; этот пессимизм сказался в мрачном тоне сборников стихов «Урна» и «Пепел» и в романах «Сер<ебряный> гол<убь>» и «Пет<ербург>». Решительным моментом в перемене всей тональности творчества оказалась мировая война, пережитая мною в Швейцарии; здесь я постиг ужас империалистической прессы всех стран и внутренне отряс прах старого мира; в повести «Записки Чудака», написанной позднее, рисую я смятенность сознания, стоящего перед мировым авантюризмом; война раз навсегда определила мой лозунг: долой войну, долой условия культуры, ее вызывающие! С ужасом возвращался в Россию я в 1916 году; с радостью встретил я Октябрьскую революцию; с тех пор сфера моей работы — внутри СССР; последние пятнадцать лет оказались продуктивными для моего творчества; за это время мною написаны: повести «Записки Чудака», «Крещ<еный> китаец», два тома задуманной тетралогии («Москва», «Маски»); в первом томе рисуется тяжесть довоенной жизни в России; во втором — показана Москва на фоне фронта, перед революцией; в третьем томе я хочу показать октябрьский переворот и эпоху военного коммунизма; в четвертом — новый, реконструктивный период; за это время мною написано много стихов, две поэмы, серия книг, рисующих кризисы буржуазной жизни («Кризис мысли», «Кр<изис> жизни», «Кр<изис> культуры» и т. д.), два тома «Пут<евых> заметок», книга «Ветер с Кавказа», исследование о ритме («Ритм как диалектика»), книга, посвященная творчеству Гоголя («Мастерство Гоголя»), и три тома, рисующих культурную жизнь дореволюционной России («На руб<еже> двух стол<етий>», «Нач<ало> века», «Между двух револю-

ций»); последние две книги, как и «Мастерство Гоголя», выходят в ближайшем будущем; также мною задуман роман, под названием «Германия»; в связи с замыслом последнего придется сказать еще несколько слов об особенностях моей тематики, весьма усложнявшей восприятие меня как писателя.

Мое несчастье в том, что в процессе творчества передо мною не раз вставали образы, осуществляющиеся в действительности лишь через несколько лет по написанию книги; отсюда: смутность в передаче их (за отсутствием натуры); первая книга, «Симфония», рисовала тип религиозного философствующего чудака из теряющей под ногами почву интеллигенции; этот тип выступил на поверхность жизни лишь несколько лет спустя; герой моего романа «Серебряный Голубь» столяр Кудяров, — полуэротик, полуфанатик, — не отображает точно секту хлыстов; он был сфантазирован; в нем отразился пока еще не видный Распутин, еще не появившийся в Петербурге. Роман «Петербург», отражающий революцию 1905 года, пропитан темой гибели царского Петербурга; роман с отвращением был мне возвращен редактором «Русской мысли» П. Струве, увидевшим в нем злую насмешку над его представлением о России. Осенью 31 года я давал конспект мной задуманного романа «Германия» издательству Писателей в Ленинграде; фабула его рисовала фашистский заговор и преследования фашистами революционно настроенного интеллигента; с фашистами я никогда не встречался; фабула — смутный лейтмотив, вставший мне из воздуха берлинской жизни в 1922 году; напиши я роман в прошлом году, читатели бы воскликнули: «Это — пародия на Германию, оклеветывающая действительность!» Увы, — ужасные события последних недель показали правду моей фантастики. Налет подобной фантастики в ряде романов не раз оказывался смутным переживанием фактов близкого будущего, созревающих под покровом поверхностной злободневности; отсюда — налет символизма на моем творчестве; в нем образы подчас забегают вперед, рисуя натуру не в «ставшем», а в становлении; отсюда вечный конфликт между натуралистической статикой и стремлением к динамизму, отделяющему правду от ходячих абстрактных формул; ходячих «сегодняшних» истин; но эмбрион завтрашнего дня в дне сегодняшнем переживался мной порой смутно, ибо видимость не давала еще созреваемых фактов действительности; напиши я роман «Петербург» лишь двумя годами позднее, воздержись я от написания романа «Серебряный Голубь», мой мифический столяр появился бы в «Петербурге» в качестве Распутина; в «Серебряном Голубе» он, увы, — еще не доехал до царского дворца.

Таковы трудности моего пути как писателя: они — в разрыве между «сегодня» и «завтра», меж книжным искусством и искусством жизни, меж кабинетом и аудиторией, меж беззвучным пером и живым человеческим голосом; я артист-исполнитель, ставший писателем, или писатель, пишущий для эстрадного исполнителя; думаю: трудностей моего ампула мне не изжить, но уповаю: мои искания найдут отклик в будущем.

---

---

Л. К. Долгополов

## НАЧАЛО ЗНАКОМСТВА

*О личной и литературной судьбе Андрея Белого*

Мне Вечность — родственна; иначе — переживания моей жизни приняли бы другую окраску; голос предмирного не подымался бы в них; не спадали бы узы крови; меня не считали бы отступником; и я не стоял бы пред миром с растерянным взглядом.

*А. Белый. «Котик Летаев»*

### 1

В Андрее Белом и В. Маяковском Борис Пастернак увидел «два гениальных оправдания двух последовательно исчерпавших себя литературных течений»<sup>1</sup>. Но великие произведения и яркие личности оправдывают и объясняют эпоху, вызвавшую их к жизни, а к какому литературному течению они могут быть отнесены, — это вопрос несущественный. Главное, чтобы новизна и смелость художественных открытий не обратились с течением времени в робость и устарелость. Для художественных созданий такое превращение грозит гибелью и забвением.

В литературе не может быть других законов, кроме обновления жанра (или создания новых жанров). Цикл стихотворений и стихотворный сборник заменили на рубеже веков и вытеснили не только описательную поэму, но даже роман. «Лирическими поэмами» были стихотворные сборники и Бальмонта, и Брюсова, и Белого, и Блока. В «Серебряном голубе» и «Петербурге» Белый, сохраняя внешне традиционную форму романа, наполнил ее новым содержанием, какого еще не знала русская литература. На долгое время забытый, Белый снова становится ныне одним из самых актуальных писателей. С великим трудом продираясь сквозь стилистические дебри и угловатости «Петербурга», мы лучше начинаем понимать себя, свое время, свою историю.

Мы видим героев этого романа в самый ответственный, кризисный

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Охранная грамота. — В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 276.

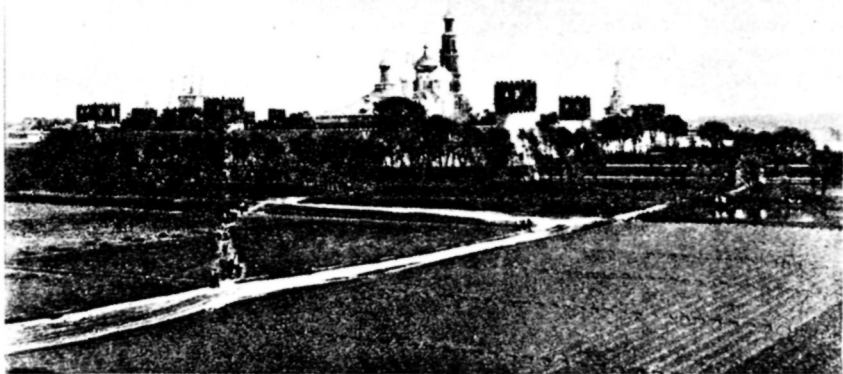
период их жизни. Им предстоит заново решать свою судьбу, потому что в кризисном состоянии оказалась и страна, в которой они действуют, и вся мировая история. Белый пишет о тупике, в который она зашла, и о возможном выходе из этого тупика. В нескольких сферах одновременно протекает жизнь героев Белого — бытовой и бытийной, житейской и служебной, деревенской и городской. Их сознание раздвоено; поиски новых путей жизненного устройства поглотили его целиком. Эти поиски есть ныне характерная черта жизни всего человечества.

Целый период в истории литературы могло бы составить творчество А. Белого, если бы мы освоили его во всей его полноте. Причем период, характерный именно для России и именно для предреволюционного времени, когда страна шла к социальным потрясениям мирового масштаба и значения. Мотив и ощущение взрыва как бы были разлиты в воздухе, порождая в литературной жизни и культурных исканиях явления необычные и непривычные, которые далеко не во всех случаях укладываются в традиционные схемы.

К числу таких явлений относится и А. Белый. Даже мысленно его невозможно изъять из эпохи рубежа веков, из двадцатого столетия в целом. Воздействием поэзии Белого с ее стилистическими открытиями, невиданной в русской лирике цветовой гаммой, резким, демонстративным выделением лирического «я», наконец, с его иступленностью отмечено творчество многих русских поэтов XX века (М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Маяковского). Опыт Белого, и не только как поэта, учитывался Маяковским и Пастернаком, М. Кузминым, Ахматовой, Есениным. Следы воздействия поэтики Белого можно без труда обнаружить в произведениях советских прозаиков 20-х гг. (Б. Пильняка, А. Веселого, И. Бабеля, М. Булгакова и др.). Более того, без прозы Белого с ее открыто экспериментаторским характером трудно будет осознать возникновение таких явлений европейской прозы XX века, как романы Джойса и Кафки, а отчасти и Пруста.

Однако для общей оценки Белого его связи с художниками последующих поколений не могут считаться главными. Определяющим тут было другое. Он сам по себе — явление уникальное и феноменальное, очень значительное, ни на что непохожее, прочно связанное, однако, с русской литературной традицией, к тому же в ее наиболее существенных проявлениях. Широко образованный, прекрасно ориентирующийся во всех важнейших явлениях литературы и философской мысли XVIII—XX вв., он сумел создать свой особый стиль и прозы, и поэзии, и критики. Поэтому требуются какие-то новые, иные критерии, новые слова и подходы, чтобы мы смогли представить себе, что же это был за человек и литератор, понять, наконец, *что это такое* — Андрей Белый.

Близко общавшиеся с ним и в общем расположенные к нему люди едва ли не в один голос утверждали, что, несмотря на невиданную интенсивность поисков, Белый так и не пришел к какой-либо единой концепции — историко-идеологической, философской, эстетической или нравственной. Что здание, которое он с такой страстью строил в течение всей своей жизни (имеются в виду поиски им всеобъемлющей системы знаний и творческих приемов), он так и не построил. Что во всех его писаниях и переходах от одной стилистической системы к другой нет



*Москва. Новодевичий монастырь. Начало XX века.*

того, что только и могло бы сформировать художника — последовательности. Метания, крайности, отказ от одной образной системы в пользу другой, отказ от этой другой в пользу третьей — вот что видят в первую очередь в Белом знавшие его люди, среди которых имелись и очень наблюдательные. Нереализованность (или неполная реализованность) каких-то важных художественных и философских потенций — вот на что прежде всего обращается внимание.

В наиболее резкой и наглядной форме эта мысль была выражена Гумилевым, который (если верить Б. Зайцеву) сказал о Белом, что человеку этому был дан гений, который он ухитрился загубить. В гениальной одаренности Белого, кажется, не сомневался никто. Но как можно загубить нечто, если оно присутствует лишь в виде потенции, тенденции, возможности? «Был дан» — это значит, что еще не был реализован. Следовательно, как можно загубить то, что только еще нуждается в оформлении?

Другие современники подходили к проблеме Белого с иной стороны, утверждая, что в его натуре «было заложено больше, чем может использовать один человек», и что именно поэтому «ни одно семя» из посеянных им «не взшло, не распустилось полным цветком». Это сказал Вадим Шершеневич, и здесь есть к чему прислушаться<sup>1</sup>.

Он был искренне на всех этапах своего непростого пути приверженцем и активным защитником теории и практики символизма, оставаясь вместе с тем писателем, вырабатывающим свое личное, независимое ни от каких теоретических установок отношение к человеку, к эпохе,

<sup>1</sup> См.: Встречи с прошлым. Вып. 2. М., 1985, с. 144.

в которую ему довелось жить. И вот здесь его ожидал большой успех; он выработал свое отношение к ней, он создал *свою концепцию человека*, которая не повторяла никого из предшественников. Он не подражал ни Некрасову, ни Достоевскому, ни Л. Толстому, не стремился усвоить выработанные ими приемы художественного творчества (о чем сокрушался в свое время Вяч. Иванов в статье «Вдохновение ужаса») или психологического анализа. Особенно это относится к Достоевскому, который оказывается ближайшим предшественником Белого, той ступенью в познании человека, которая не только составила этап в истории мировой литературы, но и предопределила дальнейшие поиски. Белый не признал открытия Достоевского и не принял его. Сам он пошел другим путем.

Но он вовсе не отрицал роли и значения реализма, который он считал одной из двух главных линий в развитии всего мирового искусства. Другой такой линией был для него символизм. «Символизм и реализм, — писал он в статье о Чехове, — два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают <...> Эта точка совпадения реализма и символизма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно»<sup>1</sup>. Наглядным образцом такого совпадения «реализма» и «символизма» Белый считал творчество Чехова, которого очень ценил. Именно оно, утверждал Белый, будучи реалистическим по своей природе, стало «подножием русского символизма»<sup>2</sup>.

Как видим, Белый достаточно широко смотрит на искусство, он вовсе не пытается замкнуться, отгородиться от жизни при посредстве символизма. Символизм в его понимании есть мировое явление в искусстве, потому что он выражает одну из важнейших особенностей художественного мышления вообще. Символ, символика, символизация есть одно из величайших завоеваний человеческого гения, — так смотрит Белый.

Расширение границ искусства, вызванное расширением знаний об окружающей человека действительности, поколебало те принципы изображения, на которых основывалось предшествующее столетие, и, прежде всего, принцип психологического анализа. Рядом с психологизацией оформляется символизация, как важнейшая ступень, своими путями ведущая к новым формам обобщения. Ей уступает место психологизм при изображении ситуаций, в которых выявляются «состояния» героя, действующего в соответствии с им самим не осознаваемыми импульсами, которые оказываются в ряде случаев могучим стимулом становления его как личности. Искусство двадцатого века вплотную подошло к мысли о том, что далеко не все в жизни и деятельности человека определяется сферой его сознания, что имеются области, и даже существенные, в поведении человека, недоступные лишь рационалистическому проникновению, но которые подчас решающим образом воздействуют на «поведение» героя и систему его размышлений.

Психологический же анализ, каким он сложился в творчестве Л. Толстого и Достоевского, есть, по мнению и Белого и Блока, отражение «хаоса», господствующего в сфере сознания, он никак не связан с «кос-

---

<sup>1</sup> Белый А. Арабески. М., 1911, с. 397.

<sup>2</sup> Там же.

мосом» — творческим организующим началом, одинаково дающим о себе знать как в строении Вселенной, так и в духовной организации личности. Творить искусство можно только исходя из идеи «космоса», поскольку искусство и есть воплощение гармонии мира, и поэтому здесь нужны качественно иные источники по сравнению с теми, которыми пользовались Л. Толстой и Достоевский. Так считал Блок, так же думал и А. Белый<sup>1</sup>.

Именно символизация, по мнению Белого, и дает возможность художнику проникнуть за грань осязаемого мира, обнаружить *потенциальный смысл явлений*, т. е. вскрыть их подлинную сущность. Символический образ есть для Белого сочетание черт и типических, и символических, т. е. вечночеловеческих, многозначных, раскрывающихся лишь в процессе развития данного явления, данного образа. Мир не поддается логическому истолкованию, истинно только то, что таит в себе семена будущего воспроизведения, повторения, возрождения или само есть результат подобного воспроизведения. Шопенгауэр, Ницше, Достоевский первыми, по мнению Белого, открыли путь к интуитивно-личному проникновению в сущность мира. Все подлинные художники символичны, потому что их интуиция проникала за пределы исторического времени и географического пространства.

Такого рода постижение мира и ставит своей задачей Белый. Символ служит в его глазах средством преодоления преграды между явлением и его подлинной сущностью, между сущностью и «видимостью», в конечном итоге — между искусством и действительностью, которая, пройдя сквозь горнило символического истолкования, выступает в своем глубинном значении, но и «очищенном» виде. «Подчеркнуть в образе и дею, — писал Белый, — значит претворить этот образ в символ, и с этой точки зрения весь мир — *лес, полный символов*», по выражению Бодлера<sup>2</sup>.

Именно поэтому «герои» Белого (в том числе и «лирический герой») есть и герои в собственно художественном смысле, т. е. литературные персонажи, и, одновременно, носители условных символических значений, не всегда явных, но всегда расширительных. Белый не просто стремится раздвинуть границы художественного текста, но и показать, как это следует делать. Герои его произведений — в такой же степени «условные знаки» широких символично-психологических обобщений, как и художественно достоверные типы.

В разговоре с драматургом А. Гладковым Борис Пастернак высказал предположение, что «искусство, может быть, возникает из потребности человека в компенсации», ибо «оно должно внести в жизнь то, чего в ней нет по разным причинам, как организму вдруг не хватает витаминов. Тогда естественно, что XIX век — век Наполеона, Байрона, Раскольникова, век расцвета индивидуальных судеб, век биографий, карьер — инстинктивно тосковал по коллективной душе, по мирской правде, по

---

<sup>1</sup> Подробно свою идею «хаоса» — «космоса» А. Блок излагает в известном письме к Е. Иванову (сентябрь 1909); им руководят не какие-то мелочные соображения, а стремление упорядочить, ввести в берега то «разливанное море» психологии, которое продемонстрировал XIX век.

<sup>2</sup> Белый А. Символизм. М., 1910, с. 29.



*Москва. Царь-колокол в Кремле. Начало XX века.*

массовым движениям <...>. В отличие от него XX век — «век массовых исторических судорог, век коллективизма всех оттенков, век солдатчины, лагерей, больших городов — невольно, но закономерно тянется к индивидуалистическому искусству, к крайнему субъективизму — та же компенсация...»<sup>1</sup>.

Символизм и «внес» в мир то, чего в нем не доставало, — это хорошо поняли крупнейшие деятели движения. Именно поэтому развиваемая Белым теория символизма и его соотношения с реализмом по глубине и основательности отстаиваемых принципов составила объективно этап в истории русской эстетической мысли.

Однако имелась и еще одна сторона, которую также не следует упускать из виду. Субъективно, с точки зрения тех форм выражения, которые теория символизма получала в статьях Белого, в ней оказывалось много личного, пристрастного, связанного не столько с теорией знания, сколько с особенностями сложной и противоречивой природы самого Белого. Ведь он поставил перед собой гигантскую задачу — не только доказать, но и показать, что один лишь символизм способен в эту бурную и катастрофическую эпоху дать образцы подлинного искусства. Сделать

<sup>1</sup> Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980, с. 432.



этого ему в полной мере, естественно, не удалось, но он иступленно, именно «с надрывом» (как писал А. Луначарский<sup>1</sup>), продолжал экспериментировать и создавать, создавать и экспериментировать, поражая современников не только многосторонностью своей одаренности, но и необычностью своего поведения.

И таким — странным, необычным, сочетающим в своем поведении комическое с трагическим, он оставался и воспринимался едва ли не до конца дней своих.

Глубоко и интересно написала о Белом Марина Цветаева. Ее воспоминания «Пленный дух» — лучшее, что написано из мемуаров о Белом, и вместе с тем редкое в мемуаристике по глубине и тонкости проникновения в суть чужой (но родственной) натуры. Вскрывая причины жизненной драмы А. Белого, Цветаева давала ей такое объяснение: «<...> он даже собственным ни Борисом, ни Андреем себя не ощутил, ни с одним из них себя не отождествил, ни в одном из них себя не узнал, так и прокачался всю жизнь между нареченным Борисом и сотворенным Андреем, отзываясь только на я»<sup>2</sup>.

О «незавершенности» внутреннего мира Белого, его шаткости, отсутствии устойчивости писал близко знавший его философ Федор Степун, который утверждал, что мышление Белого представляется ему «упражнением на летящих трапециях под куполом его одинокого я». Тот же Степун писал: «Наиболее характерной чертой внутреннего мира Андрея Белого представляется мне его абсолютная *безбрежность*. Белый всю жизнь носился по океанским далям своего собственного я, не находя берега, к которому можно было бы причалить <...> В на редкость богатом и всеохватывающем творчестве Белого есть все, кроме одного: в творчестве Белого нету *тверди*, причем ни небесной, ни земной»<sup>3</sup>. Один из многих современников, Ф. Степун приблизился к понимаю А. Белого как творческой личности, в мышлении которого действительно поражает его абсолютная безбрежность, а в творчестве — отсутствие «тверди».

«Весь он был клубок чувств, нервов, фантазий, пристрастий», — пишет о нем Борис Зайцев. Существом, «обменявшим корни на крылья», считал Белого тот же Степун.

Илья Эренбург, встречавшийся с Белым в начале 20-х гг., писал в книге «Портреты русских поэтов» (1922) о гениальности Белого, хотя тут же подчеркивал, что порою он кажется ему «великолепным клоуном», «Сивиллой вещающей» и что его лекции напоминают «трагический балаган». Не отстает от своих предшественников Виктор Шкловский. «В человеке, о котором я говорю, — пишет он в воспоминаниях, — экстаз живет как на квартире, а не на даче. И в углу комнаты лежит, в кожаный чемодан завязанный, вихрь»<sup>4</sup>.

Аналогичное впечатление производил Белый и своими произведения-

<sup>1</sup> См. ст. А. Луначарского «Человек с надрывом». — В его кн.: Театр и революция. М., 1924.

<sup>2</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 305.

<sup>3</sup> Степун Ф. Памяти Андрея Белого. — В его кн.: Встречи. Мюнхен, 1962, с. 166.

<sup>4</sup> Шкловский В. Жили-были. М., 1964, с. 147.

м и, — в них также видели метания, «экстатические взвизги», сумбур, нагромождение бредовых ассоциаций.

Странно, но так же думал о Белом К. Мочульский, автор серьезной книги о нем. Вот что говорит он о романе «Петербург»: «Это — небывалая еще в литературе запись бреда; утонченными и усложненными словесными приемами строится особый мир — невероятный, фантастический, чудовищный: мир кошмара и ужаса <...> Чтобы понять законы этого мира, читателю прежде всего нужно оставить за его порогом свои логические навыки: здесь упразднен здравый смысл <...>»<sup>1</sup>. Близким оказывается и восприятие Пьера Паскаля, известного французского критика и русиста. В предисловии к французскому переводу «Петербурга», осуществленному Жоржем Нива, он пишет: «Андрей Белый — это ум, в котором безумие и гениальность постоянно соединяются и прекрасно уживаются». И далее Белый характеризуется как «великий невротик», а его главное произведение — «Петербург» есть не что иное, как «мир бреда и реальности, бросающий вызов логике»<sup>2</sup>.

В таком же духе написано и послесловие переводчика. Андрея Белого, пишет Жорж Нива, «мы бы охотно увидели среди сумасшедших, тех самых сумасшедших с неподвижным взглядом, которым Белый наделил своего террориста (Дудкин из «Петербурга»). — Л. Д.) и который мы находим на стольких его фотографиях»<sup>3</sup>. И так же, как и Паскаль, переводчик характеризует переводимый им роман; это, пишет он, «единство кошмаров, неуязвимой логики бреда»<sup>4</sup>.

Самое несложное — быть здравомыслящим человеком, писать основанные на логике действительности произведения, не знать жизненных драм, непризнания, неустроенности, издевательств критики. Судьба уготовила Белому совсем другой удел. С этим мы должны смириться и это попытаться понять. Понять же Белого трудно, и даже Борис Пастернак не смог этого сделать. «Изыян излишнего одухотворения» увидел в Белом Пастернак, посчитавший, что именно этот «изыян» невольно превратил его гений «из силы производительной» «в бесплодную и разрушительную силу»<sup>5</sup>. Здесь внутреннее, скрытое невольно подменено внешним, непосредственно бросающимся в глаза.

Для такого восприятия имелись как будто свои основания. Замыслы Белого поразительны по своей глубине, его деятельность как писателя и ученого-исследователя столь же поразительна по своей многосторонности. Его пророческий и провидческий дар уникален. Мы все это видим, но не можем не признать, что единосущного Белого нет в нашем представлении. Его облик раскалывается на множество обликов, как-то не очень связанных друг с другом. Последователь Владимира Соловьева и ученик и активный пропагандист антропософских доктрин Рудольфа Штейнера; крупнейший теоретик символизма, журнальный боец и — «толстовец»,

---

<sup>1</sup> Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 169.

<sup>2</sup> Pascal P. Aux lecteurs. — In: Biely Andrej. Petersbourg. Lausanne, p. 7, 11, 13.

<sup>3</sup> Там же, p. 323.

<sup>4</sup> Там же, p., 331.

<sup>5</sup> Пастернак Б. Люди и положения. Автобиографический очерк. — В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет, с. 438.

противник насилия; автор «симфоний» и автор «Петербурга»; автор «Серебряного голубя» и автор мемуарной трилогии; автор ученого исследования «Мастерство Гоголя», основоположник стиховедения и — автор вымученных романов 20-х годов; автор трудночитаемой книги «Символизм» и — стихотворных лирических циклов, новаторских по форме и необычных по содержанию. Это ведь, по существу, разные авторы, даже «разные» таланты; и трудно себе представить, что совмещались они в одном человеке.

Ему не повезло в детстве. Больше всего боялась мать, знаменитая московская красавица, что сын станет вслед за отцом «вторым математиком», и прятала огромный бугаевский лоб сына под роскошными кудрями; долгое время одевала его в платье. Больше всего боялся отец, что сын вырастет светским молодым человеком — «лоботрясом» из тех, которые в большом количестве увивались вокруг молодой жены известного профессора. Бореньку буквально раздирали на части. Стычки и ссоры, кончавшиеся часто истериками, были обычны в доме.

Естественно, что психика ребенка не могла остаться нейтральной. Сознание неполноценности сопровождало Белого долгие годы. И главной его задачей стало — определиться внутренне, *найти самого себя* — свой стиль, свой язык, свою тему, на каждом новом этапе формируя все это заново, создавая новую опору и новый образец, жестоко при этом разрушая «старое», уже найденное. Поэтому творчество Белого — в большей степени сумма, нежели единство. Единством здесь является единство личности — глубинное и подлинное единство, объективно противостоящее внешней разбросанности поведения А. Белого.

И уже тогда начал он строить свой особый мир — таинственный и мистический, в котором видел себя таким, каким хотел видеть (объективности здесь не было ни на грош) — непонимаемым и страдающим, страстно тоскующим по гармонической ясности отношений. Мистика рождалась тут из неприятия быта, который понимался вначале в узко семейном, а затем в широкомасштабном, вневременном измерении. И Белый стал видеть мир как бы в двойном ракурсе — как отвергаемую эмпирику обыденного существования и как реальность духовную и мыслительную, выводящую в иную, более «возвышенную» сферу, нежели сфера бытовой эмпирики.

Он был знаменит в свое время и знаменит именно как *Андрей Белый*, т. е. как явление, как личность, но не как автор таких-то и таких-то произведений, таких-то и таких-то трудов. Произошла странная, но вполне понятная вещь: личность писателя, откристаллизовавшись в имя, прикрыла собой созданное им.

Ему не везло с его произведениями — теоретические труды его мало кто понимал, философы не считали его философом, над «симфониями» недоумевали, «Серебряный голубь» оказался слишком специфическим по своей проблематике для широкой публики, главное его произведение — роман «Петербург», стоивший ему огромных усилий, завершился печатанием весной 1914 г., всего за несколько месяцев до начала мировой войны. И так и не вошел в сознание культурного читателя, на которого был рассчитан. Половина сборников осталась нераспроданной. А вышедший отдельным изданием в 1916 г., роман привлек к себе внимание как нечто экзотическое, ценное лишь с библиографической точки зрения. Сокращен-



*Москва. Арбат. Начало XX века.*

ный вариант романа вышел в Берлине в 1922 г. и до русского читателя практически не дошел. Три последующих переиздания этого сокращенного варианта (в 1928, 1934 и 1978 гг.), осуществленные уже советскими издательствами, справедливо воспринимаются как нечто архаичное и труднодоступное<sup>1</sup>. Романы Белого советского периода тоже как-то не заняли своего места в истории литературы, их мало кто знает, тем более что замыслы его постоянно менялись.

Но при всем том Белый остается Белым — человеком из той особой породы людей, которая была выплеснута историей на арену культурной жизни в начале нынешнего века, людей одержимых, талантливых, но безудержных в своих творческих и провидческих устремлениях; за этим именем чувствуется незаурядная значительность, хотя никто толком не представляет, в чем именно она состоит. Белый — значительнейшее явление эпохи, это ныне понимают многие. Но в чем смысл этого явления и где именно надо этот смысл искать?

Всю сознательную жизнь он стремился отдаться какому-то фундаментальному труду (то это была теория символизма, то романическая трилогия, то «эпопея», посвященная процессу созревания личности, то серия романов о предреволюционной Москве, то основы стиховедения), но планы менялись, житейская суэта, отчасти неумение сосредоточиться на чем-то одном, дать направление своим исканиям, вновь и вновь окунали его в

---

<sup>1</sup> Я имел возможность убедиться в этом, когда принимал участие в подготовке сокращенной редакции романа к переизданию для издательства «Художественная литература» в 1978 г. С «Петербургом» следует знакомиться по его первой полной редакции, переизданной ныне издательством «Наука» в серии «Литературные памятники».

новые интересы, а подчас и мелочные дрязги, сведение каких-то счетов.

Но в ритмах его поэзии и особенно прозы — новых и необычных для русской художественной культуры, где все зависело от того, как и каким видит, чувствует автор не только «внешний» мир, но и себя самого, в монументальных и трагических отступлениях «Петербурга», в заклинаниях «Пепла», в тоске «Урны» и особенно цикла «После разлуки», в отчаянных и панических письмах, которые он сотнями рассылал своим друзьям, в судорожности самих жизненных метаний, в редком по силе чувстве бездомности и неприкаянности, но вместе с тем в непреклонности требований уважения к себе как писателю России, — во всем этом имеется осознание драматизма эпохи рубежа веков, как и неизбежности драматизма писательской судьбы. Он предвидит грядущие потрясения и соотносит с ними собственную «неприкаянность». Его «юродство» и «бесноватость», его публичные лекции-импровизации, над которыми смеялись, были искренни, здесь не было искусственности, и они также внутренне соотносились с эпохой, ее тревожностью и беспокойством, как и каменное лицо Блока и наглухо застегнутый сюртук Брюсова. В результате создавался сложный клубок чувств, художественных образов и «ситуаций», в котором нет никакой возможности отделить личное, субъективное, от общественно-значимого, эпохального. Когда мы читаем следующие строки, мы чувствуем в них дыхание времени:

Проповедуя скорый конец,  
я предстал, словно новый Христос,  
возложивши терновый венец,  
разукрашенный пламенем роз.  
.....  
Хохотали они надо мной,  
над безумно-смешным лжехристом  
Капля крови огнистой слезой  
застывала, дрожа, над челом.  
.....  
Яркогазовым залит лучом,  
я поник, зарывав, как дитя.  
Потащили в смирительный дом,  
погоняя пинками меня.

*(Сб. «Золото в лазури»)*

Что-то в отношении к Белому и в восприятии его и его творений нами явно упускается из виду. В сознании Белого вызревала концепция личности на фоне эпохи, концепция, имевшая эпохальное значение и приведшая его в конце концов к великим исканиям XIX—XX веков. Она рождалась не так спокойно и целенаправленно, как, скажем, у Л. Толстого или того же Блока, она рождалась в судорогах и метаниях, но она составила этап в понимании человека. Этого не увидел и не понял никто из современников, хотя исподволь, неосознанно некоторые из них приблизились к осознанию ее.

Пытаясь понять смысл и характер метаний Белого, Ф. Степун, например, создает теорию «двух Белых», существовавших в одном лице. Один из них, лишенный почвы, «обменявший корни на крылья», «ощущался существом, пребывающим не на земле, а в каких-то иных пространствах и просторах, безднах и пучинах»; другой был «внимательнейшим наблюдателем.

с очень зоркими глазами и точной памятью». Этот другой, «за него наблюдавший за эмпирией жизни», и предоставлял ему впоследствии, «когда он садился писать романы и воспоминания, свою «записную книжку»<sup>1</sup>. Ф. Степун действительно нащупал и отметил здесь что-то очень важное в творческом облике Белого, но до конца свои размышления не довел. Теория «двух Белых» имела бы основания, если бы ее вставить в широкую и общую картину его творческого созревания. Степун этого не сделал.

Уже в наше время венгерская исследовательница Лена Силард делает другое (хотя внутренне близкое) предположение. Считая, что «главный двигатель всех проявлений творчества А. Белого» есть философия, она вместе с тем утверждает, что, не владея в должной степени «философско-научной терминологией», которая у А. Белого «на проверку оказывается всего лишь символической сигнализацией», он не смог реализовать до конца свой «гениально-хаотический дар», который не получил никакого *личностного* выражения. Правда, Л. Силард, одна из немногих, попыталась определить смысл внутренних устремлений и метаний Белого. Она увидела его в страстном желании обосновать «новое миропонимание, которое А. Белый и называл символизмом». Однако сделать ему этого тоже не удалось: А. Белого, по мнению исследовательницы, «отличает острое ощущение беспутья, бездорожья, какого-то вечного возвращения на круги свои»<sup>2</sup>.

И здесь Белый также изымается из исторической среды, в которой проходило его формирование, понятие «нового миропонимания» никак не конкретизируется. Белый оказывается в безвоздушном пространстве, готовым закружиться в хаотическом вихре отвлеченных умопостроений.

Все это было, кажется, гораздо сложнее. Ведь вот писала же мать Блока, А. А. Кублицкая-Пиоттух, своей сестре в Лугу 8 июля 1920 года: «Вчера я таки была на вечере Андрея Белого. И обошлось — припадка не было. Душенька (А. А. Блок. — Л. Д.) тоже был. Боря читал прекрасно из Котика Летаева, из Записок мечтателей, потом свои стихи. Он уезжает а Москву, потом надеется получить пропуск за границу. Дай ему Бог. Но Россия останется без Андрея Белого»<sup>3</sup>. Александра Андреевна думала, что Белый уезжает в эмиграцию. Это было ее заблуждение, но не в нем пока суть. В доме Блока испугались за Россию, которая может остаться без Андрея Белого, — связь его с культурой и историей страны ощущалась здесь отчетливо.

Проблема Белого волновала уже Блока, но и он не решил ее. Трудные и запутанные отношения, длившиеся два десятилетия, не привели Блока к какому-то определенному выводу. «Дружбой-враждой» назвал эти отношения В. Н. Орлов, и это неверно, потому что при таком подходе затрагивается лишь внешняя сторона явлений, что же касается глубинных основ самих отношений, той великой духовной и исторической общности, которая бесспорно существовала между Белым и Блоком, то это все остается в стороне, которая В. Н. Орлова не интересует. Не интересует она и некото-

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Памяти Андрея Белого. — В его кн.: Встречи, с. 171.

<sup>2</sup> Силард Лена. Введение в проблематику А. Белого. — «Umjetnost Rijeci», broj 2—4. Zagreb, 1975, с. 177—179.

<sup>3</sup> РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 17, ед. хр. 17, л. 37. Приведено с редакторскими исправлениями в кн.: Литературное наследство, т. 92, кн. 3. М., 1982, с. 504.



*Москва. Арбат, 55. Дом, в котором родился и жил до 1904 года Б. Н. Бугаев (Андрей Белый), жили М. С., О. М. и С. М. Соловьевы*

рых других исследователей. Человеком, чуть ли не спасающимся от преследований Белого, выглядит Блок во многих наших работах. Сам же Белый в соответствии с этой теорией конечно же был не в состоянии «понять то новое, что зрело <...> в Блоке», отравляя ему существование своими «полуистерическими» «исповедями», да еще навязывал при этом — подумать только! — «эпистолярные дискуссии по теоретическим вопросам». Бедный Блок не знал, что и делать. Особенно много на ниве этой ложной теории потрудились вслед за Орловым З. Г. Минц (все приведенные цитаты заимствованы из ее статьи)<sup>1</sup>. Но как все это несерьезно и поверхностно!

К тому же каждый раз почему-то упускается из виду та помощь, которую оказывал Белому Блок, как только тот оказывался в затруднительном положении; совершенно не учитывается та огромная роль, какую сыграл Блок в появлении на свет романа «Петербург», и та высокая оценка, которую он публично дал и «Петербургу», и «Серебряному голубю». С людьми, враждебными по духу, так не поступают.

Натурой близкой и родственной в творческом отношении, но в чем-то действительно чуждой и даже не совсем понятной был Белый для Блока. Его оценки отрывочны и иногда противоречивы. Блок действительно пишет о нежизненности их переписки, о ребячливой восторженности Белого, с которым одно время стремится «разделаться до конца». Подчеркивает неумение Белого жить, не доставляя хлопот другим людям. Но

<sup>1</sup> См.: Литературное наследство, т. 92, кн. 2. М., 1981, с. 177.



*Н. В. Бугаев, отец писателя. Около 1890 года.*

вдруг назовет роман «Серебряный голубь» гениальным произведением, а самого Белого охарактеризует как человека «странного», но «гениального»; или внезапно обнаружит поразившие его совпадения между своей поэмой «Возмездие» и романом «Петербург», произведением «сумбурным», но «с отпечатком гениальности», как скажет он в статье «Судьба Аполлона Григорьева».

В самом характере отношения Блока к Белому имеется что-то не раскрытое нами, но очень важное. Здесь неприязнь соседствует с величайшей доброжелательностью, а за сбивчивостью и противоречивостью оценок и личных отношений скрывается глубинное, может быть, и самому Блоку не совсем понятное признание Белого писателем трудно воспринимаемым, тяжелым в общении человеком, но художником необычным, очень значительным и, главное, глубоко современным. Вряд ли Блок оговорил-





*А. Д. Бугаева, мать писателя. 1898.*

ся, когда, отозвавшись о Белом, как о «самом отверженном современном писателе», прямо сказал, что его «непривычных для слуха речей о России никто еще не слышал как следует», но что они «рано или поздно услышаны будут»<sup>1</sup>. Блок ничего не говорит о том, как он сам понимает эти «речи о России» Белого, но он уже проникся их великой важностью<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 486.

<sup>2</sup> Существенное о Белом Блок высказывал также в тех художественных произведениях, в которых так или иначе возникает фигура Белого. И наиболее показательным здесь представляется образ Гаэтана — одного из двух центральных персонажей драмы «Роза и Крест», непосредственным толчком к созданию которого послужили, как это показала Е. Огнева, впечатления от А. Белого. Гаэтан же в характеристике, данной Блоком, — «некая сила, действующая помимо своей воли», это «зов, голос, песня», но и «непрощенный, неожиданный гость» в этой нелепой жизни, появление которого вызывает «брожение, беспокойство, движение».

Так, не умея определить смысл и направление метаний и исканий Белого, современники остро чувствовали всю их неслучайность. «...В чем же чара Андрея Белого, почему о нем хочется думать и говорить?» — спрашивал Гумилев и давал такой ответ: «Потому, что у его творчества есть мотивы, и эти мотивы воистину глубоки и необычны»<sup>1</sup>.

Блок не случайно обнаружил совпадения между «Возмездием» и «Петербургом». И там и здесь тема Петра I и Петербурга вырастает до размеров эпохальной темы, затрагивающей ход мировой истории в целом. И там и здесь действует оживший Петр I — у Белого (как у Пушкина в «Медном всаднике») в виде скачущего «кумира на бронзовом коне», у Блока — в виде «мертвеца», но также «встающего из гроба» рубить «новое окно» в Европу. Как ориентированная на Запад столица империи Петербург в обоих произведениях приходит к своему концу, что означает конец «старой» всемирной истории и начало новой.

Распад не только семьи и семейных отношений, так блистательно изображенный в «Петербурге» (за которым явственно ощущаются многочисленные романы на ту же тему, среди которых на первом месте стоят «Братья Карамазовы» Достоевского — с тем же мотивом отцеубийства и теми же кошмарами, что впоследствии использует Белый), но и «распадение» человека как личности становится одной из главных тем многих статей Белого в зрелый период. «Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, — жизнь не жизнь вовсе <...> У нас нет собственного строя души: и мы — не мы вовсе, а чьи-то тени»<sup>2</sup>. Белый по-своему завидует «доисторическому» человеку, который «в сознании жизни» был «целостен, гармоничен, ритмичен; он никогда не был разбит многообразием форм жизни; он был сам своей собственной формой <...> Где теперь цельность жизни? В чем она?» (1908)<sup>3</sup>. Цельность исчезла из жизни, считает Белый. Тенденции жизненного развития разъяли ее. Человек погряз в противоречиях, как в трясине. В программной статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен» Белый пишет: «Мы переживаем кризис.

Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием

---

<sup>1</sup> «Речь», 1909, 4 мая.

<sup>2</sup> Белый А. Арабески. М., 1911, с. 59. Цитируется статья «Песнь жизни» (1908), которая как бы продолжает Вл. Соловьева с его категорией «материального» как теневого подобия «незримого очами». Она уже подводит нас к «Петербургу» — с его смысловой «игрой» в равенство *люди-тени* и общим отношением к эмпирике действительной жизни как чьей-то «праздной мозговой игре». Вместе с тем здесь имелась и существенная разница: то, что для Вл. Соловьева являлось непреложной философской истиной, то у Белого, переводившего метафизику своего учителя в житейски реальный план (этого требовал сам характер художественного творчества), вызывает неосознанный протест. Этот протест замечен уже в статье, но еще более явно — в «Петербурге». У Белого имелся свой *идеал реального человека*, которого не было (и не могло быть) у Вл. Соловьева. Опыт Гоголя, Пушкина. Достоевского играл в художественном творчестве Белого более существенную роль, нежели отвлеченности Вл. Соловьева.

<sup>3</sup> Белый А. Арабески. М., 1911, с. 219.

и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен» (1910)<sup>1</sup>.

В чем же видит Белый выход из кризиса? Кризис этот глубок, он затрагивает разные стороны человека — его психику, его общественное положение и душевное состояние. Белый предлагает несколько вариантов решения проблемы, ни один из которых не привлек внимания современников, — и не только потому, что на них не обратили внимания или просто не захотели разобраться, но и потому, что как исходные позиции Белого, так и его выводы, были слишком далеки от того круга проблем, в котором вращалось большинство писателей начала века.

## 2

Эту непохожесть и самобытность Белого хорошо уловил М. Горький. В 1922 году он писал Б. Пильняку, предостерегая его от подражания Белому: «<...> Белому нельзя подражать, не принимая его целиком, со всеми его атрибутами как некий своеобразный м и р, — как планету, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры. Не сомневаюсь, что он и чужд и непонятен вам, так же, как чужд и мне, хотя меня и восхищает напряженность и оригинальность творчества Белого».

*Планета со своим миром и особой жизнью* — вот что тут главное. Но и Горький не учитывал того, что «планета» эта, хотя и обладает своим особым миром, вращается в кругу других «планет», может быть, менее самобытных, но имеющих близкие орбиты; и всех их объединяет вполне определенный отрезок исторического времени — то *формирующее начало*, которое имеет для любого писателя абсолютное значение.

Белый вовсе не ощущал себя писателем вне времени и пространства, он хорошо понимал, что живет в эпоху, чреватую катастрофами. И все личное, даже интимное, самое малое, приобретало в его гипертрофированном восприятии чуть ли не эпохальное значение. Каждую свою неудачу он готов был возвести в степень мировой трагедии, а свою личную драму переживал, как драму эпохи.

Все эти качества сформировались не случайно. Они явились следствием той одной, грандиозной проблемы, которая владела им в течение всей его сознательной жизни, получая на разных этапах его сложного пути различное выражение. Проблема эта ставилась им и в ранних биографических записях, и в художественных произведениях, и в философских, и в эстетических, и в публицистических статьях. Она была неоднозначна и имела двоякий смысл. Она же помогла ему выработать концепцию человека, которой он обогатил мировую литературу.

Это была проблема *самосознающего «я»*, как говорил Белый, или проблема человеческой личности, взятой по главным этапам ее внутреннего созревания и осознания ею самой себя как продукта среды; причем, среда понималась Белым и в материально-эмпирическом (социальном, об-

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 161.

<sup>2</sup> Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 311.



Боря Бугаев, 1885.

щественном, семейном и т. п.), и в культурологическом, и в историческом планах. Всякое человеческое «я» заключает в себе, согласно Белому, все многообразие жизни — и «эмпирической», сиюминутной, и вечной, неизмеримой, трансцендентальной. Личность была для Белого носительницей всех начал жизни, проявлением сфер и *быта*, и *бытия*. Некоторые мемуаристы считали время и пространство главными «врагами» Белого, с которыми он так и не смог совладать. Но ведь для Белого эти категории имели не умозрительно-философский характер. Он хорошо знал Канта и его теорию категорий как форм познания. Он лишь использовал выводы «кенигсбергского философа», чтобы увидеть время и пространство как важнейшие *содержательные формы*, увидеть в них и уловить процесс оформления самосознающего «я», причем не только в понятиях бытийственных, но и в категориях долженствования.

Уже в ранних записях Белый подходит к этой проблеме. Он славит здесь Ницше, — но не за его антидемократизм, а за то, что Ницше предсказал появление новой личности: его «сверхчеловек», неожиданно утверждает Белый, есть «порождение тоскующей души. Безотчетная, зарева тоска породила стремление к зоре, воплотила зорю в личность». «Сверхчеловек» в понимании Белого — это «личность в виде знамени»<sup>1</sup>. Выдвижение на первый план личности (да еще в виде «знамени») было безусловной реакцией на безличность и бездуховность 80-х гг.

И уже в этих записях дает о себе знать та напряженность мысли, о которой писал М. Горький и которая вызывалась обостренным ощущением наступления нового периода не только в литературной жизни, но и в реальной земной истории.

Повышенная чувствительность и болезненная восприимчивость и привела Белого к искусству; она же породила то многообразие его литературных и филологических увлечений и экспериментов, в котором мы до сих пор не можем разобраться. Наконец, ей обязан Белый не дававшей ему покоя потребностью перетолковать прочитанное и увиденное на свой особый лад, что в конечном итоге и породило трагедию непонимания.

Прообраз нового мироощущения и нового «жизнестроения» Белый видит в искусстве: оно для него есть выработка новых форм сознания, которые неминуемо должны будут породить и новые формы жизни. Искусство есть, таким образом, путь к жизнестроительству. «Искусство есть искусство жить» — этими словами начинает он статью «Искусство» (1908). И в мире художественных ценностей, и в реальном мире одинаково действует творческое начало. Связующим эти два мира звеном служит личность художника, которая становится при таком подходе не просто творцом, но творцом-демиургом. «Норма должествования оформливает творчество», — пишет Белый в 1906 г о д у. — Норма должествования — единственная познавательная норма». Другими словами, задача художника состоит в том, чтобы показать не только данное нам в непосредственном восприятии, но и должное. И здесь все зависит от личности художника, от того, насколько проникся он сознанием творческого начала, заложенного в его душе и имеющего все особенности божественной созидательной силы вселенной. Белый поясняет: «Художественная форма — сотворенный мир. Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений. Этим искусство отторгнуто от бытия. Но и творческое начало бытия заслонено в художественном образе личностью художника. Художник — бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском. Творческое начало бытия противопоставлено творческому началу искусства. Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец»<sup>2</sup>. Как «бог своего мира» художник противопоставит богу — демиургу Вселенной. Но и там и здесь — творение новых форм жизни, новых форм сознания. Человеческое «я» для Белого есть самосознающий субъект, универсальная «все-

---

<sup>1</sup> См.: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 125—126.

<sup>2</sup> Белый А. Арабески. М., 1911, с. 152.

ленная», и он пристально следит за изменениями собственного духовного роста, исчисляя в поздних автобиографических записях буквально по дням и месяцам этапы личного созревания. И там у Белого, где самосознающее «я» соприкасается с исторической жизнью, где есть приметы среды и истории, там Белый по-настоящему талантлив, глубок и интересен, там, где оно невольно выключается из потока истории, лишается почвы, там Белый наименее значителен, там он во власти чистого эксперимента.

И вот что показательно. Многие важные (может быть, самые важные) особенности натуры Белого проявили себя в начале сознательного жизненного пути не только в творчестве (хотя уже в сборнике «Золото в лазури», отчасти в «симфониях» можно обнаружить линии, ведущие к зрелому Белому), но и в быту, в личной жизни, казалось бы, далекой от всяких художественных устремлений. На него свалилась страсть, которая как громом поразила его, но при этом дала ему возможность выявить особенности и противоречия его личности (а следовательно, и творчества, — тут все было взаимосвязано) с такой наглядностью и полнотой, каких мы не знали бы, если бы события этого не произошло. Я имею в виду встречу его с женщиной, которой суждено было стать важнейшей и главнейшей из всех встреч Белого с людьми. Женщиной этой оказалась жена Блока Любовь Дмитриевна, страсть к которой, пережитая Белым во всей ее изнуряющей и опустошающей полноте, вплотную столкнула его с реальной жизнью.

Конечно, тут имелся свой «просчет» и даже известная нелепость: испытать страсть к женщине, отождествляемой с Прекрасной Дамой, Вечной Женственностью, Лучезарной подругой, к тому же жене близкого (самого близкого!) человека. Но ведь и сам Блок ранее допустил аналогичный «просчет»: он сделал Прекрасную Даму женой, ввел ее в быт, в семью. Блок заплатил за это искаленной судьбой: поклонение Прекрасной Даме исключало для него отношение к ней как к жене и возлюбленной. Возникла ситуация, преодолеть которую он не смог. Судьбой заплатил за это и Андрей Белый<sup>1</sup>.

Но Блок остался верен своему идеалу, в нем победил художник, через всю жизнь он пронес тяжелейший груз отношений с Любовью Дмитриевной. Белый не обладал ни такой сдержанностью, ни таким постоянством. Ему был нанесен удар, от которого он уже не смог оправиться.

Это произошло в 1906 году. Получив отказ, в состоянии умоиступления Белый уезжает за границу. В январе 1907 г. он пишет из Парижа Э. К. Метнеру: «Вынута из меня душа: каждый сустав мизинца кричит надрывом. И в таком состоянии я уже два года и чем дальше, тем хуже»<sup>2</sup>. Слишком большие надежды возлагал Белый на этот возможный союз, и тем тяжелее оказался результат. Он ведь не просто «влюбился», как упрощенно трактуют эту историю некоторые исследователи, — здесь большое место занимала проблема «жизнестроения», формирование судьбы на

---

<sup>1</sup> Д. Е. Максимов справедливо отмечает, что из всех трех участников этой тяжелой истории Белый пострадал «больше всех»: «он был доведен <...> до полного отчаянья, граничившего с психическим расстройством» (Максимов Д. Е. Александр Блок и Евгений Иванов. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964. с. 360).

<sup>2</sup> ГБЛ. ф. 167. карт. 1. ед. хр. 51.

основе единства и гармонии. Для Белого это должен был быть высокий союз, где искусство становилось жизнью, а жизнь поднималась до уровня творчества. Белый был уже к этому времени автором новаторского стихотворного сборника «Золото в лазури» и трех «симфоний» — прозаических произведений необычной формы, в которых тема развивалась путем нарастания и спада ритмически организованных оборотов — в музыкальном ключе (хотя сама по себе имела вполне конкретный лирико-философский либо злободневно-сатирический характер). Как в «Золоте в лазури», так и в «симфониях» Белый и разрабатывает прием символического иносказания, при котором содержание высказывания находится не в прямом соотношении с формой его, — это «речь не о том, о чем говорят слова» (Г. А. Гукровский).

В этих первых своих книгах он еще наивно-романтичен, он только открывает для себя новый мир, открывает темы творчества, не зная пока, каким из них предстоит в будущем вырасти в проблемы эпохального значения.

Но вот что важно. Уже в эти годы, формируясь в общем и широком русле оживления и обновления искусства, оказывая, в свою очередь, мощное воздействие на это обновление. Белый, и как творческая личность, и как явление эпохи, формируется в виде некоего «пророка», не понятого и не понимаемого людьми, погрязшими в ординарности бытового существования. Максимализм Белого, основанный на понимании искусства, как «жизнетворчества», во много раз превосходил по своим замысленным последствиям те сдвиги, которые переживало искусство на рубеже веков. Он имел грандиозный характер и затрагивал пути развития всего человечества. Страсть к Л. Д. Блок потому и была пережита Белым так сильно и с таким надрывом, что тут ему виделся — пусть индивидуальный, личный, но поучительный для эпохи в целом — выход из тупика ординарного существования, как своеобразная победа над жизнью, то высокое «жизнетворчество», мечта о котором играла такую большую роль и в статьях Белого, и в его творчестве. Неслучайно его юный герой пребывает «на горах», вдали от суетной повседневности, ему одиноко там, но именно в этой одинокости, испытывая «очистительный холод», он и находит великое освобождение, и обретает себя как личность (подобно герою Ницше):

Горы в брачных венцах.  
Я в восторге, я молод.  
У меня на горах  
Очистительный холод.

*(«Золото в лазури»)*

Спускаясь к лю д я м , — вниз, в город, который уже тогда представлялся Белому замкнутым пространством, ограниченным кубами домов и пустынями площадей<sup>1</sup>, он, естественно, не чувствует этой очистительности, — ибо если одиночество «на горах» давало иллюзию освобождения, то одиночество среди людей лишает и этой последней иллюзии.

Воспринимая окружающее в обостренно-чувственных гипертрофированных формах, Белый «переживает» не столько мир реальной действительности,

---

<sup>1</sup> См. его статью «Город» (1907) в сб. «Арабески» (1911).

тельности, сколько свое личное, трагическое восприятие этого мира, что и выводит его непосредственно к Шопенгауэру. Чувственное восприятие само по себе не играет в мироощущении Белого решающей роли. Между миром действительности и самосознанием Белого, реализуемого не только в художественном творчестве, всегда находится его лирическое «я». Именно поэтому лирическое «я» Белого так наглядно оголено в его стихах, нервически выпячено вперед, всегда на виду, всегда осязаемо, что и создает впечатление небывалой одухотворенности. Оно не спрятано в глубь души, как это мы наблюдаем, например, у Блока, а само как бы является частью внешнего мира.

В этом и состояла новизна поэтической манеры Белого, с ее синтаксическими разрывами и переносами, необычной расстановкой знаков препинания, интонационными спадами и взлетами. Впоследствии многие из этих качеств дадут о себе знать — в гораздо более обнаженном виде — в стихах Марины Цветаевой, чье поэтическое творчество непосредственно соприкасается с творчеством Белого. Поэтическое родство тут прямое и непосредственное, как и родство душевное.

В силу столь наглядной осязаемости лирического «я» стихи Белого вполне можно рассматривать как своеобразный *театр одного актера*, где многообразие чувств и переживаний есть художественное выражение «многообразия» самой личности поэта.

Ведь это он, Белый, единственный из поэтов того времени, не только осознал ту решающую роль, какую вообще стало играть в поэзии начала века лирическое «я» поэта, но и дал определение этой новой возникшей категории (*лирический субъект* и *субъект поэзии* — так назвал он ее). Правда, и в науке, и в критике более прижилось определение, данное Ю. Тыняновым, — «*лирический герой*», но первым обратил внимание на изменение характера взаимоотношений между поэтом и «героем» его стихов и даже начал изучать этот процесс именно Андрей Белый<sup>1</sup>.

В этих первых своих книгах Белый еще не ощутил всей суровости реальных (а не художественных) бытовых ситуаций, он еще только предвидит, но не видит их; но главное — он еще не открыл для себя родственной литературной традиции, которая в ближайшее время окажется важна и нужна ему, он еще питается соками вымышленного мира, игры, гротеска (что широко пропагандировалось им в известном кружке «Аргонавтов» — московских поэтов-символистов и сочувствующих им художников). «Аргонавтам» придет конец, как только Белый ощутит себя в русле большой традиции — наследником, продолжателем, толкователем Баратынского, Гоголя, Некрасова, Достоевского, Вл. Соловьева.

Но для этого должна была произойти полная смена одного литературного стиля другим. Повороты Белого от одного стиля к другому поразительны по своей смелости и радикальности (на что справедливо обратила внимание Л. Я. Гинзбург<sup>2</sup>). Это была смелость *поисков жизненной опоры*, сознание исчерпанности прежних тем и образов. И вот тут-то выступила на первый план и заняла огромное место история его «несчастной любви»: она выхолостила его душу, оставшись самым тягостным воспоминанием

<sup>1</sup> См. подробнее в кн.: Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. 2-е изд. Л., 1985, с. 91—116.

<sup>2</sup> Гинзбург Лидия. О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 262



на всю его жизнь, но она же открыла перед ним новый для него *мир подлинных страданий*; отчаяние его было безысходным, но при этом горизонт его устремлений (в первую очередь творческих) безмерно расширился и усложнился. Это расширение и вывело его на широкую дорогу литературной традиции, где его уже поджидали два самых важных события его зрелой жизни — увлечение антропософией Рудольфа Штейнера и создание романа «Петербург».

Поразительный пример. В сборнике «Урна» Белый дает свою, далекую от действительности, интерпретацию отношениям с Л. Д. Блок, прибегая при этом к помощи такой традиционной романтической поэтики, что даже словарь использует архаический:

Я шел один своим путем,  
В метель застыл я ледяным комом...  
И вот в сугробе ледяном  
Они нашли меня под домом.

Им отдал все, что я принес:  
Души расколотой сомненья,  
Кристаллы дум, алмазы слез,  
И жар любви, и песнопенья,

И утро жизненного дня.  
Но стал помехой их досугу.  
Они так ласково меня  
Из дома выгнали на выюгу.

.....  
Пусть так: немотствует их совесть,  
Хоть снежным криком ветр твердит  
Моей глухой судьбины повесть...<sup>1</sup>

*Ледяной сугроб, сомненья души, кристаллы дум, алмазы слез, жар любви, утро дня, глухая судьбина* — какой не новый набор метафор! Какие штампы! Но из этих штампов вырастает автор, во всей необычности своего поэтического мышления, фантазер и эгоцентрик, стремящийся слить воедино разные эпохи в развитии русской романтической культуры — начала XIX и начала XX вв. Ему помогает здесь литературная традиция, которую он нещадно эксплуатирует, но которую при этом обновляет тем, что резко и демонстративно выдвигает на первый план личность поэта во всей *эмоциональной насыщенности* его чувств (а не одни только эти чувства, как было в романтической поэзии ранее). Личность поэта, трансформируясь в лирическое «я», заслоняет здесь все, — весь мир, благодаря чему история несчастной любви вырастает до размеров «истории» искалеченной судьбы, а драматизм единичной ситуации оборачивается драматизмом всей человеческой жизни. Поэтому-то традиционная символика и архаизированный словарь звучат у Белого так свежо и вполне оригинально.

С этого времени тема личной судьбы, осмысляемой сквозь призму общего — и общечеловеческого, исторически-мирового и конкретно-социального, российского — неблагополучия, становится едва ли не глав-

<sup>1</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 293—294.



*Боря Бугаев. 1890*

ной темой творчества Белого. Он не мыслит себя вне неблагополучия (он и непредставим вне его), он страстно, с надрывом, но и наивно, романтически стремится преодолеть его — как в личной жизни, так и в творчестве. Но каждый раз у него ничего не получается, ситуации повторяются. Судьба Белого развивается как бы по кругу, в ней есть динамика, есть напор, есть стремительность и напряженность, но нет направленности. Она возникнет впоследствии, в зрелый период, но как подсознательная реализация тех же стихийных импульсов. Поэтому и анализ творческого пути Белого по этапам его духовного созревания — дело затруднительное. Границы здесь смыты, неотчетливы, часто зависят от внешних обстоятельств. Как и герой его стихов, он погружен в себя, хотя живет «открытой» жизнью, на виду у всей литературной Москвы, жизнью, в которой мало интимности и самососредоточенности.

Эта внешняя экспансивность и экзальтированность имела под собой определенную почву. Белый живет в ожидании апокалиптических событий, чувство взрыва, конца, разверзающейся бездны не покидает его.

Он чувствует себя на гребне волны, которая должна будет разнести весь существующий миропорядок. Отсюда и проистекает, очевидно, поражающая современников нервическая напряженность поведения — на гребне волны трудно сохранить спокойствие и уравновешенность. И неизвестно еще, что надвигается на человечество. Поэтому нужна нить, путеводная звезда, цель. Где ее взять? И вот тут Белый обращает свой взор к писателям прошлого. Он прямо утверждает, что русские писатели XIX века произвели переворот в отношении к личности и обществу, поставив их в антагонистические отношения, но у них отсутствовало понимание конечной цели надвигающихся потрясений, ради которой стоило затрачивать столько душевных усилий и энергии. Ярче других это отсутствие цели показал, по мнению Белого, как раз Достоевский.

Герой Достоевского служил в глазах Белого воплощением хаоса и дисгармонии — и личности, и мира, в котором она пребывает. И это несмотря на то, что именно Достоевским были выражены идеи, которыми живет общество. Но он никуда не вел и не указывал путей преобразования. «Кабачная мистика» Достоевского раздражает Белого: «В самом деле: нужна решимость, чтобы, вооружившись долгом, медленным восхождением, подойти вплотную к восхищающему видению. Легче пьяной ватагой повалить из кабачка на спасение человечества. А герои Достоевского часто так именно и поступали...»<sup>1</sup>

Но то «преодоление» Достоевского, к которому призывал Белый, было и попыткой «преодолеть» самого себя, ибо, ощущая себя художником переходного времени, он в себе самом, в своих «героях» видел тот же груз противоречий, душевного хаоса, «юрродства», которым мучился, но в котором пребывал герой Достоевского<sup>2</sup>.

Достоевский дал толчок исканиям Белого, в некоторых случаях подсказал характер той или иной сцены, но сама художественная «ткань» прозы Белого, принципы и приемы художественного анализа ничего общего с Достоевским не имеют. Не верил Белый Достоевскому и в его оценке внутреннего мира человека. Он видел в Достоевском что-то мешанское, во всяком случае, не слишком высокое, немужественное. Недаром он говорил о Достоевском, что в литературе тот «семенит дробной походкой петербургского обывателя». И добавлял с горечью: «И российская словесность засемила вслед за ним»<sup>3</sup>.

Не поверил Белый Достоевскому и тогда, когда тот сделал одно из самых великих открытий в мировом искусстве, — открытий человека, которого он увидел *ареной борьбы «добрых» и «злых» начал жизни, бога и черта, Христа и Антихриста*. И, не поверив, сказал впоследствии, что «добро» или «зло» — только пена пучины того, своего, что есть в каждом»<sup>4</sup>. И так, *только лишь пена*, к тому же *пена пучины*, которую еще надо вскрыть и понять в каждом отдельном случае. Обобщений,

---

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 95. В словах о «долге» и «восхищающем видении» явно чувствуется увлечение Белого Ибсеном («Бранд»).

<sup>2</sup> «В душе своей носил Достоевский образ светлой жизни, но пути, ведущие в блаженные места, были неведомы ему», — писал Белый в программной статье «Ибсен и Достоевский» (см.: Арабески, с. 93).

<sup>3</sup> Белый А. Арабески, с. 93.

<sup>4</sup> Слова эти сказаны Белым в романе «Крещеный китаец» (М., 1928, с. 80).



ХУДОЖНИК  
*Л. Миле*  
ПРИДВОРНЫЙ ФОТОГРАФ  
КУЗНЕЦЫ  
МОСТЫ  
МОСКВА

*Боря Бугаев. 1890*

согласно Белому, здесь быть не может. Вот что такое, по утверждению Белого, «добро» и «зло», которые есть качества, даже приблизительно не исчерпывающие сущности душевного мира человека. Эти понятия, религиозно абсолютизированные Достоевским, уже утратили в глазах Белого свое определенное значение и четкие границы. Он тут выступал более представителем XX века, нежели века XIX-го.

Но из чего же тогда складывается внутренний мир человека, каковы его главные свойства?

И вот тут-то и пришли на помощь Белому его «родственные» отношения с Вечностью, т. е. его способность мыслить *бытийными категориями*. Разрабатывая эту способность, приспособливая ее к социальным условиям и потребностям времени, Белый и создает свою особую художественную «конструкцию» человека, главное в которой — его находже-

ние на границе бытия и быта, в двухмерной позиции (которая является одновременно и позицией многомерной), т. е. в одинаковой зависимости как от бытовой эмпирики повседневного существования, так и от Вечности, связь с которой природа предусмотрительно упрятала в глубины подсознания. Пограничное положение человека — но не между «добром» и «злом», как думал Достоевский, а между бытом и бытием — вот что увидел Белый, вот что сделал он объектом изображения.

Он учитывает опыт Достоевского, но не принимает его, оставляет его позади, идет дальше. И поскольку он был писателем иной эпохи, его оценка также имела совершенно иной характер. Человек в глазах Белого был уже другим, не таким, каким он был в глазах Достоевского и Л. Толстого.

Первым в русской литературе, если не словесном искусстве вообще, Белый увидел человека находящимся на грани двух сфер существования — мира эмпирического, вещественно осязаемого и мира «духовного» (говоря условно), космического, отчасти мифологического, праисторического, во всяком случае мыслимого лишь в категориальных аспектах. Вот это нахождение на грани быта и бытия, эмпирики повседневного существования и «космических сквозняков», задувающих из необозримых пределов Вселенной (как сказано в романе «Петербург»), и открывает в человеке такие качества и свойства природы, такие зависимости, какие в любых других условиях открыты быть не могли бы.

При таком подходе Белый и вторгается (невольно?) в подсознательную жизнь героя, которая как бы оказывается связующим звеном между ним и вечностью. Литературный герой, не утрачивая черт литературности, приобретает черты научно и логически сконструированной «системы», тем более что романная жизнь его протекает не просто в условиях бытовой эмпирики, но той, в которой застала его история, т. е. быт опять же пересекается с бытием. Отчасти благодаря такому его качеству, отчасти благодаря обилию внешних проявлений его подсознательной жизни, мы не столько ощущаем присутствие рядом с собой «героя» художественного произведения, сколько видим его изображение спроецированным на наш «зрительный» экран, — герой Белого виден нам, как виден Иван Карамазов, разговаривающий с чертом.

Новаторство Белого уже в период создания «симфоний» хорошо уловил Брюсов, который как никто пристально следил за развитием своего союзника. «В своих четырех «Симфониях», — писал Брюсов, — он создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихотворного создания и вместительностью и непринужденностью романа <...> он постарался <...> смешать различные «планы» вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами иного, неземного света»<sup>1</sup>.

Очень важно, что Брюсов, человек сухого, рассудочного ума, уловил двойственный характер «симфоний» Белого, сочетание в них «бытовой» и «бытийной» стороны (повседневность, пронизанная лучами иного, неземного света). Это было сейчас самое главное в творчестве Белого.

В 1905 г. выходит в свет третья «симфония» «Возврат», в которой

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 307.



*Борис Бугаев. 1894*

открытие Белого приобрело программный характер<sup>1</sup>. Здесь имеется «герой», символические действующие лица, связность повествования. Двупланность здесь доведена до предела, имеет абсолютный характер и непосредственное выражение. Грань между двумя «планами» жизни, олицетворяющими два мира (быта и бытия), как и должно быть, зыбка и неотчетлива.

Герой повести — магистрант Евгений Хандриков — одновременно и

---

<sup>1</sup> Переиздавая «Возврат» в 1922 г., Белый, как бы следуя наблюдениям Брюсова, поставил в подзаголовке «Повесть», что гораздо больше соответствовало жанру произведения. Несмотря на то что «симфонии» не стали исходным моментом создания нового словесного искусства, для Белого они явились источником, из которого он черпал в течение всей своей жизни (см. подробнее об этом — в настоящем издании — статью Т. Ю. Хмельницкой «Литературное рождение Андрея Белого»).

сотрудник химической лаборатории и, во втором, но главном плане существования, некий доисторический «ребенок», проводящий время на берегу океана, где много солнца, ветра, чистого песка, тепла, где он охраняем «стариком» — временем, богом, демиургом. Существование Хандрикова делится по времени суток: днем он — погрязший в быту маленький, незаметный человек, существо жалкое и убогое, ночью же, в сновидениях, когда вскрывается резервуар подсознания, он раскрывается как живущий полнокровной природной жизнью «ребенок», детски жизнерадостный, веселый и всезнающий, в миллионнолетней давности своей резвящийся на берегу океана, окруженный мифическими существами, не ведающий ни об интригах, окружающих его в «реальной» жизни, ни о самой этой жизни.

Возврат из мира праисторического бытия в реальную бытовую обстановку пошлости и грязи — утреннее пробуждение:

«Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря.

Но не было так: разбудила супруга. Бегала вдоль маленьких комнат. Шлепала туфлями. Ворчала на прислугу.

Все напоминало, что сон кончился. Пропал безвозвратно.

Ушел до следующей ночи.

Знакомый шум моря по-прежнему раздавался из-за перегородки, оклеенной дешевыми обоями.

Но и это не было так: за перегородкой не было моря. Шипел самовар на круглом чайном столике.

Вскочил, как ошпаренный. Удивлялся, недоумевая, откуда вернулся, тщето вспоминая, где был.

Припомнилось и время, и пространство, и он сам, магистрант Хандриков.

«Да-а», — сказал он, почесываясь, и стал надевать сапоги<sup>1</sup>.

И странное дело: люди, сослуживцы Хандрикова, его знакомые, с которыми он общается «в быту» — мерзлом и туманном городе, чем-то отдаленно напоминают мифические существа, с которыми также вступает в какие-то отношения его эмбриональный предок, выведенный в образе «ребенка», беззаботно сидящего на солнечном берегу океана. Та или иная деталь, подчеркнутая Белым, как бы объединяет эти два плана — бытовой и бытийный, и весь мир оказывается существующим в зеркально-искаженном отражении, в своей исконной двухбытийной сути. Так, в миллионнолетней давности, «ребенок» (нынешний Хандриков) вступает в отношения с «неизвестным», имеющим «землисто-бледное лицо, обрамленное волчьей бородкой». Но с такой же «волчьей бородкой» встречает подлинного Хандрикова в лаборатории, куда он прибежал мокрым утром, доцент химии Ценх. По этому поводу Белый пишет: «чем-то страшным, знакомым пахнуло на вздрогнувшего магистранта. Он тихо вскрикнул».

На берегу океана «ребенок» видит странное существо — «пернатого мужа с птичьей головой». «Ребенок смотрел на пернатого мужа, шептал: «Орел. Милый...» А в реальной действительности Хандриков встре-

---

<sup>1</sup> Белый А. Возврат. III симфония. М., 1905, с. 45.



*Борис Бугаев. 1894*

чается с психиатром, профессором Орловым, с которым у него завязываются какие-то таинственные связи; решающую роль в этих связях для Хандрикова имеют «знаки», подаваемые Вечностью.

Уродливый и тягостный быт, в котором пребывает магистрант Хандриков, напоминающий «маленького человека» Пушкина и Гоголя (и имя у него пушкинское — Евгений!), оказывается окруженным Вечностью и вселенной, постоянно дающими о себе знать грезами, снами, деталями быта, чертами внешнего вида окружающих людей. Происходит как бы взаимопроникновение двух миров; прошлое, миллионлетнее давнее, вторгается в настоящее, в жизнь современного маленького человека, разрывая ее, вскрывая ее величественный и величавый, сказочно-красивый праобраз.

Человек как бы включается в течение мировой жизни, более того, он становится ее показателем. И он может преодолеть быт, выйти за



сферу эмпирического существования. Ему надо для этого слиться с океаном вечности, «вернуться» в стихию, в которой он пребывал в своих грезах.

Именно так и поступает магистрант Хандриков. Затравленный интригами, изнуренный тоской по своему «прошлому» — светлому, теплomu, беззаботному, он бросается с лодки в озеро, сливаясь уже навечно с водной стихией, из которой он некогда вышел. Это и есть бегство от «быта» и слияние с «бытием». Из водной стихии он вышел, в нее и вернулся. Там его вновь ожидает добрый «старик» — символ вечности, «знак» безвременного существования.

Финальная сцена III симфонии:

«Волны выбросили челн. Ветер кружил серебряный песочек, устраивал танцы пыли. На берегу стоял сутулый старик, опершись на свой ослепительный жезл. Радовался возвратной встрече.

В руке держал веночек белых роз — веночек серебряных звезд. Поцеловал белокурые волосы ребенка, возложив на них эти звезды серебра.

Говорил: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил».

«Много раз венчал тебя страданием — его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел, и не закатаешься».

«Здравствуй, о мое беззакатное дитя...»<sup>1</sup>

Борьба за Хандрикова — борьба за естественно-природную сущность человека, подавленную уродливыми условиями жизни в историческом периоде, олицетворением которого служит современный город. Эту природную сущность воплощает в повести «пернатый муж» Орел (в быту — Орлов). Бытовую же, эмпирическую сторону жизни человека воплощает ничтожный доцент Ценх, обитатель «Змеевого Логовища», которое выступает обозначением современной машинной цивилизации.

Значение третьей симфонии в духовном и художественном развитии Белого чрезвычайно велико. Слово по-прежнему остается ведущим фактором стилиевой структуры, но теперь это уже не столько слово-символ, сколько слово-категория. Белый вступил на путь нового для себя — категориального — мышления, пришедшего на смену образно-символическому мышлению «Золота в лазури». Он открыл для себя ту стилистическую систему, которая будет сопровождать его до конца его активной писательской деятельности.

Двуплановое существование человека, его скрытая двухбытийность, постоянное пребывание его на пограничной черте быта и бытия — вот что открыл для себя Белый в третьей симфонии.

Совершая путь жизненной судьбы, человек неизбежно возвращается к своим праистокам<sup>2</sup>. Собственно, «генетически» они всегда есть в нем, только он не знает и не замечает их. Раздираемый противоречиями

---

<sup>1</sup> Белый А. Возврат. III симфония, с. 125—126.

<sup>2</sup> Идея «праистоков» человеческого существования, сливавшаяся в ряде случаев с идеей метампсихоза (но не поглощавшаяся ею), была общим местом и поэзии начала века. Помимо Белого, ей отдали дань Блок, Гумилев (особенно наглядно), Ахматова.

повседневного существования, удушаемый эмпирикой технизированного быта, человек только в сфере бытия обретает свою подлинную сущность. Категория бытия для Белого иносказательно есть *категория духовности*, утраченной ныне в сутолоке быта, противостоящего вечности, ее естественной, природно-оздоровляющей данности. Мысль о двуплановости, *двухбытийности* всего сущего станет отныне центральной мыслью Белого; ей суждено лечь не только в основу создаваемой им поэтической системы, но и в основу его взглядов — философских, антропологических, исторических, социальных.

### 3

Выход Белого к широким темам творчества, в которые неминуемо влиялась национальная традиция, его настойчивые попытки *через историю понять человека* (а не наоборот, как это делалось раньше) повлекли за собой и известную переориентацию по отношению к смыслу и назначению художественного творчества и искусства вообще. Произошло это на рубеже 1906—1907 гг., когда события первой революции прочно отложились в его сознании как этапный момент в истории страны. Реагировал на них Белый очень активно. День 9 января он провел в Петербурге, воочию наблюдая то, что происходило на улицах столицы. Дальнейшее развитие событий он увидел уже в деревне. Увиденное потрясло его. Крестьянские волнения широким потоком разливались по стране. 17 июля 1906 г. он делится своими впечатлениями с В. В. Владимировым, участником кружка «Аргонавты»: «Вся Россия в огне. Этот огонь заливаает все. И тревоги души, и личные печали сливаются с горем народным <...> *Крестьяне правы, удивляюсь их терпению*»<sup>1</sup>.

С этого времени начинается интенсивный рост Белого как художника. Его достижения поразительны даже на том богатом фоне литературы, который дает нам период 1907—1917 гг. «Пепел» и «Урна», «Серебряный голубь» и «Петербург» — вот какими значительными вещами обогащает Белый русскую литературу. В содержании этих произведений нам еще предстоит разобраться, но уже сейчас видно, что здесь вырывается оригинальная концепция исторической роли и судьбы России, оказавшейся на грани грандиозных социальных сдвигов и потрясений. Белый стремится постичь характер надвигающихся перемен и приходит к выводам, имеющим эпохальное значение (особенно наглядно — в романе «Петербург»). Это зрелый писатель, вырабатывающий свою философию истории, в которой «личное» нерасторжимо сливается с социальным я историческим.

*И тревоги души, и личные печали сливаются с горем народным* — в этих важных словах уже заложены представления о смысле того внутреннего развития, по которому двигался Белый в своем творчестве. Слияние с горем народным, т. е. *соучастие в страдании* — вот что выходит наружу, становится темой творчества и категорией сознания. Здесь не было двух слагаемых (художник и народ), личное не приносилось в жертву общему и не поглощалось им. Создавалась единая сфера пережи-

---

<sup>1</sup> Собрание В. В. Владимирова. Ленинград.



*Борис Бугаев в имени «Серебряный колодезь».  
Фотография из семейного альбома. 1898*

ваний, в которой «личное» и «внеличное» составляли прочное единство.

Жанр «симфоний» еще некоторое время кажется ему плодотворным, но он уже хочет идти дальше. В январе 1907 г. Белый пишет из Мюнхена Э. К. Метнеру: «А вот что всерьез — это моя любовь к России и русскому народу, единственное, что во мне не разбито, единственная цельная нота моей души. И вера в будущее России особенно выросла здесь, за границей. Нет, не видел я ни в Париже, ни в Мюнхене рыдающего страдания, глубоко затаенного под улыбкой мягкой грусти <...>»<sup>1</sup> Он вошел в мир страданий народа, и этот мир оказался близок и родствен ему — со всеми его житейскими неурядицами, невзгодами, непониманием и неприкаянностью. Наружу выплеснулись новые впечатления и переживания, потребовавшие и иных, более глубоких, чем это было в «симфониях» и «Золоте в лазури», средств выражения. «Быт», не выдержавший испытания мерой «бытия», терял и свою нравственную ценность. В сознании Белого возникают новые литературные планы, новые замыслы, имеющие грандиозный характер (в планах и мечтах Белого все всегда было грандиозно). В том же 1907 году он сообщает матери: «По возвращении в Россию приму все меры, чтобы обезопаситься от наплыва ненужных впечатлений. Перед моим взором теперь созревает план будущих больших литературных работ, которые

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 167, карт. I, ед. хр. 51.

создадут совсем *новую форму литературы*. Чувствую в себе запас огромный литературных сил: только бы условия жизни позволили отдаться труду»<sup>1</sup>.

Подумать только: совсем новая форма литературы! Не реорганизация жанра или вида словесного искусства, а создание *новой формы литературы*, — таких задач не ставил перед собой (во всяком случае, столь откровенно) ни один из известных нам писателей. Но такая форма создавалась — робко в «Серебряном голубе», более наглядно в «Пепле» и во всю мощь — в «Петербурге», романе, занимающем центральное, но и переходное положение между тем, что уже устаревало в литературе, и тем, что в ней должно быть подлинно новаторским. Романе не отделанном, не доделанном, угловатом и сумбурном, но гениальном именно этой своей недоговоренностью. Белый пошел по пути новаторства, но и не прошел этот путь до конца, потому что значительную часть пути шел на ощупь. Но важнейшие открытия им были сделаны. Именно здесь идея *пограничного существования не только человека, но и целого города выражена так глубоко и в таких художественных ситуациях, к помощи которых не прибегал никто из писателей ни до, ни после Белого*.

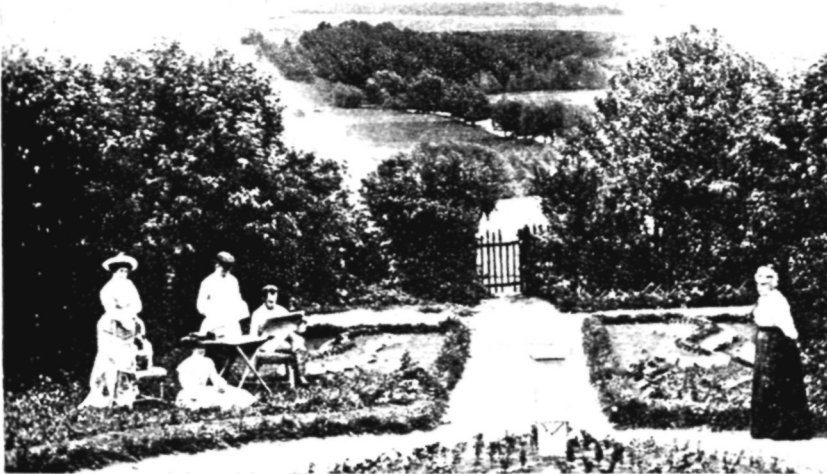
Вспомним слова самого Белого: «художественная форма — сотворенный мир». Новая форма есть новое содержание, — т. е. по-новому увиденный и воспринятый мир, в котором, согласно Белому, «*субъект*» и «*объект*», *быт* и *бытие* слиты воедино и одновременно прочно разделены, в котором авторское «я» представляет собой такую же объективную реальность, как и «реальные» персонажи творчества. Белый сам открывал себя в окружающем мире, и для него это было открытием окружающего мира.

И хотя он слишком зависел от традиции, хотя слишком много влияний испытал за свою жизнь, новаторский, оригинальный характер его исканий не подлежит сомнению. «Пепел» и «Урна» — традиционные для русской поэзии XX века стихотворные сборники, «Серебряный голубь» — традиционная повесть, даже «Петербург» по сюжетике и архитектонике более или менее традиционный роман. Не следует только традиционность понимать упрощенно, это все символические произведения, однако, с формальной точки зрения, построенные на традиционных для данного жанра приемах. Но вот в содержании (понимаемом широко, как формосодержание) каждой из этих книг Белый сказал свое слово в литературе, выдвинул свои темы, совершенно особые аспекты художественного исследования личности и только им сформулированные проблемы. Наконец, разработал свою стилистическую манеру — особую в каждом из перечисленных случаев.

Новое художественное миропонимание, к которому подходил Белый и в стихотворных книгах, и в романах, и отчасти в теоретических статьях, строится им на попытках слить символические черты с чертами типическими, поднять символ до высоты типического обобщения. Правда, при таком подходе действительность теряет под его пером свою однородность, она оказывается и чувственно воспринимаемым объектом, и следствием многочисленных, со «стародавних» времен мистически

---

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 358, л. 78 об.



*Андрей Белый среди родных в имении «Серебряный колодезь».  
Начало 1900-х годов*

осмысляемых преобразений («чья-то праздная мозговая игра», как скажет Белый, перефразируя Гоголя, в романе «Петербург» об этом городе, имеющем двойное существование). Призрачность реальной действительности имеет у Белого и мистико-фигуральный, и конкретно-социальный смысл. Люди расположились, живут, пьют чай со сливками, но все это происходит на краю бездны, в которую должно обрушиться вскоре все сущее. Белый стремится открыть людям глаза, он выступает против спекулятивных «откровений» петербургских модернистов и, как всегда, делает это с надрывом и экзальтацией.

И все герои его главного романа, как и их литературный предшественник Евгений Хандриков, пребывают на грани быта и бытия, в безмерном пространстве нескольких измерений. Так, кровать отошедшего ко сну сенатора Аhleухова повисает в «безвременной пустоте» — над бездной; задремавший над бомбой с заведенным часовым механизмом («сардинницей ужасного содержания») Николай Аполлонович ощущает себя «стародавним» туранцем, видит, как некий «дрянной монгол» «присваивает» себе его физиономию; просторы Вселенной «дозирает» из своей каморки террорист Дудкин, обдуваемый с чердака «космическими сквозняками». И так и этак поворачивает своих героев Белый, то опускает в сферу быта, где они вынуждены пребывать в своей эмпирической жизни, то возносит в сферы бытия, где они испытывают ужас от соприкосновения со всей подлинной родиной (прародиной).

Он сам как бы живет в двух мирах одновременно: естественно-реальном и вымышленном, фантастическом, литературном. Менялась

жизнь, менялся Белый, менялся характер этих двух миров, но само их соотношение, их обоюднo-равноправное присутствие в сознании и творчестве его оставалось неизменным. Он сам был и субъектом, и объектом своего творчества. И он никогда не ограничивался одним миром, одним планом, одной плоскостью жизни — плоскостью быта или плоскостью бытия; ему всегда нужна была проекция, отражение, взаимодействие. Ему всегда нужен был взгляд на мир, в котором он жил, и на самого себя с нескольких сторон, с нескольких точек зрения (что хорошо продемонстрировано в романе «Котик Летаев»).

И как расковывается его перо, какие роскошные ассоциации и параллели выступают наружу, какой насыщенной, полнокровной, живой и пульсирующей становится его художническая мысль, каким оригинальным, захватывающим становится стиль письма, когда он попадает в русло литературной традиции, на привычную стезю двупланного существования, с каким бесстрашием он обращается с готовым материалом. «Пепел» и «Урна», «Серебряный голубь», особенно «Петербург» — наиболее наглядные примеры того.

Он вообще не мог жить без ассоциаций, аллюзий, параллелей и прямых заимствований. Идея «многомерного» существования человека, его одновременного пребывания в эмпирике быта и круговращении бытия требовала соответствующей опоры. И Белый находит эту опору в литературе прошлого, — русской литературе в первую очередь. Отмечавшееся современниками свойственное ему редкое по силе «чувство неустойчивости и относительности» всего на свете также порождало соответствующее стремление на кого-то сослаться, с кем-то полемизировать, кого-то перетолковывать, чьи-то образы продлевать во времени. Он жил в постоянном окружении тем, сюжетов, проблем, пришедших из книг и сочинений других авторов. Тот художественный мир, которым он окружил себя, не имел ни начала, ни конца, хотя «субъективно» Белый всегда знал, откуда произошло такое-то явление и во что ему суждено (или должно) вылиться. Он много раз ошибался, давая каждый раз новое объяснение, но твердая уверенность не покидала его никогда.

В «Пепле» такой воображаемой «опорой» был Некрасов, в «Урне» — Баратынский, в «Серебряном голубе» — Гоголь, в «Петербурге» — и Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и особенно Рудольф Штейнер; используя готовые образы и идеи, он прodelывает с их помощью такие головокружительные эксперименты, от которых захватывает дух.

В соответствии с общим взглядом на человека и его пограничное положение в мире складывались и историософские взгляды Белого, в основе которых лежала мысль о повторяемости всех важнейших явлений и форм «земного» существования — как в истории людей, так и в «природной» жизни вообще. Ничто не исчезает бесследно, история есть система «возвратов» (вспомним третью «симфонию»), которая в «Петербурге» выступает уже как система возмездий. История есть память — и человека, и человечества в целом, истоки которой таятся в глубинах подсознания. А входя в мир уже в сознательном возрасте, человек внезапно «узнает» явления и предметы, ранее им не виденные. Мир никогда не новость для человека, в иной форме и иных обличьях он некогда был уже в нем в далеком прошлом.

Неслучайна та большая роль, которую играет мотив *старины* в поэтике «Петербургга». Прошлое — отдаленное, исчисляемое веками и тысячелетиями, и сравнительно близкое, историческое (петровская эпоха) и, наконец, биографическое — тяготеет над всеми центральными персонажами романа, определяя их поведение на нынешней стадии их развития.

Отсюда и проистекает настороженное и пристрастное внимание Белого к художникам, философам, композиторам предшествующих эпох, в творчестве которых запечатлены какие-то важные моменты в жизни общества и жизни человеческого духа. Совокупность этих моментов («мгновений») дает представление о времени, которое тем самым получает свое выражение как фактор эволюции самосознающего «я», т. е. реальную и доступную осязаемость. «Что есть линия человеческого развития?» — спрашивал в одной из статей Белый и отвечал: «Вечная смена мгновений и жизнь во мгновении». Этот однозначный ответ конкретизировался далее следующим образом: «В этом движении признается правда пережитого лишь в последнем мгновении; но мгновение предстоящего есть совокупность пережитого во времени; мы в последнем мгновении ощущаем всю линию перемен; нам кажется, что мы стали над временем; на самом же деле мы разве что *едem* на времени; наше стояние над временем — принуждение времени; время — конь без узды — мчит, мчит, мчит: ощущение *бевременности в миге* — головокружительное ощущение; головокружение же это от временной быстроты»<sup>1</sup>.

Жизнь есть существование (пребывание) в миге сознания, из этих же «мигов» и складывается цепь времен — вот исходный постулат философских построений Белого. Человек же лишь *едет на времени*, принимая в разные мгновения своей жизни ту или иную «форму»; совокупность этих «форм» и есть условная форма его существования. Правда, художественная практика осложняла философию Белого. Но в основе своей мысль о повторяемости каких-то исходных, решающих явлений («моментов») была близка ему, и он отчаянно, испытывая благоговейный ужас, окунается в проблемы, художественные образы, концепции и нравственные системы, созданные до него; они для него — пророчества о сегодняшнем, о его времени, об эпохе рубежа веков. Как и для Блока, прошлое для Белого всегда актуально, потому что оно и прошлое, и настоящее, и будущее одновременно.

В 1908 г. Блок отмечал: «<...> откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова <...> все вам покажется интересным, насущным и животрепещущим; потому что нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, который не горели бы мы. Интересно решительно все, не только выпуклое, но и плоское, не только огненное, но и то, в чем нет искры огня?»

Возрождение проблем и вопросов, тем и образов, которыми жила и

---

<sup>1</sup> Белый А. Линия, круг, спираль — символизм. — «Труды и дни», 1912, № 4—5, с. 13.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 334—335.

которыми питалась культура XIX столетия, носило на рубеже веков повсеместный характер, определив тем самым своеобразно «ренессансную» суть культуры этого периода.

Широким потоком хлынуло «прошлое» в «настоящее» — мир познавался в сравнении и сопоставлении, в продлении «прошлого» в «настоящее». Искусство рубежа веков оказалось прекрасным аккумулятором, оно широко использовало поставленные ранее вопросы, сделав их объектом интересных и глубоких размышлений. Они вращались теперь вокруг центрального вопроса об исторической судьбе и будущей роли России. Этот вопрос связал воедино писателей нескольких поколений и теперь уже прямо и конкретно упирался в проблему социальной революции.

И вот тут выступила на поверхность типичность и характерность Белого как художнической личности, выступили его глубинные связи с эпохой, в которую он жил и которую представлял: свойственное ему «чувство неустойчивости» всего на свете получало объективную (исторически оправданную) почву, поиски им «самого себя», т. е. своей личной жизненной позиции и художественной концепции, диктовались, как выяснилось, самой жизненной атмосферой, которая в силу своей насыщенности переставала быть только фоном, на котором формировалась бы писательская индивидуальность; она приобретала самодовлеющий характер, становилась «действующим лицом» единой мировой драмы. Быт наглядно выявлял свои связи с бытием, но и демонстрировал свою несостоятельность на фоне бытия. Драма эта воспринималась Белым глубоко лично. Он, «юродивый» и «бесноватый», погруженный в себя, со всей силой, однако, ощущал себя втянутым в круговорот мировой жизни и всеобщих превращений. Воспринимая эту зависимость трагически и мистически, далекий от понимания истории как суммы реальных закономерностей, он начинает думать, что в жизни активизируются и выступают наружу силы, которым нет объяснения, но которые решающим и — главное — роковым образом воздействуют на распорядок мировой жизни и всеобщей истории.

Так оформляется в творчестве Белого стихотворный сборник «Пепел», которому суждено было составить этап в истории русской гражданской лирики. «Опыт» личной судьбы, неудавшейся, трагически расколотой жизни как бы вдвинулся в исторический опыт страны, прошедшей через революцию, поражение в русско-японской войне и оказавшейся в тисках политической реакции. Получился странный симбиоз, при котором поэт-мистик и индивидуалист вдруг заговорил стихами, исполненными общественного негодования и социального накала. Но это была уже новая гражданственность: поэт не вступал в спор с историей, он лишь констатировал факт гибельного положения страны, в котором оказалась она в результате наступившей реакции; именно поэтому в сборнике Белого оказался так ярко выражен ораторский пафос, хотя он был скрыт под личиной лирического «я» поэта. Но зато с предельной силой заявила о себе *личная сопричастность общему неблагополучию*, как раз и порождавшая чувство, оказавшееся господствующим в сборнике, — *чувство соучастия в страдании*. Отныне это чувство будет сопровождать Белого как неотъемлемая особенность его мирозерцания, формируя совер-



шенно особую, специфическую, только ему свойственную лирическую интонацию:

Мать Россия! Тебе мои песни, —  
О немая, суровая мать! —  
Здесь и глуше мне дай, и безвестней  
Непутевую жизнь отрыдать.

История страны и «непутевая жизнь» автора («лирического героя») совпадают в своем драматизме, «герой» стихов и страна, испытывающая политический гнет, составляют нераздельное целое.

Белый безусловно опирается в «Пепле» на «Последние песни» Некрасова (он демонстративно посвящает сборник «памяти Некрасова»), но он доводит до высокого предела лирическую взволнованность, он кликушествует и заклиняет:

Довольно: не жди, не надейся —  
Рассейся, мой бедный народ!  
В пространство пади и разбейся  
За годом мучительный год!  
. . . . .  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

И затем снова:

Роковая страна, ледяная,  
Проклятая железной судьбой —  
Мать Россия, о родина злая,  
Кто же так подшутил над тобой? <sup>1</sup>

В «Пепле» Белый впервые ощутил себя в России, а Россию ощутил в себе — своим «лирическим героем», своим скрытым «я». Как и всегда у Белого, это было переживание в миге сознания, когда объект воспринимается в сиюминутной ситуации, а мотивы исторического прошлого и возможного будущего существенной роли не играют. Изменится действительность — изменится и ее восприятие, и сам автор станет оценивать «Пепел» уже по-иному.

Здесь-то и проходит самое важное отличие Белого от Некрасова, в творческом сознании которого историческая перспектива (этическая или социальная) всегда играла важнейшую роль. У Белого ее нет, и это делает картину, нарисованную в «Пепле», трагически замкнутой, замурованной в раму, из которой нет исхода <sup>2</sup>.

Пройдет около десяти лет, и в год февральской и Октябрьской революций Белый напишет гениальное стихотворение «Родине», в котором заклиательные интонации уже целиком будут обращены в будущее, как

---

<sup>1</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 164, 159—160, 192. «Стихи-заклиания», «словесное радение» — так характеризует зрелую поэзию Белого во вступительной статье Т. Хмельницкая (см. там же, с. 40).

<sup>2</sup> Не случайно С. Соловьев увидел в стихах «Пепла» Россию с разложившимся прошлым, но еще «нерожденным будущим» («Весы», 1909, № 1, с. 85). См. также в настоящем изд. статью: Скатов Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого.

была обращена в будущее сама революция. Но так же «герой» стихов и Россия будут слиты в некое единство, причем слияние это будет происходить в огне «безумств» и испытаний:

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия, —  
Безумствуй, сжигая меня!  
. . . . .  
И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня,  
Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня!

Очень показательна эта внутренняя рифма: Россия — мессия, которая и держит на себе не только ритмическую, но и содержательную структуру строфы. Вот эту особенность Белого — жить в миге сознания, т. е. находиться в состоянии непрестанного обновления, видели и понимали далеко не все. Видел и понимал Блок. В его библиотеке в ИРЛИ имеется журнал «Золотое Руно» (№ 4 за 1909 г.) со статьей С. Городецкого «Ближайшая задача русской литературы». Статья произвела неприятное впечатление на Блока, он не принял ее, что видно из тех многочисленных карандашных помет, которыми он испещрил ее. Одна из них непосредственно касается Белого. Цитируя стихи «Пепла», Городецкий пишет: «Поэт не дает никаких надежд, не хочет никаких иллюзий. Чем хуже, тем лучше. Будь, что будет, — вот мораль книги». Блок подчеркивает последнюю фразу и отмечает на полях: «Можно ли так чудовищно не знать А. Белого?»<sup>1</sup> Пафос «Пепла» действительно трагичен, там есть ноты безысходности, но там нет упрощенчества и вульгаризации.

Кроме того, как это ни покажется странным, «Пепел» непосредственно связан с «Золотом в лазури», несмотря на существенные различия и в содержании, и в поэтике, и в стилистике. И проходит эта связь как раз по линии лирического героя: таким, каким мы видим его в «Пепле», он уже начал формироваться в «Золоте в лазури», что было замечено и отмечено тогдашней критикой. Неслучайно ведь под заключительным стихотворением «Пепла», в котором Белый представляется самому себе страдающим Христом, распинаемым на стене своей собственной городской комнаты-тюрьмы, стоит 1905 г.: оно было создано всего через год после выхода первого стихотворного сборника. Белый был подготовлен к соучастию в страдании до того, как тема некрасовской России широким потоком влилась в его творчество. Один стиль письма непосредственно накладывался на другой, форма диктовалась содержанием, содержание, в свою очередь, диктовалось поисками самого себя, своего места в изменяющемся мире.

Идея соучаствия в страдании, отчетливо выявившая себя в сборнике «Пепел», выводит нас и к другой идее, в более широкой перспективе определявшей «психологический статус» Белого — к идее соучаствия в истории. Это соучаствие ощущалось Белым с почти физической осязаемо-

---

<sup>1</sup> «Золотое Руно», 1909, № 4, с. 77. (Библиотека Блока в ИРЛИ, шифр 94 11/9).



*Борис Бугаев. 1898*



*Андрей Белый (слева). Около 1902 года*

стью. Движение времени имело для него почти вещественный характер, оно было не меньшей реальностью, нежели движение «людской многоножки» по Невскому проспекту («Петербург»).

Пройдя через «Пепел» и «Урну», Белый еще раз меняет свое обличье, выступая как автор «Серебряного голубя» и «Петербурга». Он шел к этим романам, сам того не подозревая, видя впереди идиллическое содружество людей. Но путь к этому «содружеству» пролегал через ужасы и «Серебряного голубя», и «Петербурга». И Белый целиком погружается в художественное творчество, используя разные стилистические системы и приемы для выявления идеи соучастия в истории.

Ведь та же страдающая Россия, находящаяся как будто на грани исчезновения, присутствует в творчестве Белого и как носительница скрытого величия, которое и должно будет выявить в будущем ее всемирное предназначение. Здесь Некрасов уже непосредственно соприкасается с Гоголем, который и переосмысливается в свойственном Белому пророческом плане. Россия для него сейчас — гоголевская пани Катерина, *спящая красавица*. В статье «Луг зеленый» (1905) он взывает: «Россия, проснись <...> Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надмеваешься чудовище в огненном жупане: проснись, и даны будут тебе крылья большого орла...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Весы», 1905, № 8, с. 15. В образе «чудовища в огненном жупане» Белый объединяет гоголевского колдуна, отца Катерины («красная свитка») со своими личными представлениями о промышленном (фабрично-заводском) развитии России, губительном, по мнению Белого, для ее национальной сути.

Так же, по-гоголевски, Белый отвергает западное — «иноплеменное», как он пишет, влияние, ибо, как и Гоголь, хочет отыскать исторический стимул для своей страны и ее национальной самобытности и обособленности.

Пройдет немного времени, и в повести «Серебряный голубь», написанной в сказовой манере Гоголя, все эти категории уже четко определяются: мертвящее влияние Запада будет соотнесено с разлагающим, разрушительным влиянием Востока как стихии подсознания, а творческое начало будет отыскиваться в изначальной (тайной) сущности русской души, которая неожиданно будет возведена к истокам древнегреческой культуры.

Россия деревенская и Россия городская и разъединились, и затем, уже на новой основе, вновь объединились в этих двух главных романах Белого. Оба героя этих произведений — Петр Дарьяльский («Серебряный голубь») и Николай Аблеухов («Петербург») — типическое и символическое олицетворение современной России, оказавшейся во власти исторического рока, который поставил ее в губительное срединное положение — «меж двух враждебных рас» — «Монголов и Европы», как скажет впоследствии Блок в стихотворении «Скифы».

Но задолго до «Скифов» мысль о пограничном характере России, О ее «расколотости» на две части — западную и восточную — выразил Белый в одном из центральных лирических отступлений «Петербурга». Начало разделения, оказавшегося для истории страны роковым, он относит к Петровской эпохе:

«С той чреватой п о р ы , — пишет он з д е с ь , — как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа — Россия».

Именно с этого времени, «как примчался к невскому берегу металлический Всадник», Россия и вступила, считает Белый, в *призрачный период* своего существования. Призрачный потому, что оказались подавленными идущие из глубины веков национальные основы и не были выявлены и культивированы никакие другие.

Белый обращает свой взор к истокам западноевропейского просвещения, но не видит на Западе ничего, кроме цивилизации, убивающей культуру. Как и для Блока, цивилизация для Белого есть лишь внешнее проявление прогресса, она противостоит культуре, как феномену духовности, воплощающей духовный субстрат нации. Следуя в оценке Запада за Гоголем и Достоевским и дословно повторяя их (особенно Гоголя), он смело утверждает, что *европейская культура прошлого ныне стала достоянием русского сознания*. Совсем в духе второй редакции «Тараса Бульбы» Гоголя и «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевского он пишет в 1911 г. из-за границы М. К. Морозовой: «Боже, до чего мертвы иностранцы: ни одного умного слова, ни одного подлинного порыва. Деньги, деньги, деньги и холодный расчет <...>» Он считает, что только в России сейчас европейская культура прошлого может быть по-настоящему принята и воспринята: «Культуру Европы придумали русские; на западе есть цивилизации; западной *культуры* в нашем смысле

слова *нет*; такая культура в зачаточном виде есть только в России <...> Утверждать, что вычищенные зубы лучше невычищенных *полезно*; но когда на основании этого утверждения провозглашается *культ зубочистки* в пику исканию *последней правды*, то хочется воскликнуть: «Чистые слова, произносимые невымытыми устами, все-таки несоизмеримы с *грязными словами*, произносимыми умытым свиным рылом»; а европеец — слишком часто умытая свинья в котелке с гигиенической зубочисткой в руке. И Когэн — зубочистка, только зубочистка... <...>

Вот уже месяц, как все бунтует во мне при слове «*Европа*». Гордость наша в том, что мы *не Европа*, или что только мы — *подлинная Европа*»<sup>1</sup>.

Незатронутость городской психологией, мудрая патриархальность — вот что теперь ценит Белый. Он видит эти качества и в «русском мужичке», и в «нецивилизованных» арабах. По поводу этих последних он высказывает важные суждения во время поездки в Тунис в письме к матери Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух (1912 г.): «Прежде для нас были какие-то декоративные арабы, о которых уже все перестали думать, существуют ли они. Между тем они — есть; и они великолепие далеко не декоративное! Мы с ними прожили 2½ месяца, узнали и полюбили реально, всю душой — полюбил я арабов до того, что еще теперь, год спустя, я вспоминаю милые покинутые места и говорю строчками дурацкого Гумилева (которого все же люблю за то, что он любит Восток).

Я тело в кресло урону,  
Я свет руками заслоню  
И буду плакать о Леванте...»<sup>2</sup>

Мысль о России, как наследнице оформившихся в добуржуазный период духовных ценностей и культурных традиций, пронизывает собой оба его романа. Эти традиции видятся Белому в исканиях «*последней правды*», которая, в свою очередь, представляется ему *духовной субстанцией*, противостоящей буржуазной, деловой и деляческой, цивилизации.

В «Серебряном голубе» олицетворением этого патриархального начала, характеризующего именно Россию, выступает Катя, невеста Дарьяльского; эта Россия, Россия Кати, и таит в глубине своей плод будущего — будущее возрождение. Плод этот — ее «тайна», ее «несказанность», ее «мировая душа». Не понял этой тайны Дарьяльский, не вял молчаливому зову Кати, пани Катерины, спящей красавицы России, ушел от нее к сектантам, в их душную и мрачную обитель. И оказался во власти патологической страсти к темной и чувственной бабе Матрене, приведшей его к «голубям».

«Низменное» начало, выступившее наружу в отношениях Дарьяльского и Матрены, привело его в конечном итоге к моральному краху и гибели. Белый говорит здесь обо всей молодой России, мятущейся, понимающей, что стране требуются радикальные преобразования, и одновременно испытывающей страх перед возможным социальным

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 16.

<sup>2</sup> РО ИРЛИ, ф. 411, ед. хр. 14, лл. 54 об. — 55.

переворотом. Темная сектантская стихия, пагубно-эротическая, *восточная*, поглотила студента Дарьяльского, привела его в тупик. Глупо оборвалась его жизнь, и осталась Катя (пани Катерина) без своего спасителя.

Сложней обстоит дело с «Петербургом», в котором скрестились многие важные линии и художественных, и духовных исканий всей русской литературы рубежа 1900—1910-х годов.

В 1910 г. выходит в свет важнейший теоретический труд Белого — сборник статей «Символизм». Центральная статья сборника «Эмблематика смысла» вплотную подводит нас к философии «Петербурга». Подлинное творчество, утверждает здесь Белый, есть творчество самой жизни, что, в свою очередь, требует проникновения в смысл сущностной («божественной») тайны мира и человека. Естественно, при таком подходе эстетика оборачивалась этикой, символ становился выражением не только потенциальных, подразумеваемых смыслов, но и «музыкальной стихии души», «единства переживаний», т. е. олицетворением и выражением бесконечного обновления знаний человека о самом себе. *Лирически-познавательное начало* творчества опережало начало *рационально-познавательное*. Сыграло свою роль и то, что в самой интерпретации творчества как жизнедеятельного начала уже содержалась в скрытом виде возможность перехода от Гоголя к Л. Толстому и его теории самосовершенствования. Пройдет немного времени, и переход этот совершится, — особенно наглядно в эпилоге «Петербурга». Причем Белый будет искать путей к Л. Толстому (позднему Толстому) не только в творчестве, но и в личной жизни, в попытках на деле реализовать идею общения как идею *искомого и находимого братства*. И он придет к Л. Толстому не рациональным путем, не как к создателю новой нравственной системы, а всего лишь спасаясь от непонимания, от житейской неустроенности и суеты. Таким же путем пришел он ранее к Р. Штейнеру и антропософии, а после революции будет горячо приветствовать идею Коммунистического Интернационала. Возможность осуществления на деле *единения и братства людей* будет привлекать его во всех этих случаях.

Но Белый модернизирует Толстого, привнося в его учение заимствованную у Достоевского, но осложненную влиянием Вл. Соловьева, а отчасти и Ницше идею добра как красоты. Концепция самосовершенствования, не теряя своего реального содержания, приобретает дополнительный оттенок. Главный герой «Петербурга» — Николай Аполлонович Аبلеухов — и красив и уродлив одновременно («богоподобный лед» и «просто лягушечья слякоть»), и уже по одному этому он не может быть носителем идеи добра. Как Ницше раздражало внешнее безобразие Сократа, так и Белый выставляет напоказ «лягушечью слякоть» Николая Аполлоновича, как признак его внутреннего несовершенства.

К. Н. Бугаева, вторая жена Белого, свидетельствует в своих воспоминаниях:

«У Б. Н. был жизненный идеал человека, заветный и тайно хранимый. Он открыл его мне не сразу, а только после нескольких лет близости, в одну из таких минут. И назвал его греческим словом kalos k'agathos (kalos kai agathos) — прекрасный и добрый или Kalokaga-

thos — прекрасно-добрый (благой), в одно слово, как оно звучало для греков. Этот утерянный ныне эпитет показывает, что они умели еще не отделять красоту от добра и воспринимать их синтетически, одновременно, как внешнюю и внутреннюю сторону явления <...>

Но Б. Н. слышал в нем большее... [Для него] прекрасное и доброе взаимно проникают, как бы химически окрашивают друг друга и являют собой совсем новое качество: прекрасно-доброе. Это значение скрыто звучит в настойчивых утверждениях Б. Н. принципа единства формы и содержания (как неразложимого формосодержания), — принципа, который лежит в основе его понимания символизма<sup>1</sup>. Содержание может иметь только ту форму, в которой оно явлено нам. Иная форма будет иметь уже и иное содержание. Красота может быть выражением только добра, хотя само понятие красоты не абсолютно.

Именно к 1910-м годам, когда художественный талант Белого достигает наивысшей точки в своем развитии, подобное отношение к искусству и жизни становится определяющим в его самосознании. Он хочет видеть мир прекрасным, творчески преобразуемым, но наталкивается на одно только несовершенство. Друзья (как ему кажется) изменяют ему — каждый из них преследует свои цели, близкого человека у него нет, он сам превратился в глазах людей в человека, о котором создаются нелепые легенды. Это тем более невероятно, что в основе этико-эстетической концепции Белого всегда лежало созидающее начало, не разрушительное, а именно созидающее. Он сам был человеком творчества, понимаемого как созидание. И вот сейчас он чувствует, что подошел к какому-то рубежу, за которым должен начаться новый период жизни. В голове его возникает грандиозный план прозаической трилогии, в которой он хочет обрисовать нынешний — переходный, большой, но и чреватый возможностью выхода, этап в истории России.

Одиночество по-прежнему изнуряет его. Как человек, находящийся в состоянии постоянного нервного напряжения, он с трудом переносил одиночество. Он уставал от самого себя. Количество впечатлений, концентрируясь в нервно-энергетические узлы и не находя выхода, изнуряло его. Еще в 1905 г. он знакомится с Анной Алексеевной (Асей) Тургеневой (дальней родственницей И. С. Тургенева, а по матери — Бакуниной), душевный склад и облик которой повлиял на создание образа Кати в романе «Серебряный голубь». И он решает круто изменить жизнь, найти, наконец, себя в творчестве не только художественном, но и в «творчестве жизни». В 1909 г. он сближается с А. Тургеневой и ее семейством и в 1910 г., вступив в гражданский брак, уезжает с нею за границу. Его окрыляет твердое намерение в спокойной обстановке завершить задуманную трилогию, и нравоучительную, и учительную одновременно. Он хочет показать людям *как не надо и как надо жить*. Главной целью для себя он видит установление духовного родства с А. Тургеневой, в которой, как ему кажется, он нашел сочетание добра и внутренней красоты. В августе 1910 г. он пишет Э. К. Метнеру: «<...> бережно, тихо должен я *созидать путь к ней*. Мы близки друг другу <...> Все мое безумие прошлого года с Л<юбовью> Д<митриевой>

---

<sup>1</sup> Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. Berkeley, 1981, с. 265—266.



и ее *реминисценцией* провалилось как соблазн:<sup>1</sup> «Созидание пути» к человеку — это и есть христианское в своей основе установление духовного братства и родства, которое становится целью и творческих, и жизненных устремлений Белого<sup>2</sup>.

Вместе с А. Тургеневой он вливается в число учеников Рудольфа Штейнера, стремясь овладеть доктриной штейнерианства, в которой обнаруживает элементы, объединяющие ее с толстовством. Активно участвует в антропософских занятиях, принимает не последнее участие в строительстве антропософского храма в Швейцарии (знаменитого Гетеанума, или Иоаннова здания). Они сидели с А. Тургеневой на лекциях Штейнера, взявшись за руки, словно две египетские фигурки, как писала в своих воспоминаниях М. В. Сабашникова-Волошина, которая и изобразила их в такой отрешенной позе на рисунке<sup>3</sup>.

Увлечение Белого антропософией — важнейший период в длительной и изнурительной истории поисков им жизненной опоры. Ему кажется, что наконец-то он нашел то, к чему бессознательно стремился в течение всех предшествующих лет сознательного труда. В 1912 г. Белый пишет М. К. Морозовой из Базеля: «<...> Штейнер для меня это тот, кто сознательно проработал себя для того, чтобы не бесплодна была его работа на пользу грядущего <...> Мало одной веры, одного исповедания: нужно реально поднять знамя; мало носить на себе крест, нужно, чтобы крест Христов был в Тебе выжжен, чтобы он пресуществлял самую кровь Твою»<sup>4</sup>.

Как можно понять и из других писем и воспоминаний Белого, его тут привлекла пропагандировавшаяся Штейнером идея личного совершенствования (Штейнер делал ставку на индивидуальность, избегая общих и общеобязательных установлений), идея возможности выявления в себе высшей («божественной») сущности, существующей в своем идеальном виде вечно. Это выявление и должно было, согласно толкованию Белого, послужить основой единения людей во всемирное братство.

Все же усилия Штейнера служили одной цели — утвердить человека в сознании, что проживаемый им на земле период от «рождения» до «смерти» есть лишь незначительный отрезок его вечного существования, которое может быть достигнуто лишь интуитивным путем. Эта идея, с юности пленявшая Белого, и послужила, очевидно, непосредственной причиной увлечения Штейнером и штейнерианством. Категория вечности присутствует уже в сборнике «Золото в лазури», затем она разрабатывается в «симфониях» (особенно наглядно — в третьей «симфонии» «Возврат», в четвертой «симфонии» «Кубок метелей»). Вечность давала

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 16. Курсив в первом случае мой. — Л. Д.

<sup>2</sup> В. Ходасевич же не без оснований считал, что Белый всю жизнь находился под властью своей страсти к Л. Д. Блок и что его «союз» с А. А. Тургеневой был лишь попыткой залечить «петербургскую рану».

<sup>3</sup> Воспроизведен в виде фотокопии (с очень пострадавшего оригинала) в кн.: Белый А. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., «Наука», 1981. («Литературные памятники»).

<sup>4</sup> ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1в, л. 12—13. Более полно письма Белого, касающиеся работы над «Петербургом», приведены мною в кн.: Белый А. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., «Наука», 1981.

опору, это было что-то твердое и незыблемое, — и непонятый людьми «пророк», изуродованный в детстве воспитанием, а по выходе в мир остро ощутивший и колебание исторической почвы, находит в ней то, чего не видит в окружающей его эмпирической действительности.

Истоки формирования личности Белый также видит в далеком прошлом. Человек не впервые «живет» в этом мире, он уже существовал в нем некогда, о чем, согласно Белому, свидетельствует человеческая интуиция. Она-то и связывает человека с вечностью, с праисторией, опыт которой откладывается в подсознании, — оно для Белого есть *неосознанное знание*. К его осознанию и следует стремиться, для чего необходимы постоянные упражнения (искусственное погружение в сон, приведение себя в состояние, срединное между сном и бодрствованием, наблюдение за своими произвольными действиями и поступками и т. д.). Дух разлит во всем человеческом теле, и он-то связывает человека с «мирами иными», доступными лишь сверхчувственному восприятию.

Штейнер же прямо утверждает: постигая вечное, человек начинает видеть в событиях естественной истории «то, что в них не может быть разрушено временем. Из преходящей истории он проникает в непреходящую»<sup>1</sup>.

Проникновение *из преходящей истории в непреходящую*, постижение того, *что не может быть разрушено временем* — вот главный соблазн, которым и пленил Штейнер своих слушателей и учеников, не нашедших своего места в действительной истории и подлинной жизни. Белому, с его склонностью к экзальтации, уже испытавшему на себе всю глубину трагизма соприкосновения с реальной жизнью, ее противоречиями и конфликтами (от интимно-личных до социально-исторических), здесь действительно могла почудиться возможность обретения себя заново, уже как реальной ценности, не зависящей от привходящих обстоятельств и «преходящей истории».

Но и в Штейнере ему суждено было надолго разочароваться, — точно так, как до этого он разочаровывался в иных философских системах. Он слишком надеялся найти у Штейнера определенности, каких-то конкретных указаний относительно путей выявления в человеке подлинно человеческой («братской») сущности. Ведь не случайно он признавался впоследствии Марине Цветаевой (муж которой был офицером): «Как я хотел бы быть офицером! (Быстро сбавляя:) Даже солдатом! Противник, свои, черное, белое — какой покой. Ведь я *этого* искал у Доктора, *этого* не нашел»<sup>2</sup>. Он вернется потом и к Штейнеру, и к антропософии, но уже совсем по другой линии.

#### 4

В такой обстановке, найдя, казалось бы, почву в антропософии Штейнера, обретя спутницу жизни, Белый создает роман «Петербург» — главное свое произведение, один из самых значительных романов XX века, художественная и идеологическая концепция которого базируется уже на

---

<sup>1</sup> Штейнер Р. Из летописи мира. М., 1914, с. 2.

<sup>2</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 301.

представлениях о характере мирового исторического процесса в целом. В центр изображения он помещает события, происходящие в Петербурге в октябрьские дни 1905 года. Всего десять дней длится действие романа — от «последнего дня сентября» до 9 октября, когда происходит взрыв бомбы в сенаторском доме. Но это лишь формально-романное время. На самом деле в поле зрения и изображения Белого находится не только (да, пожалуй, и не столько) русская революция сама по себе, сколько русская история за последние двести лет ее существования. Но именно русская революция расценивается в романе как перелом всей мировой истории, наглядно выявляющий ее подлинный (бытийный) смысл и характер. Белый увидел в романе страну, оказавшуюся на пересечении двух главных тенденций мирового исторического процесса — «западной» и «восточной», европейской и азиатской, выявлявшую, благодаря такому своему положению, уже в самом характере своей исторической судьбы их обоюдные особенности.

Взгляд на Россию как на пограничную, «рубежную» страну, и разделившую, и прочно связавшую два различных жизненных уклада, две сферы существования, не был открытием истории и литературы XX века. Об этом писал и думал Пушкин: «рубеж Европы» — так воспринимал он свою страну. Однако в XIX столетии судьба России осмыслилась преимущественно все-таки сквозь призму соотношения ее с западными странами. Востока как значимой и значительной категории в сознании пишущих людей практически еще не существовало. Эта односторонность была нарушена в начале XX века. Русско-японская война, антиимпериалистические выступления в Китае резко и неожиданно выдвинули на авансцену истории страны Дальнего Востока, продемонстрировав тем самым очень не нейтральное участие этих стран в мировых делах. Мировая история изменила не только свою окраску, но и свою сущность — сквозь это изменение просматривалось теперь не только настоящее, но и прошлое, породившее это настоящее.

Активно реагировала на изменение во взглядах на судьбы мира и русская историография, и русская литература. Иным становится восприятие и оценка Петра Великого, основателя новой России, который выступает теперь как преобразователь, чья кипучая деятельность протекала не только на рубеже двух периодов русской истории (допетровского и петровского), но и на рубеже двух главных тенденций мирового исторического процесса, двух различных укладов жизни — европейского и азиатского, западного и восточного. (Близкую точку зрения высказывал еще маркиз де-Кюстин в книге «Россия в 1839 году», но он считал единовластное преобразование России по европейскому образцу, предпринятое Петром, делом вообще не нужным, никакой пользы стране не принесшим.) Белый не склонен солидаризироваться с де-Кюстином, его точка зрения и сложней, и глубже, хотя известные отголоски впечатлений, вынесенных французским путешественником от знакомства с Россией, явственно чувствуются в концепции автора «Петербурга». Но это только отголоски. Если, например, де-Кюстин считает, что Россия — азиатская страна и такой ей и следовало оставаться, то Белый судит историю не по тому, что было должным и что было не должным в ней, а по тому, что в ней было и с чем нельзя не считаться. Нельзя не счи-

таться с Петром и его преобразованиями. Петр ввел страну в единое русло европейской жизни, хотя пограничный характер страны не только не изменился, но выявил себя с гораздо большей наглядностью. Буржуазный «прогресс» и восточный «порядок» (по терминологии Вл. Соловьева) объединяются, согласно Белому, в одном общем губительном для России и ее национальных истоков деле. Россия, согласно концепции Белого, не защита Европы от азиатских орд, но и не объединительный плацдарм. Ее предназначение в истории иное, и связано оно с выявлением *патриархальных начал жизни*, что может явиться примером и образцом для всего мира, уже вступившего на путь активизации буржуазно-цивилизаторских тенденций.

Ныне же она, совмещая в себе обе эти линии мировой истории (западную и восточную), разрывается надвое, утрачивая и свои национальные особенности, и свою великую миссию. Черты двух этих укладов, противоположных по самой своей сути, переплелись, совместились в ней, породив явления противоестественные, однако уже ставшие органическими, невозможными ни в каких иных условиях существования.

Обосновывая эту свою идею, Белый проделывает на страницах «Петербурга» совершенно невероятную вещь, не имеющую как будто аналогий ни в одной литературе мира. Он берет хорошо известные всем, читающим на русском языке, образы произведения, давно уже признанного классическим и знакомого каждому русскому, выводит их в совершенно другую эпоху, делая их героями своего романа и тем самым как бы продлевая их в историческом времени. Таким произведением оказывается «Медный всадник» Пушкина, любимая поэма Белого, приобретающая под его пером эпохальное значение. Героями же оказываются, как и у Пушкина, Петр Великий, он же «кумир на бронзовом коне», и бедный разночинец Евгений, преображенный неумемной фантазией Белого в террориста Александра Дудкина. Через три четверти века снова встретились они, снова переплелись их судьбы, но уже в совершенно иной исторической обстановке. Дерзко формирует Белый их генезис в новой эпохе, заново создавая и ситуацию, в которой они теперь очутились. Он не оставляет им почти ничего из того, чем наделил их Пушкин. Но, несмотря на полную реконструкцию сюжета, это герои Пушкина и именно «Медного всадника», — утверждает Белый.

Не будем спорить, допустимы или не допустимы подобные приемы. Посмотрим, что из этого получилось. И главным оказывается то, что уже не как антагонисты, не как социально полярные, но в полярности своей неразрывно связанные между собой персонажи встретились они на страницах этого странного, но сильного романа. Они встретились теперь как «союзники», проводники одной общей — губительной и разрушительной для России — тенденции. И Петр Великий, вдвинувший Россию в общеевропейское русло, и нищешанец Александр Дудкин, террорист-одиночка, который мнит себя революционером (в него-то и обращается «маленький человек» Евгений), подвели Россию каждый в своей деятельности к черте, за которой ей грозит исчезновение как национального единства и гибель. И все возводимое Белым громоздкое здание идеологической концепции романа есть планомерно развиваемая и после-

довательно проводимая аргументация в защиту именно такого прочтения «Медного всадника». Он иступленно, со всей силой своего лирического пафоса защищает ее. За внешним алогизмом истории Белый страстно хочет обнаружить внутреннюю последовательность. Он находит ее, опираясь на сюжетную коллизию пушкинской поэмы, но переиначивая ее по своему и продлевая ее во времени. Более осторожно, но тоже достаточно вольно обращается он с известным лирическим отступлением «Медного всадника».

Здесь, как бы продолжая Пушкина, но уже и уходя от него, Белый и раскрывает концепцию произведения, в которой отразились не одни только его личные искания. Он внимательно следит за Пушкиным и почти повторяет его:

«Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрили в гранитную почву — два задних».

Далее следуют зашифрованные варианты ответа на вопрос о возможной исторической судьбе страны, и затем Белый снова возвращается к Пушкину.

Но Пушкин в своей поэме вывел Россию как бы на излете ее судьбы, без ответа относительно будущего, под знаком рокового вопроса:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

«Вздыбилась» Россия в результате деятельности Петра, но никаких окончательных форм не приняла, конь истории копыт еще не опустил. Белый берет на себя смелость не просто соотнести свои прозрения с «Медным всадником», но дать ответ на поставленный вопрос, т. е. сделать то, чего не решался делать никто из писателей до него; ответ этот потрясает нас грандиозностью своей, поскольку тут затрагивается вопрос о будущем всего человечества, в котором свое прочное место теперь уже заняла Россия:

«Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; расщелется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*; а родные равнины от *труса* изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич.

Петербург же опустится»<sup>1</sup>.

Так видится Белому будущее торжество в истории России исконно русских, патриархальных основ, которое и приведет к исчезновению Петербурга — города, основанного «металлическим Всадником» (не Петром I, преследовавшим вполне определенные политические и экономические цели, а бездушным, неживым *металлическим Всадником*) на рубеже «Востока» и «Запада» и потому лишеного почвы, города трагически-величественного, но и обреченного в силу своей исторической «нереальности» (призрачности).

<sup>1</sup> Роман «Петербург» цитируется по полной редакции 1916 г. Трус — землетрясение (*древнеславян.*).

Но сама судьба России — надысторическая, сверхисторическая, т. е. наглядно нарушающая установившиеся закономерности общемирового развития. «Прыжок над историей», который пророчески предвидит Белый, должен сместить все исторические карты, изменить ход мирового движения. Ибо ни Россия, ни ее судьбы не укладываются ни в какие известные рамки.

Однако обретение национальной почвы, которое рано или поздно свершится, не произойдет само собой. России ныне, как и во времена Дмитрия Донского, предстоит выдержать схватку с иноплеменными завоевателями. «Брань великая будет, — брань, небывалая в мире», — пишет Белый. России снова суждено будет принять на себя удар, и вот тут-то воссияет свет великой истины — свет Бога, олицетворяемого с Солнцем как животворящим началом, источником жизни на земле. В романе читаем: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена <...>»<sup>1</sup>

Пройдя сквозь суровые испытания, Белый в «Петербурге», особенно в его историософской части, неожиданно возвращается к своей молодости, когда им создавался сборник «Золото в лазури». Центральный образ этого сборника — образ Солнца есть символ жизни и обновления. Из «Золота в лазури» и пришел в «Петербург» этот образ, но уже сознательно отягощенный иносказательными наслоениями Вл. Соловьева:

Зло пережитое  
Тонет в крови, —  
Всходит омытое  
Солнце любви.

(«Вновь белые колокольчики», 1900)

Это Солнце и есть главный — *идеальный* — символ «Петербурга».

Конечно, и аргументация Белого в пользу именно такой интерпретации поэмы Пушкина, и общая концепция «Петербурга» имеют более обобщенно-художественный, нежели открыто идеологический характер. Роман Белого — роман разоблачительный, причем исступленно-разоблачительный, поскольку разоблачаемое не имеет четких границ — это сферы и быта, и бытия, и личности, и государства, и самой истории.

В атмосфере этой исступленности Белый и продолжает жить, хотя, казалось бы, обстоятельства совершенно изменились. Но опять нет денег — не на что существовать. 26 декабря 1912 г. он отправляет Э. К. Метнеру, руководителю издательства «Мусагет», письмо, которое нельзя читать спокойно. В нем он пишет: «Мой Sturm und Drang приходит к концу: мне 32 года — и все написанное мной стоит предо

---

<sup>1</sup> В рукописи романа вслед за первой фразой приведенного отрывка следовало, после двоеточия, ее продолжение: «То Господь наш, Христос». И вся фраза имела такой вид: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей: то Господь наш, Христос». Далее, как и в печатном тексте, следовало допущение: «Если, Солнце, ты не взойдешь...» и т. д. Это не карающий Бог, это Бог света, любви, всепрощения.

мною, как эскиз; я говорю «нет» этому эскизу, но вижу в нем *контуры* большого, большого полотна. С молитвою и в глубоком покое хотел бы я остаться с самим собой перед моими фундаментальными творениями: я ношу их в себе, я слышу их силу в моем *немом*, несказанном молчании и уже ради них я обязан сказать *нет* всякой житейской суете <...>.

Роман, *мое дитя*, к которому я относился с вдохновением, требовал отгороженности от «*житейских волнений*»; и что же — самый процесс написания был окружен атмосферой ряда скандалов <...>

«*Служенье муз — не терпит суеты*». Это не фраза: поиски за деньгами Пушкина привели его к состоянию почти нервной болезни, вызвавшей дуэль. Достоевский весь *скапнулся* благодаря денежной нужде. Гёте — не знал, что такое с величайшею душевною мукою *месяц* хлопотать о праве *полтора месяца* не думать о хлопотах.

И вот я себе говорю: у меня куча долгов; наивно было бы обманывать себя и других, что с долгами распутываешься, предлагая в счет закрепощения будущей свободы работать издательствам темы, ничего общего не имеющие с твоими личными заданиями ради права еще на 2—3 месяца отклонить от себя признак голода и унижения<sup>1</sup>.

Поразительное и тяжелое письмо. Из него видно, в каких условиях создавался гениальный роман. Не менее важно и то, что касается психологии творчества: художник, отдавший двенадцать лет литературному труду, знающий историю философии, литературы, эстетики так, как их знают специалисты, зачеркивает свое прошлое, видя в нем всего лишь эскиз, контур, требующий тщательной переработки на почве тех идей и творческих открытий, к которым он пришел только сейчас. Это удивительно и этому нет объяснения. Он говорит «нет» своему «эскизу», он по-прежнему живет в мгновении, в настоящем, не учитывая, что к настоящему человек приходит из прошлого, пройдя все необходимые этапы формирования и созревания, которые ни зачеркнуть, ни переделать нельзя.

Но вот «Петербург» закончен и напечатан. В сложном синтезе штейнерианства с толстовством Белый как будто находит выход и из личного, и из общественного тупика. Пытаясь предсказать будущее, в котором он видит неизбежные потрясения и столкновения рас, он пророчествует на страницах романа: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей»<sup>2</sup>. В соответствии с этим пророчеством находятся заключительные сцены романа, где пробиваются идиллические ноты, где оставшиеся в живых или сохранившие свой рассудок герои (один из них, провокатор Липпанченко, зверски убит, двое других — Дудкин и Лихутин, сходят с ума), пройдя сквозь душевные муки и испытания, ищут новых путей в ж и з н и , — путей опрощения, взаимного примирения, где быт не играет существенной роли, зато выдвигаются вперед духовные — бытийные — аспекты существования. Оформляется и замысел заключительной части трилогии, которая получает заглавие «Невидимый Град»: это

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 167, карт. 2. ед. хр. 78. В более полном виде письмо приведено в кн.: Белый А. Петербург, с. 512—515.

<sup>2</sup> Не забудем, что Солнце «Петербурга» есть синоним Христа.



*Андрей Белый. 1901*

«душевный город» человека, его личный, изолированный внутренний мир, формируемый по законам добра, всепрощения, самосовершенствования. О замысле этого романа Белый спокойно и несуетливо рассказал в письме Иванову-Разумнику (июль 1914 г.) из Швейцарии, прямо с места строительства антропософского храма, где он исполнял работу резчика по дереву: «Уходишь с утра на работу, возвращаешься к ночи: тело ноет, руки окоченевают, но кровь пульсирует какими-то небывальными ритмами и эта новая пульсация крови отдается в тебе новой какою-то песнью; песнью утверждения жизни, надеждою, радостью; у меня под ритмом работы уже отчетливо определилась третья часть трилогии, которая должна быть сплошным «да»; вот и собираюсь: месяца три поколотить еще дерево, сбросить с души последние остатки мерзостного «Голубя» и сплинного «Петербурга», чтобы потом сразу окунуться в



3-ю часть Трилогии. А то у меня теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право укорять меня в нигилизме и отсутствии положительного *specto*. Верьте: оно у меня есть, только оно всегда было столь интимно и — как бы сказать — стыдливо, что пряталось в более глубокие пласты души, чем те, из которых я черпал во время написания «Голубя» и «Петербурга». Теперь хочется сказать публично «во имя чего» у меня такое отрицание современности в «Петербурге» и «Голубе»<sup>1</sup>.

Это был грандиозный замысел, который должен был подвести итоги многолетним метаниям и поискам Белого, дать универсальный ответ на вопрос о том, как надо жить, чтобы победить зло и неблагополучие. Белый снова увидел тут возможность *обретения почвы, утверждения жизни* — того сокровенного, по чему он тосковал, что хранилось на дне души, исподволь вызревая в процессе создания обоих романов. Сыграли роль физический труд и здоровое общение с людьми.

Но... произошло то, что и должно было произойти: «Невидимый Град» не только не был написан, а Белый даже и не приступил к работе над ним, хотя, как видно из письма, намерения его были горячи и основательны<sup>2</sup>. Планы его снова изменились и так же радикально, как они менялись раньше. Уже в следующем году он сообщает, что третья часть трилогии отныне будет называться «Моя жизнь»; она, как пишет Белый, «разрастается ужасно и грозит быть трех-томием». Над первым романом этого «трех-томия» — «Детство, отрочество, юность» — он уже начал работать<sup>3</sup>. И далее он поясняет:

«Работа меня крайне интересует: мне мечтается форма, где *«Жизнь Давида Коптерфильда»* взята по *«Вильгельму Мейстеру»*, а этот последний пересажен в события жизни душевной; приходится черпать материал, разумеется, из своей жизни, но не биографически: т. е. собственно ответить себе: «как ты стал таким, какой ты есть», т. е. самосознанием 35-летнего дать рельеф своим младенческим безотчетным волнениям, освободить эти волнения от всего наносного и показать, как *ядро* человека естественно развивается из себя и само из себя в стремлении к положительным устоям жизни приходит через ряд искусств к... духовной науке, потому что духовная наука и христианство для меня ныне синонимы; <...>»<sup>4</sup>

Ему снова — в который раз! — кажется, что наконец-то он пришел к тому, к чему бессознательно стремился всю жизнь. И он начинает яростно, не считаясь ни с чем, переделывать прежние произведения, пытаясь приблизить их к своему нынешнему пониманию мира и своего места в нем, выдвигая на первый план историю самосознаю-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 5.

<sup>2</sup> Замысел романа «Невидимый Град» имеет, как видно, непосредственную аналогию с замыслом второго тома «Мертвых душ» Гоголя, также нереализованным, — см. об этом в моей статье: «Литературные и исторические источники романа А. Белого «Петербург» (Долгополов Л. К. На рубеже веков. 2-е изд. Л. 1985, с. 237—238).

<sup>3</sup> Согласно другим свидетельствам Белого, первая часть романа «Моя жизнь» должна была называться «Годы младенчества».

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 6.

щего «я». Он дробит и переписывает свои стихотворные сборники, создавая новые циклы и поэмы и разрушая прежние; сокращает на треть роман «Петербург», приглушая, снижая его общественно-социальное звучание; он заново творит свою биографию (особенно наглядно — в яркой и красочной поэме «Первое свидание»), в специальных предисловиях призывая издателей не печатать его вещи в их первоначальном виде, а читателей — придавать значение лишь тому, что выходит из-под его пера только теперь.

Произошел этот поворот на рубеже 1914—1916 гг. и с революцией (как утверждают некоторые мемуаристы, пытающиеся представить Белого политическим хамелеоном) никак не связан. Просто Белый, чувствуя приближение событий, которым суждено потрясти мир (а чуткость его, как и Блока, была поразительной), внутренне как бы готовит себя к ним, формируя такие линии своего развития, которые могли бы свидетельствовать об известной адекватности его личных «переживаний» и художественных потенций тому, что происходит в большом мире<sup>1</sup>.

Вместе с тем по письму к Иванову-Разумнику трудно судить о возможном характере и этого, так широко задуманного, романа. Его заглавие («Моя жизнь»), упоминание в качестве образцов Гёте («Годы странствий Вильгельма Мейстера») и особенно Диккенса («Жизнь Давида Копперфильда») говорят о том, что это должна была быть *духовная биография личности, история человеческого «я», взятого в процессе его созревания и самоосознания*, но, как видно из дальнейшего изложения замысла, оторгнутого от внешних обстоятельств и среды. Здесь-то и сказалось влияние антропософских идей: развитие самосознания «героя» должно привести его к «духовной науке» (так сторонники Рудольфа Штейнера определяли антропософию).

Но и этот замысел осуществлен не был: история «жизни душевной», взятой в «чистом» виде, написана не была. Лишь первый том под названием «Котик Летаев» увидел свет (отдельным изданием) в 1922 г. Это откровенно антропософское произведение, гениальная иллюстрация к доктрине Р. Штейнера. Его учение о раннем развитии ребенка как процессе вхождения в него (в его телесную оболочку) сознания, витающего вне тела ребенка, но где-то рядом с ним, нашло в романе Белого свое полное воплощение. Ряд блестяще выписанных страниц посвящен именно этому процессу. Идея о пограничном нахождении человека (в данном случае — младенца), его пребывания на грани быта (в романе это быт профессорской квартиры на Арбате) и бытия (импульсов, идущих к нему из надзвездных просторов вселенной и воспринимаемых им в виде неких «знаков» Вечности) реализована в романе «Котик Летаев» с исчерпывающей полнотой.

Белый пишет тут о самом себе, задним числом создавая сцены и ситуации, без которых, по его нынешнему представлению, не могло

---

<sup>1</sup> Белый безусловно обладал способностью реального предвидения. За три года до начала мировой войны он писал М. К. Морозовой «о поступи больших событий», явственно слышимых им в мире; а в 1921 г. в поэме «Первое свидание» предсказал появление атомной бомбы и едва ли не первый употребил это словосочетание («Мир — рвался в опытах Кюри // Атомной, лопнувшего бомбой...»).

обойтись его детство. Присутствует здесь и отдаленный, но уже тогда якобы существовавший в «вечностном» ракурсе, праобраз его возлюбленной (Аси Тургеневой), по которой он так неумоимо продолжает тосковать: некие теплые волны, подобные мягким и нежащим крыльям, окутывают тельце маленького Котика, и это есть, согласно Белому, акт духовного единения с избранницей, сужденной ему уже тогда самой Вечностью. (Ведь «Котик» — это ласкательное имя, которым называла маленького Бореньку его мать.)

## 5

Экспрессивный характер природы Белого требовал от него постоянного действия, движения, новых замыслов, экспериментов. И несмотря на то что динамизм его мысли и грандиозность его замыслов не имели определенной направленности, не сходились к какому-то единому содержательному или нравственному «фокусу», логика художнического развития имела тут место. Как говорилось выше, от широких картин целой эпохи с образами, в которых символические черты пересекались с чертами типическими (так было и в «Пепле», и в «Урне», и особенно в двух его главных романах), Белый уже непосредственно подходит к *изображению самосознающего «я»*, изолированного от внешнего мира, но крайне насыщенного в сфере личных ассоциаций, душевных движений, самоанализа.

По логике замысла трилогии «Петербург» требовал именно такого продолжения. Уже в сценах эпилога, а отчасти и заключительной главы, герои выводились за рамки времени, в котором протекала их романная жизнь, т. е. времени, понятого исторически. «Сплинный» роман получал неожиданный финал: в поддевке верблюжьего цвета, отпустив бороду, В полях и лесах проводит теперь время Николай Аполлонович Аблеухов. Вместо Канта он изучает Григория Сковороду. Безродный «туранец», монгол, каким увидел себя в бредовом видении сенаторский сын, обретает в конце романа вечные ценности (философия Сковороды, родные поля и луга как искомая и исконная почва), не имеющие ни временных измерений, ни круговой обреченности. В деревню, в родовое имение уезжает и сенатор Аблеухов, взрыв бомбы в доме которого с апокалиптической неотвратимостью обозначил конец его безумной деятельности. Время стало для них временем *не «быта», но «бытия»*, и уже здесь, *внутри бытия*, лишеного опознавательных черт, Белый и находит ныне «опорные пункты».

Но, может быть, именно тут-то и стала столь наглядно заявлять о себе неоднозначность природы Белого. Может быть, он потому и не был понимаем, был принимаем за юродивого, сумасшедшего, истерика, что погруженность его в быт (преимущественно литературный), порождавшая бурные схождения и расхождения, жалобы и отчаянные письма, драматические, а то и трагические ситуации, в которые он попадал с роковой неизбежностью, тоску по оседлой жизни, непостоянство и одиночество — что все это уже таило в себе неосознанное тогда еще стремление (мечтание) вырваться за пределы бытовой эмпирики, преодолеть

ее, определить свое положение в мире, как и положение отстаиваемых принципов, координатами бытия. Свои надежды он связал с символизмом, в котором видел возможность нового миропонимания; оно-то и должно было привести в конечном итоге к утверждению все тех же «вечных ценностей». История была для Белого только мировой историей. Создававшиеся им мифы (миф о Петербурге, как пограничном городе и «праздной мозговой игре», миф о России, находящейся на грани исчезновения, миф о Штейнере, как провидце и спасителе человечества, о штейнерианстве, как единственном пути к этому спасению, миф о революции, созданный в поэме «Христос воскрес» и др.) воспринимались им самим как реальное и подлинное выражение происходящего в земной жизни. Это была мифология особого качества, — *мифология литературная*, уходящая истоками в литературную традицию, и не только письменную. Она таила для Белого свою символику, которой он хотел придать черты типического обобщения, им поверял он подлинность действительности и правоту своих суждений о ней. Когда он говорил об изменениях, происходящих в мире в XX веке, то для него это было не менее чем кризисом всечеловеческой мысли и культуры, кризисом сознания всего человечества.

Он настолько отвлекался от реально происходящего, настолько погружался в высшее, «вершинное», символическое его значение (например, той же революции), что за его словами не всегда бывает возможно уловить их реальное содержание. Может быть, он потому так настороженно встретил «Двенадцать» Блока, что происходящее в этой поэме испытание быта «высшей мерой бытия», как сказал В. Альфонсов<sup>1</sup>, имело настолько завуалированный и непредсказуемый характер, что быт (по сути условный быт, — шествие героев поэмы по улицам революционного города и все стихийное, связанное с этим шествием), этот «быт» оказывался самодовлеющим, занимающим всю переднюю часть полотна, за которым очень неожиданно возникала бледная фигура Христа.

Но, не признав «Двенадцати» (что известно из переписки с Блоком), Белый с воодушевлением отнесся к самой революции. Он восторженно отозвался о статье Блока «Интеллигенция и революция» («Фельетон Блока — великолепен и радостен», — писал он Иванову-Разумнику<sup>2</sup>). В его письмах 1918 г. (тому же адресату) мелькают такие выражения: «В сказочной действительности мы живем»; «Верю в Россию»; «головокружительно интересно жить»<sup>3</sup> и т. д. И он дает свою, давнюю, выстраданную интерпретацию происшедшему, в которой выдвинутой на первый план оказалась идея надмирного, сверхисторического значения революции. В прямой полемике с «Двенадцатью», но используя отдельные элементы поэтики этой поэмы, он создает в апреле 1918 г. свою поэму «Христос воскрес», в которой и излагает понимание революции, как *революции духа*; в основе концепции поэмы лежит антропософская идея духовной субстанции, могущей существовать вне материальной

<sup>1</sup> Альфонсов В. Слова и краски. М.—Л., 1966, с. 52.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 9, л. 11.

<sup>3</sup> Там же, лл. 11—11 об., 18, 19 об. и др.

оболочки. В судорожных ритмах Белого — беспокойство и настороженность. Революция здесь имеет откровенно мистериальный характер; что всеобщее обновление, в процессе которого вещественная «оболочка» мира сбрасывается, обнажая свое «духовное тело», ассоциируемое с идеей Христа, как неким божественным абсолютом. Всякая конкретность изгнана Белым как нечто, противоречащее самой идее воскресения.

И если для Блока с его традиционным мышлением история есть поступательное движение человечества к светлому финалу (что и отразилось в поэтическом построении «Двенадцати»), то для Белого революция есть процесс высвобождения мирового духовного начала, высвобождения личности (а также человечества) из-под власти материальной зависимости и приход к обретению чистой духовности. Этот-то путь и указывает ныне Россия, которая оказывается «богоносицей», «побеждающей Змия» и, следовательно, «колыбелью» новой в еры, — «церкви филадельфийской», как сказано было еще в романе «Петербург»<sup>1</sup>.

Идеал чистой духовности, естественным образом перераставший в идею духовного братства, имел теперь над Белым неограниченную власть. Но для того чтобы его достичь, необходимо высвободить свое «я» из-под власти бытовой эмпирики, что неизбежно порождает желание отстраниться от происходящего вокруг. Показательно в этом отношении письмо Белого к оставшейся в Берлине А. Тургеневой из Москвы от 4 ноября 1917 г. по поводу мировой войны, а также захлестнувших Россию событий, в которых решалась ее судьба. В 1916 г. Белый вернулся из Швейцарии на родину в связи с ожидаемым призывом на военную службу, но был освобожден. Увиденное потрясло его своей грандиозностью, но и оттолкнуло своей непримиримостью. Возможность участия в мировой войне не на шутку испугала его, как испугала и война гражданская — он стал к этому времени противником всякого насилия. И вот что он пишет: «<...> за последние месяцы у меня какой-то ужас к политике; и более всего у меня развивается какое-то толстовское мирозерцание; я сознательно ухожу от всех «*праздно болтающих*», «*ненавидящих*», «*друг на друга клевеющих*» станов; и все более звучит в моей душе «*не любите мира сего*»; столько зла, ненависти здесь вокруг, что будь моя воля, я (если уж суждено мне без тебя влачить свое существование) — я удалился бы на уединенный остров и молился бы за всех, всех людей, проливающих братскую кровь; но уйти некуда, вместо уединения — попадаешь между двух враждебных станов и тебя ни за что ни про что обсыпают шрапнелями неделю <...> Какой я воин! Я войну ненавижу: от нее пошла всякая мерзость; я, действительно, все более и более себя ощущаю толстовцем в вопросе о войне и отношению с ужасом ко всякой партийной распре <...>»<sup>2</sup>

Подобно древнему мудрецу, он уединяется (в своей квартире на Арбате), закрывает ставни, запирает двери и «во время грохота пушек, чтобы не потерять равновесия духа», читает «статьи по физике «О принципе относительности времени», добавляя в скобках: «замечательная теория Эйнштейна»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Филадельфия по-гречески «братолюбие».

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 30, ед. хр. 19.

<sup>3</sup> Там же.

Он не воспринимал мир действительной жизни развивающимся по своим естественным (т. е. непреднамеренным) законам. Ему всегда виделись тут силы, преднамеренно воздействующие и на ход мировой истории, и на судьбу человека. Силы эти, согласно Белому, имеют роковой характер. Вспомним «Пепел»: *«Мать Россия, о родина злая, Кто же так подиутит над тобой?»*<sup>1</sup> Кто-то могучий, но недобрый, *шутит* все время над миром, над человеком, над людскими судьбами. Отсюда — и тема бесовщины и провокации в «Петербурге», и тема международного заговора в позднем романе «Москва», и увлечение Белого оккультизмом, и мания преследования, которой страдал он длительное время. «Добро» и «зло» разделялись в сознании Белого, они не сливались в общую и единую в своих противоположностях картину мира. Он был в этом последователем романтиков и Владимира Соловьева. «Победить» же зло, считал он, можно только силами осознавшей себя индивидуальности. «Аполлон» должен победить в человеке его «лягушечью слякоть» — только при этом условии восторжествует идея братства.

Белый оперирует в своих размышлениях о революции укрупненной и отвлеченной символикой, но именно на революцию, в ее конечных результатах, возлагает он надежды оздоровления мира и «выздоровления» личности. Он говорит об этом высокими словами, и мы не можем не прислушаться к ним. Так, 17 января 1918 г. Белый сообщил в письме Иванову-Разумнику: «Получили мы письмо из-за границы от Наташи (Асиной сестры); жалею, что не могу Вам его прочесть; Вы порадовались бы; какая-то переключка невольная есть между нами; лейтмотив письма: Лемуры, закапывая *гниль*, думают, что они отстаивают *культурные ценности*. России не нужно этих ценностей; Россия или провалится (чего да не будет), или выявит контуры *Большого Разума*; переход от прошлого к будущему может быть лишь скачком от стихий к *Свету Разума*; постепенщина, парламентаризм — работа лемуров, хоронящих тело Фауста («культурные ценности»)»<sup>2</sup>.

Высокое письмо, высокие слова, хотя можно выдвинуть не одну линию толкования того, что имеется в виду под «Большим Разумом», «Светом Разума» и т. д. Это отчасти антропософские, отчасти метафизические категории, что, однако, не снижает их внутренней ценности, тем более что в искренности Белого сомневаться не приходится. Бесспорно, все они имеют не столько социальное, сколько нравственное и этическое наполнение. И конечно, они имеют общее с тем, что говорил Белый на заседании Вольной Философской ассоциации в мае 1920 г. по поводу Интернационала, в котором он, как и в штейнерианстве, увидел упрочение всемирного единения людей<sup>3</sup>. Утопический характер мечтаний и надежд Белого не подлежит сомнению. «Солнечный город» Кампанеллы, которому и было посвящено заседание ассоциации, конечно же не «Невидимый Град» А. Белого, но в обоих случаях мы имеем дело с социальной утопией.

---

<sup>1</sup> Курсив мой. — Л. Д.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 9, л. 7 об. — 8.

<sup>3</sup> См.: Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 43—46.

Андрей Белый.  
Северная симфония.  
Обложка. 1903



Берется сама идея — в ее чистом виде. Гетеанум, антропософский храм, прямо соотносится им, как отметил А. В. Лавров, с Городом Солнца Кампанеллы, а этот последний, в свою очередь, связывается с Коммунистическим Интернационалом. И над всем этим построением, весьма произвольным по существу, господствует, однако, мысль о совершенствовании личности, как единственно возможном пути достижения искомого братства. Не к разделению, а к единению людей стремится Белый, чем и вызваны его горькие слова о «друг на друга клеветущих станах».

Поэтому нас не должно удивлять то резкое изменение творческих планов Белого, которое и дало о себе знать после создания «Петербурга». Выход из тупика исторической предопределенности, за пределы рокового круговращения истории имел в эпилоге романа сугубо аллегорический и утопический характер. Однако работа над романом дала Белому возможность понять и самого себя, обнаружить и осмыслить какие-то важные, но скрытые в подсознании идеи, которые теперь, после того как они были реализованы в художественной форме, вышли наружу, стали идеями сознания. Уставший и от литературной борьбы, от борьбы за существование, от непрерывных поисков опоры, которые

имели для него не только художественный, но и конкретно-жизненный характер, он ищет ныне покоя, тишины, самососредоточенности. Он жаждет «братских» отношений — не только для себя, но и для всех людей. На время он проникается идеями «всемирного братства» Рудольфа Штейнера, затем — толстовства, затем — Коммунистического Интернационала.

Все эти учения таили для него одну общую доминанту — *единение всех со всеми*, наличие общей цели. Это был заключительный этап эволюции Белого как творческой личности, этап, к которому он подходил в течение многих лет жизни. Он «выпевал» эту идею на лекциях, «вытанцовывал» на эстраде, окунал в «безбрежности» своих постижений. Уже в ранней юности, непонятый и непонимаемый, он создает сказку о «золотом веке», ожидаемом человечеством. Революция 1905 года открыла перед ним новые пути — «Пепел» и «Урна» явились фактом соучастия в страданиях; это уже была народная тема, мощным потоком ворвавшаяся в сознание Белого. *Соучастие в страданиях* и было, собственно, *соучастием в истории*, которая раскрылась вдруг с неожиданной — униженной и обездоленной — стороны. Но история и отпугнула его — своими роковыми возвращениями и повторениями, насилием, разноголосицей позиций и требований. И он приходит к своей главной и итоговой идее — идее соучастия в единении, идее своеобразного духовного «коммунизма», как единственно достойной человека форме земного существования. Именно поэтому и медитации Штейнера, и построения Кампанеллы (которые как бы возвращали его к периоду «Золота в лазури»), и идеология пролетарского Интернационала причудливо слились в сознании Белого в одну общую мировую, вселенски-космическую идею *всемирного братства*, которое и должно будет увенчать ход мировой истории.

Поэтому он и сам так активно включился в культурную жизнь Советской России — он увидел здесь для себя возможность *участия в общем деле*, то есть обретения своего места в жизни. Читая лекции в пролеткультовских организациях, он не просто учил людей писать стихи, он приобщал их к культуре, объединял вокруг того дела, которому сам был предан. Личный энтузиазм Белого обретал реальную почву в той всеобъемлющей и жизненно важной для него позиции, которую он для себя открыл.

Подобную насыщенность и напряженность внутренней жизни, поиски и метания, постоянное беспокойство, — одним словом, весь этот духовный напор трудно, конечно, было выдержать близким людям. Его не выдерживал даже Блок, который, как видно из его писем и дневниковых записей, старался держаться в последние годы на известном расстоянии от Белого (сохраняя, естественно, всю меру уважения к нему). Он, видимо, просто подавлял людей, если они не жили одной с ним жизнью. Очевидно, это и произошло с А. Тургеневой, и она бросила его, отшатнулась, как сделала это ранее Любовь Дмитриевна. Произошло это в Берлине в 1921 году, куда Белый приехал после пятилетнего пребывания в России<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Его целью была встреча с А. Тургеневой и установление новых отношений с Р. Штейнером.



Он снова потерпел поражение, которое, как и в первом случае, касалось всей его концепции «жизнестроения». Белый снова пережил тяжелый и унижительный (к тому же на глазах у всего русского Берлина) разрыв, демонстративное нежелание ни видаться, ни объясняться, ни просто говорить.

Здесь же, в Берлине произошла встреча и кратковременное общение с Мариной Цветаевой. Великое смятение духа, плененного вещественной оболочкой не только тела, но и мира, — несовершенного мира, в котором он обрелся, — потрясло ее воображение. «Он не собой был занят, — сделала она вывод, — а своей бедой, не только данной, а отрожденной: бедой своего рождения в мир»<sup>1</sup>.

В состоянии, близком к умониступлению, Белый был увезен в 1923 г. из Берлина его приятельницей по антропософскому обществу К. Н. Васильевой. Клавдия Николаевна оказалась верным спутником Белого в течение последних десяти лет его жизни.

Однако, несмотря на смятение, охватившее его, Белый продолжает жить столь же насыщенной и активной творческой жизнью. Личные неурядицы, даже столь серьезные, каждый раз как бы подстегивали его, состояние отчаяния становилось для него — как это ни странно — сильным творческим импульсом<sup>2</sup>. Он все еще рвется к большому полотну — опыт «Петербурга» показал ему, что он способен быть романистом крупного масштаба. Работая над статьями и заметками, он ощущает себя, как сам признается с горечью, «слоном на канате».

Социальные потрясения, вызванные войной и революцией, явились для него важнейшим рубежом в общей эволюции личности, ее внутреннего «я», ее самосознания, которое расценивалось Белым как психически активная субстанция, заключающая в себе все возможное многообразие психической жизни. Белый хочет проследить процесс формирования человеческого «я», но замыслы его опять же оказываются настолько широки и многоплановы, что ни один из них не получает сколько-нибудь окончательного оформления. Они наплывают на Белого, как штормовая волна наплывает на берег, смешивая и перепутывая все, что ей удастся захватить.

Так, широко задуманный роман «Моя жизнь» (будущая «Эпопея», или «Я». Эпопея»), должен был стать «трех-томием» и не стал ничем; «Преступление Николая Летаева» задумано было как первый том серии томов «Эпопеи», — стало самостоятельным романом, вышедшим впоследствии под заглавием «Крещеный китаец». «Записки чудака» первоначально замышлялись как предисловие к «Эпопее» — оказались самостоятельным произведением. Роман «Москва» замышлялся в двух томах, затем — в четырех и т. д. Романы эти печатались отдельными частями, томами, что вносило невообразимую путаницу в сознание читателя, тем более что в предисловиях Белый каждый раз повторял, какой частью какого романа данная книга является; романы делились на тома, тома на

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2, с. 305.

<sup>2</sup> За два года пребывания в Берлине Белым выпущено в свет шестнадцать изданий — книг, брошюр, стихотворных сборников (семь переизданий и девять новых работ).

части, количество томов, как правило, возрастало в процессе писания, пустоты ничем не заполнялись. И получилось так, что ни один замысел Белого после 1923 года не получил полного осуществления.

Положение осложнялось еще и тем, что Белый одновременно работает над несколькими произведениями, т. е. практически пытается реализовать несколько замыслов одновременно. Здесь и «Эпопея», и широко задуманный роман «Москва», и труды по стиховедению, и философские этюды («О смысле познания»), и чисто литературоведческие исследования (глубокая книга «Мастерство Гоголя»), и, наконец, воспоминания, начатые еще в Берлине, писавшиеся затем в течение десяти лет, но так и не завершённые. Сюда же следует добавить записки или наброски лекций, выступлений, докладов.

Во всем этом многообразии работ трудно разобраться, и их почти невозможно привести в систему.

Как и прежде, работает он много, трудно, напряженно и в смысле количества выпускаемых книг — чрезвычайно продуктивно. Новая эпоха поставила перед ним новые задачи, выдвинула новые проблемы, и он, не желая, как и всегда раньше, стоять в стороне от запросов и требований времени, жадно стремится овладеть новым материалом, войти в круг проблем, выдвинутых революцией. Отчасти ему удается это сделать, хотя какую-то важную нить, которая вела его вплоть до «Петербурга», стимулируя творческое напряжение и определяя направление поисков, он из рук своих выпустил.

Литература по-прежнему остается для него не только искусством слова, но и «жизнетворчеством», во всяком случае, житнетворческим началом, своеобразным учительством, — «позывом», как он говорил, к действию и новому человеку. В последней своей автобиографии, написанной за полгода до смерти, он признается: «Мне тесно в книге; и, заключенный в нее, неволью шатаю я ее устои». Книга становится для него искусственным созданием, чем-то условным, со своими, однако, неизменными требованиями. Требования эти чужды сейчас Белому, ему нужен простор, в нем говорит уже теперь сформировавшееся проповедническое начало, не признающее никаких формальных установлений.

В акте действенного отношения к миру — к *новому миру*, Белый и находит теперь себя, находит опору, может быть, последнюю в своей жизни. Он чувствует, что как художник пережил свое время, но сдаваться не хочет. Наружу вышли и заслонили все остальное такие качества его натуры, как инстинкт жизнелюбия, страсть к новизне, боязнь остаться «в стороне», порождавшая желание внести свою лепту в созидание новой жизни. Он дружественно общается с советскими писателями<sup>2</sup>, внимательно следит за ростом и развитием Маяковского, к поэтическому новаторству которого относится с редким пониманием и сочувствием. К нему с почтением обращается и на него постоянно ссылаются

---

<sup>1</sup> Белый А. О себе как писателе. — В кн.: День поэзии. М., 1972, с. 271. См. также настоящее издание.

<sup>2</sup> См., например, его переписку с Федором Гладковым, частично опубликованную в журн. «Вопросы литературы», 1977, № 8.

Есенин, который видит в нем опытного мастера, ставит его в один ряд с Гоголем, учится у него, прямо говорит о том, что Белый ему теперь важнее Блока. Дружит и активно переписывается Белый с живущим в Детском Селе Ивановым-Разумником.

Вопреки тому, что он писал относительно стихийно-разрушительного гения А. Белого, Пастернак верно сказал о нем на той же странице своих воспоминаний: «первостепенный поэт и еще более поразительный автор «Симфоний» в прозе и романов «Серебряный голубь» и «Петербург», совершивших переворот в дореволюционных вкусах современников, и от которых пошла первая советская проза»<sup>1</sup>. Но Белый для Пастернака — не только автор «симфоний» и дореволюционных романов, он также *деятель новой культуры*, советский писатель, активно реагирующий на малейшее проявление культурного новаторства.

Пребывание в Берлине в 1921—1923 гг. не только ознаменовано утратами и окрашено трагизмом, оно еще и обострило социальное зрение Белого, что видно, например, из брошюры, написанной тут же по возвращении в Москву. С присущей ему наблюдательностью Белый описал здесь свое пребывание в Берлине. Буржуазная культура, буржуазный быт, втянувший было его в себя, снова оттолкнули его. В предисловии к брошюре Белый прямо говорит об этом: «Мое двухлетнее пребывание в Берлине окрашено теньвыми какими-то настроениями; и сравнение их с настроениями от работы и жизни в России 18—21 годов вызывает сравнение тени и света <...> Среди голода, холода, тифа, неосвещенных Москвы, Ленинграда я чувствовал свет: свет победы сознания, расширенного и парящего над телом, природой животного <...> и — вспыхивал свет просветляющий, нам освещающий, осмысливающий кризисы жизни; и сдвиг сознания высекал нечто новое»<sup>2</sup>.

Но, конечно, даже учитывая все эти обстоятельства, несерьезно было бы требовать от Белого, чтобы он, включившись в культурную жизнь Советской России, начал писать книги на тему революционной или послереволюционной действительности. Такое требование не имело бы под собой почвы просто потому, что подобная перестройка по своему радикализму не под силу человеку.

Не забудем и того, что, выдвигая идеал жизненного устройства, Белый склонен был видеть его не столько в будущем, устроенном на законах социальной справедливости, сколько в прошлом, устроенном на законах справедливости патриархальной. Так было в «Пепле» и «Серебряном голубе», отчасти в «Петербурге»; и наглядно эта идея легла в основу замысла всей трилогии. Объективно это был в большей степени идеал мысли, нежели идеал жизни, имевший в основе своей, как выразился В. О. Ключевский применительно к теории Руссо, желание «не построить будущее, а прежде всего разрушить несправедливое и неразумное настоящее»<sup>3</sup>. Отчасти потому еще и терпел крах Белый в своих творческих замыслах, что он именно хотел сделать этот идеал жизнеспособным

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 438.

<sup>2</sup> Белый А. Одна из обителей царства теней. Л., 1924, с. 5—6. Из текста брошюры видно, как сильно дает знать здесь влияние антропософии и ее идей.

<sup>3</sup> Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983, с. 202.



*В. И. Танеев*

и жизнедеятельным, т. е. восстановить в правах отношения, отживающие в силу самой исторической закономерности.

Именно поэтому та путеводная нить, которая вела его в дореволюционный период, ныне выскользнула у него из рук. Ее оборвала сама история. Овладеть же новым материалом значило бы для него заново сформировать себя как писателя. Реализовать он этого, естественно, не мог, но какие-то важные шаги на этом пути им были сделаны.

Осторожно, не признаваясь во всем даже самому себе, переводил Белый теперь повествовательную манеру своего письма в иную художественную систему — с иной символикой, иными приемами изображения (поэтикой), иным художественным восприятием мира, иным языком. Естественно, что подобный поворот не мог произойти сразу, не мог обойтись без издержек и к тому же не мог быть замечен тут же, ибо совершался на фоне бурно развивающейся советской прозы той поры. Тем более что художники, шедшие в стилистической манере по стопам Андрея Белого — от Б. Пильняка до Артема Веселого, — наследовали как раз то, от чего сам основоположник нового стиля сейчас уходил.

Л. Я. Гинзбург определила роман «Москва под ударом» как «плохую книгу», но написанную «хорошим писателем», даже «большим

писателем»<sup>1</sup>. Удачная и емкая оценка, хотя здесь опущено, может быть, самое главное: плохой сделали эту книгу «издержки производства» — творческого производства, неизбежные при всяком крутом повороте. И вот на фоне совершаемого поворота роман «Москва под ударом» мне не кажется такой уж плохой книгой. Белый как будто вообще не может котироваться как писатель *плохой или хороший*, это писатель особый, не поддающийся общепринятым оценкам.

Большой издержкой Белого в советский период явился, на мой взгляд, роман «Московский чудак» — первая часть первого тома, во всяком случае, первоначальный вариант первого тома романа «Москва». Он был написан в 1925 году и представлял собой одну из ранних попыток овладеть новым стилем письма. Это «проба пера», не более того. Нащупывая новый путь. Белый уже тут пошел по линии словесного эксперимента, но довел его до такой крайности, на которой почти что утрачивается здравый смысл. Игра словами, непродуктивное словотворчество заслонили тут все остальное. Написать этот роман, может быть, и следовало, но печатать его было необязательно. Приведенная в «систему» тенденция языкового словотворчества оказалась трудно воспринимаемой, а местами просто неудобоваримой.

В центре романа — фигура профессора математики Коробкина, своеобразной литературной разновидности и профессора Летаева, и сенатора Аблеухова. И все они восходят к реальному образу отца Белого, профессора Н. В. Бугаева. Семейный конфликт тяготеет над Белым как божье проклятие. Но в романе «Москва» Белый осложняет его. Профессор Коробкин открыл формулу, применение которой в технике может изменить весь характер технического производства (судя по глухому описанию Белого, речь идет о возможности создания реактивного двигателя). За профессором следит некий Мандро — тайный агент капитализма, как аттестует его Белый в предисловии, желающий выкрасть или выкупить открытие Коробкина.

В повествование, имеющее полудетективный характер, врываются прежние ноты, знаменующие мечтания Белого о возможном перерождении личности, о ее возрождении к новой жизни. Это — возрождение *в любви и всепрощении*. В «Петербурге» нечто подобное испытали и Николай Аполлонович, и вздорная мешанка Софья Петровна; процесс просыпания и них человеческих чувств был описан с художественной силой. В «Московском чуде» — та же нота, но здесь она уже принижена, ибо изображена не в диалектике развития, а в окончательном виде. Дан не столько процесс, сколько результат, дал он меньше, чем обещал. Да и испытывает чувства раскаяния не «герой» типа Николая Аполлоновича, а дрянной мальчишка Митенька, сын профессора Коробкина. Описания Митенькиных переживаний бледны и инфантильны, они интересны лишь своей генетической связью с «Петербургом». Митенька был прощен за какую-то провинность, в его душе произошел слом, родился новый человек: «Его волновало не то, что прощен: волновало, что кто-то в прощенном — рожден». И тут же возникает мотив Солнца, знаменующий, как и в «Петербурге», торжество в жизни начала светлого, объеди-

---

<sup>1</sup> Гинзбург Лидия. О старом и новом, с. 365.

няющего и примиряющего. Уверенно утверждает здесь Белый: «Солнце — взойдет!», но читателю эта уверенность не передается (слишком уж все это наивно), он остается в недоумении относительно такого неожиданного поворота.

Гораздо интереснее оказался роман «Москва под ударом», особенно вторая и третья части. Словесное экспериментаторство здесь уже не играет решающей роли, оно подчинено задаче изображения быта предреволюционной Москвы. Явно чувствуется, что Белый стремится тут «усмирить» себя, ввести в рамки, овладеть мерой в обращении со словом.

Но снова профессорский быт, снова нелады в семье, снова сущий ад. Выход Белый видит, как и ранее, лишь один — *разбудить в человеке человека*, т. е. вывести его за пределы «быта», дать ему возможность ощутить связь с бытием, с Вечностью, другими словами — выявить в нем природные, естественные качества природы. Но «система» оказалась не слишком сложной, уже знакомой. Вот сюда, в систему, уже известную, уже ушедшую в прошлое, и испаряется художественный гений Белого, как испарился гуманистический художественный гений Л. Толстого в систему «толстовства». Белый был создан для эпохи ломки и кризисов, но не для эпохи созидания.

Но как показатель внутренних потенций автора роман «Москва под ударом» по-своему важен и значителен. Окунувшись в советскую действительность, испытав на деле активное отношение к окружающему, Белый стал постепенно переходить на позиции сатирического описания того слоя предреволюционной Москвы, из которого сам вышел. Здесь господствует борьба честолюбий, тщеславие, упоение собственной популярностью, томами книг, наполненных пустословием. Это та либерально-говорливая часть русской интеллигенции, которая, погрузившись в собственные «успехи», не замечала ничего из того, что надвигалось на страну, грозя взрывом и потрясением.

Происходит как бы переосмысление прошлого. И хотя оно происходит на не слишком высоком литературном уровне, не придавать ему значения нельзя. Осмеивается все — профессорский быт, модные увлечения, «Общество свободной эстетики» и «Литературно-художественный кружок» (в деятельности которых сам Белый принимал некогда активное участие) — с их честолюбивыми докладчиками, модными посетителями, жирными купчихами, играющими роль светских дам. Белый явно избегает серьезности, персонажи романа — скорее шаржи (иногда узнаваемые), нежели литературные герои. Белый как бы исподволь готовит себя к воспоминаниям, к работе над которыми он вот-вот приступит. Вырабатывается стиль (он станет строже, но ирония и элементы шаржа останутся), определяется и общее отношение к научной и литературной среде, сквозь которую прошел Белый в недавние, но уже такие далекие годы.

Так, в лице профессора Задопятова Белый высмеивает поколение «отцов», деятелей 70—80-х годов, на смену которым и пришло молодое поколение поэтов и писателей 1890—1900-х годов. Задопятов для Белого фигура типическая, по замыслу — очень большая, представляющая целую эпоху — эпоху безвременья. Такой она и предстанет в мемуарах Белого,

но уже расколовшись на несколько подлинных деятелей того времени, поданных в атмосфере нескрываемого сарказма. В романе он нарочито шаржирован.

Вот с ним случилось горе: его супругу, которую он ранее просто не замечал, разбил паралич. И это беспомощное существо, лишившееся дара передвижения и речи, вдруг напомнило Задопатову о его подлинных обязанностях — не как «гражданина», а просто человека. И это для Белого теперь самое главное. Увидеть в человеке человека — вот нынешняя позиция Белого, окончательно сформировавшаяся под непосредственным воздействием той новой обстановки, в которой он оказался в послереволюционные годы.

Белый пишет в романе:

«Ну, что же?»

Ему оставалось прожить лет пять-шесть — лет под семьдесят: и девятилетним мальчонком окончиться; лучше впасть в детство, чем в жир знаменитости.

Омолодила — любовь.

Он любил безнадежной любовью катимый, раздувшийся шар, называемый «Анною Павловной»; в горьких заботах и в хлопотах над сослагательной жизнью катимого шара, над «бы», — стал прекрасен; он — вспомнил, как двадцать пять лет он вздыхал, тяготясь своей «злою женою»; о, если бы во-время он разглядел этот взор без очков. Он узнал бы: она понимала в нем «Китю», страдавшего зобом величия; зоб с него срезать хотела; и зоб надувала — другая.

Боролась с другою; и — пала, как в битве.

Склонился над ней с беспредельною нежностью он: все казалось сь, — вот встанет, вот скажет <...><sup>1</sup>.

И отголоски этической концепции «Петербурга», и по-своему воспринятое «толстовство», и личные мечтания Белого, и связанная с ними давно привлекавшая его система «патриархального» — естественного, природного — начала, как главного в человеке, но глубоко укрытого за суетой быта, и, наконец, отдаленно угадываемая идея двухмерного, «двухбытийного» существования — все это оказалось сконцентрированным в приведенном отрывке.

Но какая-то грусть слышится за этими мечтаниями Белого, — не всеокрушающая художественная сила, как это было в «Петербурге», а именно грусть, выраженная сослагательным наклонением — «если бы...». Если бы это все было понято раньше, злые силы не терзали бы человека, налажен был бы быт, не было бы зависти, тщеславия, ненависти.

## 6

Именно революция дала возможность Белому до конца прояснить свою этическую концепцию. Он находит ее в жизненной активности, в целеустремленном восприятии окружающего; наконец, он находит ее

---

<sup>1</sup> Белый А. Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М., 1927, с. 104—105.

в очень значительных для него трех поездках на Кавказ, в Грузию и Армению, совершенных в 1927, 1928 и 1929 годах. Здесь открылся ему новый для него мир — как с природной, так и с чисто человеческой стороны. Это важнейшие для Белого поездки, о которых можно сказать, что они в значительной степени способствовали возвращению его к жизни. Похоже, что именно эти поездки, пребывание в местах, где служил его дед и где родился и рос до десяти лет его отец, общение с грузинскими и армянскими художниками и поэтами, с почтением и радостью принявшими его и К. Н. Бугаеву, — похоже, что комплекс чувств, пережитых на Кавказе и в Закавказье, выявил в сознании Белого какой-то новый угол зрения на действительность и человека. То в человеке, что существовало для Белого порознь, порождая трагический разрыв, — *бытовая и бытийная сторона существования и положения в мире*, теперь как будто слилось в некий синтез, знаменательное единство. Грандиозная природа Кавказа, люди, живущие в единении с нею, все это было воспринято Белым как единый жизнетворческий комплекс. Эмпирика быта уже не противостоит в его сознании духовно-бытийной сущности мира. Быт стал восприниматься частью бытия, бытие, в свою очередь, соприкоснулось с бытом<sup>1</sup>. Единство жизне- и мироощущения — вот главный итог, к которому приходит Белый в 20-е годы. В письме к Тициану Табидзе от 3 декабря 1929 г., как бы подводя итог своим поездкам на Кавказ, он писал:

«Очень рад, что Вы находите уют и сосредоточение в надтифлисских утесах; по опыту знаю, что только тогда человек освобождается, когда он имеет место, куда он может бежать, чтобы из тишины увидеть и себя, и окружающих. Иные думают, что периодические убеги от людей есть признак антисоциальности; наоборот: для меня в таких убегах приход к людям; ибо я хочу идти к близким, как на пир: прибранным, чтобы не представлять собой унылого неврастеника, не имеющего, что принести для других со своих высот...» И далее он подчеркивает:

«Мы вернулись с Кавказа с чувством большого удовлетворения, перевешивающего наши кавказские неудачи; и это удовлетворение от того, что было реальное чувство большого сближения в истинно человеческом с Вами, с Ниной Александровной, да и с Паоло <...>»<sup>2</sup>

Письмо чрезвычайной важности. Переключка со стихами и общей концепцией сборника «Золото в лазури» здесь очевидна и не требует примеров, однако позиция автора по отношению к миру и людям радикально изменилась. Снова в сознании Белого возникли горы, горные вершины, утесы, — но уже не как плод воображения и образно мыслимый приют для непонятого людьми поэта-пророка. Их «очистительный холод» приобрел

---

<sup>1</sup> См. важную для понимания эволюции Белого книгу его очерков «Ветер с Кавказа», к сожалению, не переиздававшуюся с 1928 года, а также написанный в том же году очерк об Армении. Материалы, связанные с пребыванием Белого в Армении, собраны ныне и систематизированы Натальей Гончар в кн.: Белый А. Армения. Ереван, 1985. Это удачная книга. Помимо очерка, здесь впервые помещена переписка Белого с М. Сарьяном и другие материалы, поясняющие отношение Белого к этой стране.

<sup>2</sup> Табидзе Тициан. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964, с. 241. Паоло — П. Яшвили, грузинский поэт, друг Т. Табидзе.



иное качество. Они стали средством духовного очищения от собственной скверны, — ради нового и более высокого общения с людьми; теперь это «этап» на пути к людям, но не на пути от людей.

Навсегда исчезают из сознания и творчества Белого и люди-тени, люди-призраки. Он весь погружен в созерцание действительности (и даже будучи на Кавказе, пытается передать свои впечатления в красках; его акварели настолько интересны, что заслуживают специального рассмотрения)<sup>1</sup>. «Теневая» сторона жизни отходит на далекий план, и если вводится в повествование, то уже не на правах равного существования, а как враждебная сила, с которой человек вступает в борьбу.

Белого привлекает сейчас в большей степени конкретная, реальная психология персонажа. С трудом входил он в эту новую для себя сферу творчества — сферу психологического анализа, — но он входил в нее, и это крайне важно. Первую такую попытку он предпринял еще в романе «Крещеный китаец», где в романизированном виде поведал о собственном детстве. В центре внимания здесь образ отца, каким он отложился в детском сознании Белого. Словесное экспериментаторство здесь еще не самоцель. Роман — попытка понять быт неблагополучной профессорской семьи пока еще изнутри этой семьи. Никаких выходов вовне. Читая книгу, задыхаешься от отсутствия воздуха. Впечатление непреодолимого однообразия; но образ отца выписан интересно и талантливо — выпукло и с хорошим художественным заострением деталей. Белый уже понял смысл семейного конфликта (хотя он не стал еще для него выражением эпохи).

Может быть, впервые в жизни Белый попытался психологически объяснить причину явления, — в данном случае разлад в собственной семье. Эта попытка более явственно даст о себе знать в мемуарной трилогии, над которой он работал много лет, но так и не завершил ее. Это большой труд, совершенно неизученный нами. Мы даже не знаем, как тут поступить: видеть ли в Белом бытописателя эпохи, или историка, или историка литературы, или, наконец, романиста, написавшего роман о своем времени. Но как раз попытки выбрать какую-то одну линию и в соответствии с нею судить обо всем произведении и не дадут, на мой взгляд, результатов. Здесь требуется обобщающий, синтетический подход, который дал бы возможность охватить это произведение как единое целое. Не будем забывать и того, что как по складу своей природы, так и по характеру литературной одаренности, Белый менее всего был приспособлен к созданию мемуаров в собственном смысле слова. Его погруженность в личные переживания, гипертрофированное восприятие собственного «я» оказывались тут непреодолимой преградой. Мемуары Белого одновременно и воспоминания с элементами подлинной и глубокой достоверности, и роман эпохи, и откровенная попытка реабилитировать себя, исходя из условий и обстоятельств нового исторического времени.

Бесстрастным свидетелем Белый не был никогда. Он вырос в фигуру

---

<sup>1</sup> Акварели Белого хранятся в Государственном литературном музее в Москве. Демонстрировались в декабре 1983 года в г. Тбилиси на вечере, посвященном памяти А. Белого.

эпохального значения, потому прежде всего, что сумел сделать свое личное «я» равновеликим эпохе, в которую он жил и которую пытался понять с такой глубиной самоотдачи, какая была не под силу никому из его современников. И он в своих мемуарах не столько выразитель или изобразитель времени, не только бытописатель или романист, он *часть этого времени*, — в его сложных, противоречивых, всегда далеких от элементарности поисках выхода из того кризисного состояния, в котором оказалась страна на рубеже XIX и XX веков.

Осмысление прошлого проходит у Белого по определенной линии борьбы «детей» и «отцов» за преобладающее положение в жизни. Белый ставит два поколения русской интеллигенции: «отцов» — поколение 60—70-х гг. и «детей» — поколение 90-х — 900-х гг. Столкновение это имеет для него грандиозный историко-социальный и культурологический смысл. Он остро улавливает действительную смену исторических эпох. Формы быта, идеология, культура, естественнонаучные взгляды, социальное положение интеллигенции, — одним словом, все то, что вырабатывалось во второй половине XIX столетия, отрицается во имя утверждения нового жизнеустройства, новой культуры, новых ценностей и взглядов. Ведь нравственная и этическая концепция Белого находилась в прямом сопряжении с концепцией культурологической.

Созидание новой культуры, новых форм быта, ориентированных на высшие формы — формы бытия, нового жизнеустройства вообще рассматривается им, прежде всего, как отрицание прагматической культуры «отцов». Свои воспоминания он начинает с утверждения: «Правота нашей твердости видится мне из двадцать девятого года скорее в решительном «нет», сказанном девятнадцатому столетию, чем в «да», сказанном двадцатому веку, который еще на три четверти впереди нас».

Но чем глубже погружается он в описываемую эпоху; тем больше сокращается расстояние между ним «теперешним», советским писателем, и «прежним» Андреем Белым, теоретиком и практиком символизма, одним из наиболее воинственных деятелей этого течения. Естественным образом он рассматривает его в общем русле обновления культуры, которое несло с собой социально-общественное движение начала века. Он склонен в отдельных случаях сближать программу символизма (и даже свои личные высказывания!) с идеологией большевизма, что, конечно, было натяжкой, но свидетельствовало об известном переломе, происшедшем во взглядах нынешнего Белого на прошлое — и свое, и прошлое соратников по символизму. Он резко отмежевывается от писателей-эмигрантов, мало и скупо пишет о собственном творчестве, хотя всячески выдвигает себя как публициста и романиста, уже тогда будто бы предвидевшего победу социализма и оценившего преимущество социалистической идеологии. Однако, несмотря на все эти издержки воображения, картина, нарисованная Белым, есть действительно картина великого исторического перелома — и в общественном смысле, и в плане истории культуры. Поэтому не безусловные натяжки и не «обеление» себя должны интересовать нас тут в первую очередь, а созданная Белым картина грандиозного слома эпох, — этот слом Белый изобразил выпукло, глубоко и основательно. Это даже не воспоминания в собственном смысле слова, а литературно написанная картина переломной эпохи, с автором, сознательно поставив-

шим себя в центр ее. Такая экспозиция «выгодна» Белому, хотя она же порождает и недоговоренности, и преувеличения.

Как справедливо отметил Ц. Вольпе в предисловии к третьему тому воспоминаний, «это не столько объективная история истекших событий, сколько попытка объяснить с современностью, оправдаться перед нею, попытка посмотреть новыми глазами на собственную биографию»<sup>1</sup>.

Под таким углом зрения и следует, очевидно, рассматривать мемуарную трилогию Белого, которая и явилась не столько обычным «подведением итогов» жизненного пути, сколько *совокупной реализацией тех замыслов, которыми жил Белый в последнее десятилетие*. Причем, реализацией, граничившей с революцией в сознании, поскольку история созревания авторской личности прочно опрокинута здесь в гущу культурной жизни эпохи рубежа веков. И эта культурная жизнь сама как бы стала вторым «действующим лицом» единой картины формирования автора как деятеля эпохи. Именно поэтому собственно художественный, литературный момент играет такую большую роль во всех трех томах воспоминаний, исполненных живых сцен, зарисовок, образов людей, с которыми Белому приходилось общаться. Все это утверждало его в мысли о неслучайности пройденного пути, в значимости его как художника и человека.

Собственно о литературных явлениях, отдельных произведениях, художественных достижениях — и не только своих — Белый пишет неохотно, мимоходом. Он видит себя (как и своих современников) не столько художниками — поэтами, писателями, критиками, — сколько деятелями бурного времени, активно утверждающими новое отношение к искусству и новое понимание его; и как о деятелях он рассказывает и о них, и о себе. Эпоха и ее характер, ее черты, ее сущность — вот что интересует Белого в первую очередь. Здесь также имелся свой расчет: нейтрализовать высказывания вульгарно-социологической критики 20-х гг. об общей реакционности символизма как литературного течения, о буржуазной основе его философии, исполненной якобы мистицизма и упадочных настроений. Естественно, в центре внимания этой критики был и Андрей Белый. И он яростно протестовал против подобного понимания и символизма, и своей роли в литературном движении рубежа веков, доказывая, что вся его деятельность протекала в соответствии с общим естественнонаучным развитием мысли в XX веке. «Не для полемики и не для самооправдания я пишу эту книгу, — заканчивает Белый первый том воспоминаний «На рубеже двух столетий», — для правды; марксистская критика должна базироваться на подлинном материале, а не на сочиненном; сочинен средневековый схоласт Белый, соблазняющий Блока мистицизмом; может быть, «схоласт» Белый соблазнен неправильным истолкованием им изученных фактов естествознания; так это — тема двадцатого столетия, а не средних веков; так и надо говорить: Томсон, Оствальд, Эйнштейн вместе с «декадентом» Белым неправильно истолковывают данные науки и проблему имманентности; в этой оговорке — большая дистанция, отделяющая «символиста» начала века, вышедшего из профессорской среды, от две-

---

<sup>1</sup> Вольпе Ц. О мемуарах Андрея Белого. — В кн.: Белый А. Между двух революций. Л., 1934, с. VIII.



*А. П. Чехов. 1900*

надцатого столетия. На передержке не получится и правда клейменная»<sup>1</sup>.

*Самооправдание и самоутверждение* — вот два принципа, на которых построены воспоминания Белого. «Он написал не ученое («объективно» правильное) исследование, — справедливо утверждал в письме от 31 июля 1967 г. к автору настоящих строк академик Н. И. Конрад, — а великолепное *чисто-литературное* произведение и его концепция литературного развития — творческое создание, составной элемент общего построения его «трилогии».

И он сам — не столько *автор* этого произведения, сколько его *герой*. И герой — литературный. Как и другие персонажи его эпопеи... Например, Блок, образ которого в определенной части эпопеи составляет как бы *вторую линию двухголосой фуги*. А вообще эта трилогия Андрея Белого звучит для меня трехчастной «симфонией» — со сложным переплетом лейтмотивов. Именно «симфонией», т. е. тем, чем казались самому Белому его ранние произведения и чем кажутся мне даже «Арабески». Поэтому не стоит ли отнести к этой трилогии только как к литературному произведению, *sui generis?*, раскрыть частично *эту ее природу* и тем снять необходимость особенно пристально взвешивать «так ли оно было *на самом деле?*» Так ли вообще это важно?»<sup>2</sup>

«На рубеже двух столетий», «Начало века» и «Между двух революций» — лучшее, что написано Белым после «Петербурга». Мы многого не знали бы о литературном движении рубежа веков, если бы эта трилогия не была написана, — несмотря на ее чисто-литературный характер. «Эпопея», задуманная в 20-е годы в виде серии романов, нашла, наконец, свое осуществление, хотя и не в том виде, в каком она замышлялась. Белый создал *обобщающий образ времени, совокупный образ эпохи* — катастрофической, чреватой взрывами и потрясениями мирового масштаба и значения, хотя описал одну только сторону литературного движения начала века. Но и в этом — его великая заслуга.

\* \* \*

Сложным, извилистым путем прошел по жизни Андрей Белый, он же Борис Бугаев, сын профессора математики и один из самых одаренных и самых оригинальных русских людей.

В непрестанности поисков, в постоянном напряжении творческой мысли, в глубине и грандиозности замыслов, в невиданной в русской литературе силе ощущения своего «я» как ценности объективного мира, в одержимости захватившей его идеей, в творческих взлетах и провалах, наконец, в необычности стилистической манеры (сжатой, пунктирной, пружинно напряженной), которая давала ему возможность подниматься

---

<sup>1</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М.—Л., «Земля и фабрика», 1930, с. 488.

<sup>2</sup> Письмо Н. И. Конрада, тогдашнего председателя редакционной коллегии серии «Литературные памятники», было вызвано моим предложением переиздать в этой серии все три тома воспоминаний Белого.

до редкой высоты символично-типологического обобщения, где гротеск составлял единую связь с прозрениями эпохального значения, — во всем этом и проявила себя гениальная одаренность этого человека. Не столько и не всегда в конечных результатах творческих исканий, сколько в тех путях, которыми он к ним шел и в которых отразились искания самой эпохи.

Такие люди появляются только в бурные, переходные периоды, когда возрождаются какие-то забытые ценности, а «старые» идеи начинают жить новой жизнью. Этим людям нужна активная питательная среда, — мирное, спокойное течение жизни, исторический застой убивают их.

Но при всех обстоятельствах необходимо, чтобы художник, если он хочет, чтобы его талант получил развитие, обладал высшей гармонией, той высотой взгляда на мир, даже той отрешенностью, которая примиряет противоречия, просветляет взгляд, давая художнику силу противостоять внешне дисгармоническому миру, художественно подчинить его себе, т. е. претворить многообразие жизненных проявлений в некое художественное целое.

Таким был Блок — натура гораздо более узкая, чем Белый, но и более цельная; но таким не был Белый. Лишь временами внутренняя гармония овладевала им, и тогда из-под его пера выходили непреходящие ценности. Получилось же так потому, что Белый разрушил (или не создал?) ту незримую, но необходимую для всякого творчества мысленную преграду между собой и окружающим миром, которая дала бы ему возможность возвыситься над ним, увидеть его в единстве всех его проявлений. Он впустил в свое творчество всю многослойность и противоречивость действительности, в смешении значительного с менее значительным, характерного с не характерным вообще. И действительность хлынула в открывшийся шлюз, затопила и сознание, и творчество, невольно сделав Белого выразителем и изобразителем мира, не приведенного к единству. Он вынужден был замкнуться в себе, чтобы сохранить себя, перекрыть все выходы к людям, в живой и живущий мир, *единый в своих противоречиях* и своей «многослойности», яркий и многокрасочный. Именно поэтому герои произведений Белого и производят впечатление фигур, действующих в пустоте (как написал В. Каверин), — на самом деле они просто отторгнуты от живой жизни, разобщены, независимо от того, связаны ли они общим делом, семейными или дружескими узами.

Отторгнутость и разобщенность, эта характерная для двадцатого века черта, была впервые так наглядно и остро изображена Андреем Белым. Лично и глубоко переживая людскую разобщенность, страдая от нее, Белый пытается преодолеть ее на уровне той высокой идеи всечеловеческого братства, которая заняла огромное место в его сознании и творчестве в 1910-х и 1920-х годов.

Поэтому-то романы Белого столь специфичны: это столько же романы в собственном смысле слова, сколько закодированная лирическая исповедь автора, выговариваемая судорожно, спешно, подчас сумбурно, с взлетами пророческой мысли, но и с провалами и недоговоренностями, художественное целое которой легко распадается на слабо связанные между собой части.

Не писатель тут владеет миром и словом об этом мире, а мир владеет им. Наглядно эта особенность творческой манеры Белого дала о себе знать уже в «Пепле» и «Урне», затем в двух его главных романах. «Невидимый Град» потому, видимо, так сильно овладел сознанием Белого, что здесь он, как и его прямой предшественник Гоголь, увидел возможность возвыситься над действительностью, ввести в текст произведения элементы учительства, *овладеть словом о мире и самим миром*, включить свое слово в единство развиваемой художественно-этической концепции. Ему уже тогда показалось, что, ограничив сферу творчества изображением человеческого «я», взятого в процессе его саморазвития, он обретет почву под ногами, сохранит себя художником и творцом.

Но и этого не произошло. Идея «Невидимого Града» долго владела сознанием Белого, но никакой реализации не получила. Пытаясь углубить проблему, он невольно сужал ее, поскольку изоляция саморазвивающегося «я» от окружающего мира, отпугнувшего Белого своим алогизмом, имела принципиальный характер. И он стал просто переделывать или повторять себя прежнего, лишь модернизируя, приспособлявая к новым условиям то, что им было уже сказано.

Важно и другое. Общая и сильная интенсификация жизни на рубеже XIX и XX вв., приведшая к тому, что человек, независимо от своей позиции и своих устремлений, оказался втянут в круговорот жизни исторической, имела своим последствием еще и то, что художник (поэт, писатель, драматург, живописец и т. д.) мог значить в жизни — в том числе в литературной жизни — больше как *личность, как явление культурно-исторического порядка*, чем как создатель непосредственных художественных ценностей. Он мог не сделать никаких особых открытий в искусстве, а просто обогатить его, дополнить новыми проблемами, мог сделать и открытия большого литературного значения — это существенной роли теперь не играло. Важно другое: без него невозможно сейчас уже представить себе культурную и литературную жизнь времени. Здесь можно сказать то, что сказала Лидия Гинзбург о Белом и Блоке, «ценность продукции» которых определяется, по ее мнению, «не качеством хорошо сделанной вещи, но *вневещным зарядом гениальности*»<sup>1</sup>. Этот *вневещный заряд гениальности* определял теперь многое как в самом процессе формирования писательской индивидуальности, так и в восприятии «художественной продукции» читательской массой. Даже о Горьком Чехов написал в 1903 году, что «будет время, когда произведения Горького забудут, но он сам едва ли будет забыт даже через тысячу лет»<sup>2</sup>. Чуть ли не первым Чехов обратил внимание на самый значительный факт культурно-исторической жизни рубежа веков: выдвижение на первый план писателя не столько как художника, сколько как личности — во всем возможном многообразии ее проявлений.

Андрей Белый ярче, глубже, наглядней других своих современников выразил именно эту сторону культурной и литературной жизни своего времени — превращение самого писателя, прежде всего как личности,

---

<sup>1</sup> Гинзбург Лидия. О старом и новом, с. 365.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма, т. 11. М., 1982, с. 164.

в важнейший факт литературного быта. Как явление он и вошел в сознание не только своих современников, но и последующих поколений читателей. Тот «заряд гениальности», который он носил в себе, был частично реализован им в художественном творчестве, частично сохранился как неотъемлемая особенность личности. Задавать вопросы и полемизировать, метаться и страдать, строить грандиозные планы жизнеустройства, перерождения человека и человечества и все время искать, все подряд — от новых приемов творчества до новых форм жизненных отношений — в этом, видимо, и состояло назначение этого человека. «В застывшей позе полета» увидела Белого на одной из фотографий Марина Цветаева. В том действительно хаотическом мире, в котором протекала жизнь и сформировалось сознание Андрея Белого, была вместе с тем одна черта, одна доминанта, которую можно выразить словом *устремленность*. Она-то и роднит его с временем, в которое он жил и которое также было устремлено в будущее.



---

---

Т. Хмельницкая

## ЛИТЕРАТУРНОЕ РОЖДЕНИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

### *Вторая Драматическая Симфония*

Начало века ознаменовано появлением совершенно нового, дотоле небывалого в словесном искусстве жанра, пограничного с музыкой. В 1902 году молодой Белый — ему было немногим больше двадцати лет — дебютировал в печати симфониями.

Не случайно этот новый жанр, построенный по законам музыки, но воплощенный в слове, родился в недрах символистской школы. Литературные симфонии — результат синкретической культуры символизма. В них сказалась многогранность или, как говорил Белый, «многострунность» новой духовной культуры, созданной символизмом. Именно русские символисты «второй волны» и особенно теоретики и организаторы этого течения Андрей Белый и Вячеслав Иванов необычайно остро осознавали все явления жизни как многообразное диалектическое единство. Единство науки и искусства, философии и религии, злости дня и исторических традиций, современности и вечности.

При всей спорности и идеалистичности их теорий нельзя отказать символистам начала века в своеобразном стремлении к духовной революции, в жажде заново пересоздать жизнь и с помощью новой всеобъемлющей культуры изменить самую природу отношений между людьми.

Право художника — быть руководителем и устройтеlem жизни... «Искусство есть начало плавления жизни», — писал Белый в статье «Театр и современная драма» (Сб. ст. «Арабески», с. 20).

А в статье «Песнь жизни» еще прямее: «Искусство есть творчество жизни».

От этих общих афористических утверждений Белый не раз переходит к пространной программе, устанавливающей связь всех явлений искусства и творческой мысли как духовного процесса, изменяющего жизнь человека.

«Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которой оно перестает быть только искусством; оно становится новой жизнью и религией свободного человечества.

<...> Оно (искусство. — Т. Х.) стремится стать нормой будущей гармонии, открыто и резко протестуя против форм современной жизни, разлагающей одних и отнимающей у других плоды высшей культуры».

(«Об итогах развития нового русского искусства», 1907, сб. ст. «Арабески»).

А. Белому вторит Вячеслав Иванов: «Символизм не хотел и не мог быть только искусством» («Заветы символизма», сб. ст. «Борозды и межи»).

В поисках этого единства культуры и жизни В. Иванов создает теорию соборного театра — новой синкретической формы искусства, вобравшей в себя и музыку, и поэзию, и слово, и живопись, и действие. В этом театре рушится преграда между зрителем и актером. Зрители становятся частью хора, активно реагирующего на исполняемую перед ними драму. В. Иванов мечтает о таких коллективных «оркестрах», которые приобщат к искусству весь народ. В это же время П. И. д'Альгейм создает «Дом песни» и тоже хочет организовать целую сеть «домов песни», которые охватят страну и приобщат к музыке и звучащей поэзии широкие массы. Он подбирает целые музыкальные циклы, заново интерпретируя музыку и поэзию всех стран и эпох — классическую и современную, обретающую гипнотическую силу в исполнении его жены — замечательной певицы Олениной-д'Альгейм. Концерты Олениной-д'Альгейм — крупное музыкальное явление первого десятилетия 20-го века.

Оленина-д'Альгейм — любимая певица Андрея Белого. Он видит в ней действенное воплощение подлинной миссии искусства — проникать в глубину явлений. В статье «Певица» — «Мир искусства» (1902, № 11) — он пишет: «Она преступила границы искусства и стала больше чем певицей. Она — особого рода духовная руководительница. Она пела так, что мы постоянно были лицом к лицу с нашей глубиной. Мы теперь знаем, о чем она пела, для чего она появилась. Наступили великие времена. Великое рвется из груди людей. Люди становятся символами углубления. Мы слушали углубление — зов оттуда. Она была перед нами, и через нее говорила Вечность».

И в это же время расцвета русского символизма второй волны начинается увлечение Вагнером, его поисками интенсивного напряженного искусства, соединяющего все виды творчества и включающего зрителя в сложное драматически насыщенное действие. Постановка вагнеровских опер на русской сцене — самое значительное событие в музыкальной жизни Петербурга десятых годов. Успех Вагнера — не только конкретный успех его творений, но и победа новой концепции искусства.

В эпоху, когда назрело создание единой культуры, единого большого стиля жизни и творчества, естественно рушатся границы каждого отдельного искусства. Все они как бы сосуществуют, образуя новые синкретические формы.

Живопись переплавляется в музыку. Поэзия не просто иллюстрирует, а образно воплощает живописные открытия. Конечно, в какой-то мере каждая эпоха в наиболее характерных своих проявлениях рождает единый стиль искусства. Между живописью передвижников и музыкой «Могучей кучки» — особенно Мусоргского — соответствие очевидно.

Органическую связь между русской музыкой и живописью 60-х годов 19-го века раскрыл Стасов в своих программных статьях.

Но именно в начале 20-го века в недрах символистской школы



*Студио-Генерал*  МОСКВА  
ТВЕРСКАЯ

*Андрей Белый и С. М. Соловьев. 1904*

синкретизм эстетической культуры проявился особенно подчеркнуто и последовательно. Световые симфонии Скрябина и музыкальная живопись Чюрлениса, передающего текучесть и движение музыки в струистости и звучности цвета, тому пример. Еще до словесных симфоний Андрея Белого появились живописные «сонаты» Чюрлениса. Ряд его полотен так и называются: «Солнечная соната», «Морская соната», «Соната змей».

В. Иванов в статье «Чюрленис и проблема синтеза искусств» очень точно раскрыл сущность этой живописи, словно переплавленной в музыку: «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки, — вот, по нашему мнению, его метод... Впечатление зрительное является для него эквивалентом музыкальной темы и развивается им по аналогии ее развития. Мы остаемся в мире форм, но они развертываются перед нами наподобие музыкальных рядов» («Борозды и межи»).

Синкретизм искусства в начале 20-го века проявляется не только в сплетении музыки и живописи. Симптоматично, что такие журналы, как «Мир искусства», а потом «Золотое руно» и «Весь», становятся пропагандистами импрессионизма, помещают прекрасные репродукции и статьи о творчестве Борисова-Мусатова, Бакста, Сомова, Врубеля. В этих журналах литература существует наравне с живописью. Не только писатели, но и художники становятся властителями умов и вкусов. Врубель — не только модный художник и портретист. Сфера его творческого влияния на искусство своего времени выходит далеко за пределы живописи. Новое увлечение «демонизмом» возрождается не через Лермонтова, а через картины Врубеля, обостряющие образ Демона, делающие его современным. Врубелевский портрет Валерия Брюсова с несколько люциферянским истолкованием характера поэта становится отправной точкой словесного портрета Брюсова в стихах Андрея Белого. Именно портрет Врубеля — непосредственный источник целого цикла стихов Белого, посвященных Брюсову. Детали словесного и живописного портрета совпадают:

Грустен взор, сюртук застегнут.  
Сух, серьезен, строен, прям...  
...Взор опустишь, руки сложишь...

А жеманная ироническая стилизация 18-го века в картинах Сомова или элегически-мечтательная, томно-растворенная атмосфера дворянских усадеб у Борисова-Мусатова порождают ряд словесных стилизаций в стихах Белого из раздела «Прежде и теперь» в сборнике «Золото в лазури», а также стихи и песенки Михаила Кузмина. Словом, искусство времен символизма постоянно выходит за пределы какого-либо одного замкнутого ряда и переливается в другие области соседних искусств.

Именно это стремление к синкретизму и переплавлению искусств друг в друга заставило теоретиков символизма задуматься о природе и особенностях каждого искусства и об их соотношении. Появляется ряд работ, ставящих перед собой задачи определить границы и свойство каждого искусства и закономерность их взаимодействия. Речь идет о создании единого стиля символизма, очень широко охватывающего все виды искусства и создающего как бы своеобразную иерархию их.

Опираясь на Шопенгауэра и Ницше, теоретики символизма второй полны считают, что музыка стоит над всеми другими искусствами и в какой-то мере их определяет. Музыка наиболее полно охватывает всю сферу бытия и духа, вбирая в себя возможности и выразительные средства всех других искусств. Музыка наиболее близка к поэзии, и поэзия черпает из родника музыки и мелодию, и ритм.

Естественно, что главный теоретик символизма Андрей Белый не может пройти мимо этих основных эстетических проблем и в целом ряде статей пытается дать подробный анализ специфики форм и законов каждого искусства. Эти вопросы он углубленно ставит и разрешает в статьях «Формы искусства» (1902), «Принцип формы в эстетике» (1903) и «Смысл искусства» (1907).

Белый дает детальную классификацию искусств, разделяя их на пространственные — архитектура, скульптура, живопись — и временные — музыка и поэзия. Больше всего говорит он об огромном значении музыки в современном ему искусстве, о влиянии музыки на литературу, о музыке как едином потоке творческого движения, о ритме как первооснове жизни. К мыслям о музыке как высшей форме искусства Белый возвращается не раз, но особенно подробно говорит он об этом в своей первой теоретической статье 1902 г. «Формы искусства».

«Музыка — все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного <...>

...Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире <...> В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем... Музыка — о будущем...

Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. Отсюда захватывающее действие музыки...

<...> Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?» (сб. ст. «Символизм», с. 156, 166, 167, 174).

В этой же статье Белый характеризует симфоническую музыку как вершину музыкальной культуры, как наиболее совершенную форму, «указывающую путь искусству в его целом» (с. 169).

Недаром первый самостоятельный опыт Белого в искусстве начался с создания нового жанра, сознательно названного им «Симфонией» и построенного по законам музыкального развития лейтмотивов и их контрапунктического сопряжения.

Из многообразных увлечений духовной жизнью, владевших Белым в годы его самоопределения и развития, музыка играла решающую роль.

«В те годы чувствовал пересечение в себе: стихов, прозы, философии, музыки; знал: одно без другого — изъян; а как совместить полноту — не знал; не выяснилось: кто я? Теоретик, критик-пропаган-

дист, поэт, прозаик, композитор? Какие-то силы толкались в груди, вызывая уверенность, что мне все доступно и что от меня зависит себя образовать; предстоящая судьба виделась клавиатурой, на которой я выбиваю симфонию; думается: генерал-бас, песни жизни есть музыка; не случайно: форма моих первых опытов есть «Симфония» («Начало века», с. 17).

Роль музыки в формировании эстетических увлечений Белого огромна и первична. «Первым реальным прикосновением к искусству считаю те вечера далекого детства, когда мать моя играла сонаты Бетховена и прелюды Шопена».

Мать Белого — прекрасная музыкантша, властно и горячо старалась привлечь сына к искусству, опасаясь, что в доме крупного ученого Н. Бугаева вырастет «второй математик». Отец с ранних лет приобщал «Бореньку» к науке. Мать, как бы борясь с этой глубоко чуждой для нее сферой интересов, тянула его к искусству. И искусство победило, хотя тогда еще не Андрей Белый, а Борис Бугаев успешно закончил естественно-математический факультет Московского университета и рекомендовал себя как подающий надежды молодой ученый.

Но раннее увлечение музыкой было не только пассивным. Оно толкало Бориса Бугаева к собственным опытам в этой области: «Я себя чувствовал скорей композитором, чем поэтом <...> Долгое время музыка заслоняла мне писательский путь», — пишет Белый в статье «О себе как писателе».

В ретроспективном дневнике Белый, который с феноменальной памятью восстановил всю свою жизнь не только по годам, а по датам и месяцам, подробно воспроизведена история его музыкальных увлечений.

Перед нами запись 1897 г., июль: «Как-то особенно ярко переживаю музыку. Шуберт, Шуман, сонаты Бетховена, Мендельсон. Так что мой художественно-философские и эстетические откровения как бы залиты мне волной музыки и озарены зорями природы. Моя старинная любовь к музыке получила теперь свое философское оправдание. Музыка как бы вторично открывается мне, и я весь отдаюсь ей».

Знаменательно, что эти ранние музыкальные впечатления, эта поглощенность музыкой как стихией жизни дословно отражена в поздней и лучшей поэме Белого «Первое свидание»:

Волною музыки меня  
Стихия жизни оплеснула...  
.....  
Мне музыкальный звукоряд  
Отображает мирозданье...

О ранних композиторских попытках Белого встречаем мы ряд записей в его ретроспективных дневниках.

«1898 г. ...втихомолку я начинаю импровизировать на рояле. У меня появляются музыкальные композиции, но я их не записываю и, сочинив, через некоторое время забываю».

Особенно подробно и часто в этом ретроспективном дневнике Белый возвращается к увлечению Григом.

«1898 г., октябрь — декабрь. Эти месяцы окрашены для меня начинающимся увлечением Григом, которое тянется два года; первая же мной купленная тетрадь «Liriche Stücke» произвела на меня такое сильное впечатление, что я с этого времени все свои деньги тратил на приобретение произведений Грига. Скоро у нас весь Григ, и мы с мамой увлечены Григом».

«1898 г., ноябрь—декабрь. Продолжается мое увлечение Григом, к которому присоединяется и увлечение кратковременное Римским-Корсаковым. Я посещаю регулярно все симфонические концерты».

«1900 г., январь—март. Дома ежедневно слушаю Грига. Григ берет меня все глубже. Исполнение мамой романса «Королевна» внушает мне чисто музыкальную тему «Северной Симфонии». Романс «Королевна» соотнесен с лейтмотивом баллады Грига (opus 34).

Когда дома нет никого, я подкрадываюсь к роялю и импровизирую мотивы «Симфонии»; во мне складывается нечто вроде «сюиты», текстом которой являются первые наброски первой части «Северной Симфонии»; тема их — «Северная Весна». Стиль симфонии обуславливается Ницше, который для меня в то время — недостижимое совершенство».

«1900 г., июнь—август. Никогда не забуду я первой половины июня, проведенной в одиночестве за роялем. Сочинял за роялем мелодии; мне казалось, что я в потоке мелодии, из которой я осаждаю отрывки медленно записываемой второй части «Северной Симфонии».

И позднее, в статье «О себе как писателе» Белый сформулировал свое активное отношение к музыке, анализируя свои музыкальные композиции, предшествовавшие созданию словесных симфоний, и определил их жанр и характер:

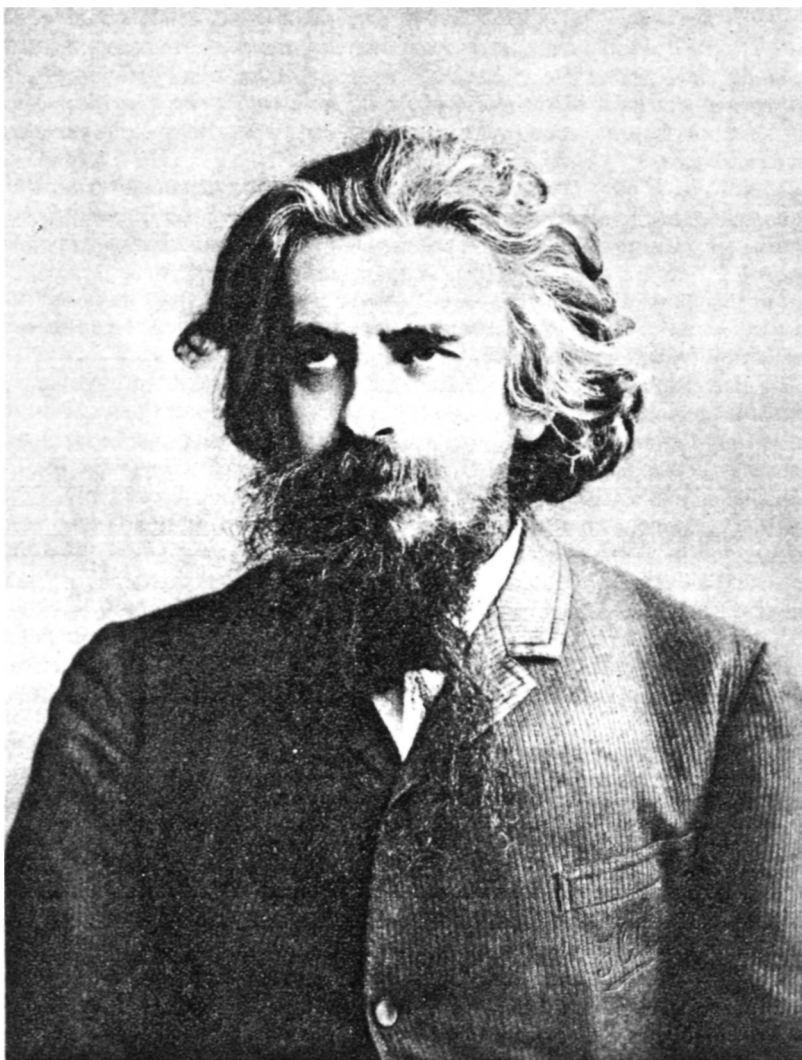
«Первые произведения возникли, как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции; я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг <...> названы мной не повестями или романами, а Симфониями <...>. Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык».

Первая симфония Белого, осуществившая новую музыкальную форму в слове, построена как ряд однострочных или двустрочных абзацев. Короткие ритмические фразы, местами переходящие в рифмованные стихи, образуют гирлянды почти песенных строк. Среди них часто появляются строки-отражения, строки-эхо, подхватывающие последние слова предыдущей строки:

«Леса шумели.  
Шумели» <...>  
«Одинокая королевна долго горевала.  
Долго горевала» <...>  
«А на улицах бродили одни тени да и то лишь весною.  
Лишь весною»

Словесная ткань симфонии пронизана повторяющимися строками, возникающими как бы вне связи с логическим ходом повествования: «Таков был старый дворецкий» или «хотя и был знатен». Словесная вязь сквозных повторов создает своеобразный музыкальный строй — настрой и лад симфонии.

Сказочно-легендарная романтика, навеянная музыкой Грига, не ис-



*Владимир Соловьев. 1890-е годы*



черпывается для Белого его ранней «Северной Симфонией» 1900 года. Через одиннадцать лет он к ней возвращается в сборнике стихов «Королева и рыцари» уже в форме баллад.

В 1900 г., когда создавалась «Северная Симфония», Белый еще целиком во власти сказочно-фантастических образов. Симфония эта густо населена королями и королевнами, средневековыми рыцарями, одинокими исполинами, лесными фавнами, гномами, зловещими горбунами и кентаврами. Весь этот условно-сказочный мир еще не раз оживет в творчестве Белого. Сначала в первой книге его стихов «Золото в лазури» — раздел «Образы», затем в упомянутом уже сборнике 1919 г. «Королева и рыцари».

Первая симфония Белого еще переполнена томными красотами и модными в то время банально-легендарными мотивами. Но в ней уже намечается одна неотъемлемая черта всего творчества Белого — сочетание патетического с гротескным, приподнятого с великолепными нелепостями, с образами угловато-преувеличенными и чуть карикатурными. Кентавр шумно галопирует по симфониям, ранним стихам и поздним вариантам этих юношеских стихов.

«Его вороное тело попирало уставшую землю, обмахиваясь хвостом. Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо... Что оттуда виден рассвет...» («Северная Симфония»).

Символические «зори» — любимая тема раннего Белого — входят в симфонию неразрывно с этим причудливым, диковатым и сказочным образом кентавра.

С этим же кентавром в разных его ипостасях и превращениях Белый не расстанется на протяжении всех трех своих симфоний. Но в первой кентавр еще стремительно романтичен, а во второй подан злободневно-насмешливо. «Кентавр, получивший права гражданства со времен Бёклина», — намек на модный в декадентской западной живописи образ мифологического существа, повторяющийся в ряде картин Бёклина и Штука.

А в третьей симфонии Белого «Возврат» кентавры эти не без молодого озорства появляются как карикатуры на людей — старых профессоров, попирающих недобрую брэнную землю и в этом земном существовании как бы воскрешающих свои мифологические прообразы: «На дорожке показались двое кентавров — оба старые, оба маститые в черных, широкополых шляпах и таких же плащах <...> Оба крупно заспорили <...> Обернувшись друг к другу, они стали ржать и брыкаться, обмахиваясь хвостами» (третья симфония «Возврат», с. 120, 121).

Мифологические образы Белый вдвигает в современный ему быт, приземляет обыденностью, делает шутейными и зловеще-забавными. В стихотворении «Игры кентавров» есть строка, посвященная пожилому кентавру, — «хвостом поседевшим вильнув». Этот поседевший хвост превращает фантастического кентавра в смешное, почти домашнее животное. Белый любит соединять повседневность с необычайностью. В традиционно-сказочный репертуар легендарного сюжета Белый включает детали современного быта, по-детски обыгранные.

В своих мемуарах «Начало века» Белый признается: «Фавны, кентавры и прочая фауна — для романтической реставрации красок и линий сюжетных художественного примитива» (с. 206).

«...Ну кто станет затевать в полях «галоп кентавров», как мы, два хика и этнограф (я, С. Л. Иванов, В. В. Владимиров)? Но «кентавр», «фавн» для нас были в те годы не какими-нибудь «стихийными духами», а способами восприятия, как Коробочка, Яичница, образы полотен Штука, Клигера, Бёклина; музыка Грига, Ребикова; стихи Брюсова, мои, полны персонажей этого рода; поэтому мы, посетители выставок и концертов, в наших шутках эксплуатировали и Бёклина, и Штука, и Грига, и говорили: «Этот приват-доцент — фавн» (там же, с. 11).

Об этом же пристрастии Белого к житейским обыгрываниям своих фантастических персонажей говорит и Брюсов в «Дневнике» 1903 г.: «Бугаев заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили — конечно, о Христе, христовом чувстве. Потом о кентаврах, силах, об их бытии. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий Монастырь, по ту сторону Москва-реки. Как единорог ходил по его комнате... Потом Белый разослал знакомым карточки (визитные) будто бы от единорогов, силенов etc... Сам Белый смутился и стал уверять, что это для него «шутка». Но прежде для него это не было шуткой, а желанием создать «атмосферу» — делать все так, как если бы эти единороги существовали».

Две такие карточки сохранились среди писем Белого к Блоку.

*Виндалий Левулович*

*Белорог*

*Единорог*

*Беллиндриковы поля, 24-й излом, М 31*

*Огьга Пеллевич*

*Кохтик-Ррогигов*

*Единоглаз*

*Вечные боязни. Серничихинский тупик, д. Омова*

*(Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 63)*

Но вернемся к первой симфонии. Характерным для Белого сосуществованием романтической приподнятости образов с их насмешливо-бытовым снижением отмечены и мифические кентавры, и традиционно-легендарные короли.

«Почтенный король прятал свои руки в рукава от стужи <...> Он любил топтаться на месте, согреваясь. Его нос становился красным <...> Отец, сняв свою красную одежду и оставшись в белом шелку и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом <...> Его пурпур был весь изорван и зубья короны поломаны».

Появляются в «Северной Симфонии» и шуточные неологизмы. Белый в дружеском кружке у Соловьевых славился своим изобретательным жаргоном и причудливыми словечками в неожиданных звуковых ассоциациях, заново открывающих смысл, как, например прозвище, данное другу: «кивый бутик» (см. «Начало века», с. 20).

В «Северной Симфонии» по аналогии с «имянинниками», когда речь идет о «том свете», куда попадают праведники, Белый придумывает слово «благодатники». Или, описывая сумрачного козлобородого рыцаря в лес-

ных чашах, Белый заставляет его плясать, называя этот фантастический танец «козловаком»: «Козлобородый рыцарь. Сам обладал козлиными свойствами: водил проклятый хоровод и плясал с козлом в ночных чашах. И этот танец был козловак и колдовство это — козлование».

И что очень типично для Белого, он переносит образы и им самим созданные слова из симфонии в статьи, придавая им едко-сатирический смысл. Так, слово «козловак» применено в статье 1908 г. «Искусство и мистерия»: «Вместо игры святого безумия вокруг священного козла проволочились мистики в довольно-таки гнусном танце — козловаке. Многим из нас принадлежит незавидная честь превратить самые грезы о мистерии в козловак».

Но в первой «Северной Симфонии» почти нет подлинно сатирических выпадов. Традиционно сказочные образы еще только чуть тронуты ласковым снисходительным юмором. Общая же настроенность симфонии возвышенно-романтическая. Типичные для раннего Белого лейтмотивы зари и Вечности сквозными строками пронизывают всю словесно-музыкальную ткань вещи.

В сущности для жанра симфонии «Северная Симфония (1-я, героическая)» еще по-настоящему не показательна. Это скорее сюита, чем симфония. Недаром она навеяна Григом с его колоритно-образными сюитами. И Белый свои музыкальные импровизации на рояле, предшествующие словесному оформлению «Северной Симфонии», неоднократно называет «сюитами». Первая симфония Белого — это еще юношеская «проба пера». Это попытка внедрения музыкального строя в словесную ткань своих поэтических композиций.

Подлинный же симфонизм замысла, применяющего музыкальные принципы контрапункта и переплетения насущных для Белого лейтмотивов, передающих всю сложность и противоречивость жизни в широком эпическом охвате, в ритме, нащупывающем пульс времени, осуществлен в самой замечательной его «Симфонии (2-я, драматическая)». Она — зародыш всех будущих творений Белого, из которой прорастут и «Петербург», и «Котик Летаев», и поэма «Первое свидание».

Знаменательно, что именно к этой симфонии Белый дает большое теоретическое предисловие, раскрывающее его понимание симфонизма в слове.

«Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...

Москва, 26 сентября 1901 г.»

О трех смыслах симфонии Белый с небольшими вариациями говорит и в «Начале века»: «Один — слово, итог окисления крови в полях, ритм галопа (на лошади); то — смысл музыкальный, как я называл. Другой — сатирический смысл <...> Третий смысл, который я вкладывал в «Симфонию», — вера, что мы приближаемся к синтезу, или — к третьей фазе культуры <...>

<...> Но в «Симфонии» есть еще личная нота: весна на Арбате, влюбленность в какую-то даму, какую мой «демократ» видит «сказкой» (с. 121, 122).

Глубокий автобиографизм второй симфонии определяет ее сущность и окраску. Симфония эта писалась в 1901 году — переломном году нового века. Для Белого, Сережи Соловьева и всего круга молодых символистов это «год зорь», предчувствий и чаяний, влияния теорий и стихов Вл. Соловьева, пора высокой влюбленности. В своих «Воспоминаниях о Блоке» Белый писал: «Появились вдруг *видящие* среди «невидящих <...> и они тяготели друг к другу, слагая естественно *братство зари* (курсив мой. — Т. X.), воспринимая культуру особо: от крупных событий до хроникерских газетных заметок; интерес ко всему наблюдаемому разгорался у них; все казалось им новым, охваченным зорями космической и исторической важности: борьбой света с тьмой, происходящей уже в атмосфере душевных событий, еще не сгущенной до явных событий истории, подготавливающей их; в чем конкретно события эти — сказать было трудно <...> Соглашались друг с другом на факте зари: «нечто» светит; из этого «нечто» грядущее развернет свои судьбы» («Эпопея», 1922, № 1, с. 136—137).

К этому кругу «видящих» Белый причислял своих друзей — Сережу Соловьева, А. Петровского, а также Александра Блока — тогда еще лично не знакомого но восторженно принятого всеми «соловьевцами» по его стихам, которые мать Блока Александра Андреевна присылала Ольге Михайловне Соловьевой.

«В 1901 году многие зорям внимали: Э. К. Метнер прослеживал тему зари в темах музыки: от Бетховена к Шуману; и далее к своему гениальному брату Н. Метнеру, вынужденному звук зари в своей первой C-moll'ной сонате, написанной в 1901—1902 годах <...> А мы, молодежь, — мы старались связать звук зари с зорями поэзии Владимира Соловьева; четверостишие Соловьева для нас было лозунгом:

Знайτε же, Вечная Женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В свете немеркнущем Новой Богини  
Небо слилось с пучиною вод».

(Там же, с. 139)

Теория Вл. Соловьева о Софии Премудрой — воплощении Вечной Женственности, призванной спасти мир, его преисполненные пророчеств

стихи становятся главным источником вдохновения молодых символистов. Они под огромным влиянием Вл. Соловьева не только в творчестве, но и в жизни. Все они охвачены высокой романтической влюбленностью. Блок к Л. Д. Менделеевой, Белый к М. К. Морозовой, Сережа Соловьев к гимназистке.

Блок в те годы создает цикл лирических «Стихов о Прекрасной Даме». В доме Соловьевых Белый и его друзья восторженно читают их в рукописи. «Стихи о Прекрасной Даме» с предельной силой выражают настроения и устремленность всего круга символистов второй волны. Тема зари и просветленного ожидания как бы разлиты в воздухе, и не случайно Блок, Белый и Сергей Соловьев в своих поисках приходят к одному.

Все эти настроения и мистические искания и передает вторая симфония Белого. В ней жизнь и творчество круга Белого и его друзей слиты нераздельно. В ретроспективном дневнике — «Материал к биографии...» — в главе «Февраль 1901 г.» Белый записывает: «В душе проносятся биографией тема второй симфонии. На Фоминой пишу первую часть Московской симфонии. Так в этот месяц и в следующие я переживал то именно, что переживает герой моей второй симфонии Мусатов; вторая симфония — случайный обрывок, почти протокольная запись этой подлинной огромной симфонии, которая переживалась мною ряд месяцев в этом году».

Процесс писания симфонии совпадает с жизнью Белого тех дней, и в Духов День свеженеписанные страницы симфонии Белый читает Сереже Соловьеву, приехавшему к нему из своего имения Дедово. Потом они отправились в Новодевичий монастырь на кладбище, где похоронены Вл. Соловьев и Лев Поливанов — любимый директор школы, в которой учились и Белый, и С. Соловьев.

«Золотой Духов День догорал так, как я описал накануне его; монастырь был такой, как в симфонии; так же бродили монашки; стояли мы с С. М. у могилы покойного Соловьева. Казалось, что сами мы ушли в симфонию. Симфония есть наша жизнь».

С. Соловьев увез Белого в Дедово на другой же день.

«М. С. и О. М. Соловьевым прочел я в первый дедовский вечер две части «Симфонии», и М. С. Соловьев мне сказал: «Боря, это должно выйти в свет. Вы — теперешняя литература».

А в сентябре 1901 г. Белый читал М. С. и О. М. Соловьевым вторую половину симфонии. М. С. Соловьев отдает ее Валерию Брюсову, и под маркой издательства «Скорпион» симфонию печатают. Борис Бугаев, боясь огорчить отца, пророчащего ему серьезную научную будущность, не хочет печатать симфонию под своим именем. Вместе с Соловьевыми придумывают ему псевдоним.

«Я предпочитаю Буревоу. Но М. С. Соловьев смеется: «Нет, когда узнают, что автор вы — то будут смеяться — это не Буревоу, а Бори вой. М. С. придумывает мне псевдоним Андрей Белый... Так в год моего совершеннолетия (мне 21 год) я рождаюсь в литературе, как Андрей Белый».

Но во второй половине драматической симфонии, вдохновенно передающей атмосферу мистических чаений и предчувствий молодых символистов, одновременно с этим восторженно-просветленным душевным раство-

рением, и Белый об этом не раз настойчиво говорит, явно слышатся иронические, подчас откровенные пародийные ноты. В воспоминаниях о Блоке Белый об этой пародийности пишет недвусмысленно: «Май 1901 года казался особенным нам: он дышал откровением, навесая мне строчки московской «Симфонии» <...> Под покровами шуток старался в «Симфонии» выявить крайности наших мистических увлечений <...> Парадоксальность симфонии — превращенье духовных исканий в грубейшие оплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской» («Эпопея», 1922, № 1, с. 143).

Об этом же свидетельствует запись Белого в ретроспективном дневнике — март 1901: «Между нами (А. Белым и С. Соловьевым. — Т. X.) развивается стиль пародии над священными нашими переживаниями; и этот стиль пародии вызовет мне тему второй симфонии».

После восторженного отзыва М. С. Соловьева о второй симфонии Белый недоумевает: «Я изумлен: пародию называют художественным произведением!» А в статье «О себе как писателе»: «Первое произведение было написано в полушутку для чтения друзьям: за чайным столом». То же и в мемуарах «Между двух революций»: «Симфония писалась, как шутка; ее приняли как пророчество; Блок — и тот думал, что она — в паре с его стихами о Даме».

И еще точнее в «Начале века»: «Тема стихов о «Прекрасной Даме» у Блока встретила с пародией на нее в «Симфонии» <...> То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии; но любопытно — и Блок и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили темы; у Блока она — всерьез, у меня она — шарж».

Это противоречивое сочетание вдохновенной экзальтированности, почти пророческой мистики с беспощадным остросатирическим разоблачением ее характерно и для всего творчества Белого, и для его понимания жанра симфонии.

«Искусство должно быть всегда «многострунным», — писал Белый Блоку в 1903 г. — Только тот имеет право на однострунность, кто знает, что такое многострунность. Быть многострунным — наша прямая обязанность».

Символизм как метод для Белого это прежде всего «многострунность», показ явления во многих планах, казалось бы, подчас взаимно исключающих друг друга.

Симфония — наиболее совершенная и сложная форма в музыке, объединяющая в себе разнообразие и борьбу жизненных тем. Вот определение симфонии в письме Белого к Блоку от 6 января 1903 г.: «Она (музыка. — Т. X.) — искусство движения». Недаром в «симфониях» — всегда две борющиеся темы; в музыкальной теме — она сама, отклонения от нее в бесчисленных вариациях, и возврат сквозь огонь диссонанса».

«Огонь диссонанса», освещающий противоречия и контрасты жизни, пронизывает «Симфонию (2-ю, драматическую)».

Сатира в ней явно преобладает над мистическими иллюзиями. Целый ряд эпизодов духовной жизни молодых символистов, отраженный в симфонии, взят у Белого под иронический прицел. Сравним дневниковые записи и те же факты, обрисованные в симфонии.



*Андрей Белый. 1904*

В ретроспективном дневнике 1901 г. Белый описывает эпизод с появлением новой звезды, вызвавшей в массах какие-то мистические чаяния и ожидание решающих перемен.

«Наши ожидания какого-то преображения светом максимальны; мне начинает казаться, что мы уже на рубеже, где кончается история, где за историей начинается «восстание мертвых». И тут же по газетам на небе вспыхивает новая звезда (она вскоре погасла). Печатается сенсационное известие, будто эта звезда сопровождала Иисуса младенца; Сережа прибегает ко мне возбужденный со словами «Уже началось!». Начались события огромной эпохальной важности».

А вот как это почти дословно отражено во второй симфонии:

«С Воронухиной горы открывался горизонт. Из темных туч сиял огненный треугольник. Собирались народные толпы и видели в том великое знамение.

<...> Один пришел к другому, красный от ходьбы. Не снимая калош, кричал из передней: «Священные дни начались над Москвой <...> Воссияла на небе новая звезда! С восходом ее ждем воскресения усопших...» («Симфония (2-я, драматическая)»).

Казалось бы, дословно повторяется отрывок дневника с маленькими, чуть заметными ироническими деталями — «красный от ходьбы» и «не

снямая калош». Эти бытовые детали сразу снимают мистический ореол, снижают события, делают сцену комической.

Любопытно, что на протяжении всего творчества Белого образ калоши в стихах, симфониях и даже статьях всегда вносит какой-то нелепо-смехотворный гротескный привкус.

В «Золоте в лазури» — «бледный незнакомец, распустив зонт и подняв воротник, мчался по городу, попадая калошами в лужи», или «Смотрит палец из калоши» («Попрошайка»), или «Одевались. Один не мог попасть в калоши от волнения». А в стихах 1926 г. «Как упоительно калошей лять в слякоть».

А во второй симфонии о комическом персонаже Поповском: «Ноги его были в калошах <...> хотя было тепло и сухо», или «Два хитровца выломали замки, но не найдя лучшего, унесли старые калоши», или «Надев калоши, сказала прислуге: «А у меня скончался Петуша», и наконец в поэме «Первое свидание» калоша обрастает каламбуром: неразбериха театрального разезда передана строчкой: «Не та калоша: Каллаша!»

А в злом, разоблачающем мистический анархизм фельетоне под заглавием «Штемпелеванная калоша» этот образ становится издевательским символом опошления идей Вл. Соловьева.

«Жену, облеченную в солнце», мистики богоспасаемой столицы превратили в калошу. «Жена, облеченная в солнце, есть калоша!» Все осталось довольны и внесли калошу в храм».

Или там же: «Надев пиджак, он продолжает попирать бездну калошами».

Другой пример иронического снижения собственных философских изысканий во второй драматической симфонии сравним с записью в дневнике 1901 г., апрель: «Меня интересует теософия цветов. Я делаю открытие, что красный цвет — феноменален, призрачен; пурпур — нуменален, ибо он соединяет линии спектра в круг; во мне складывается концепция, которую я впоследствии изложил в статье «Священные цвета».

Пародию на эту концепцию находим во второй драматической симфонии: «Один сидел у другого. Оба спускались в теософскую глубину. Один говорил другому: «Белый свет — свет утешительный, представляющий собою гармоническое смешение всех цветов...»

«Пурпурный свет — ветхозаветный и священный, а красный — символ мученичества». «Нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются». «Пурпурный цвет нуменален, а красный феноменален».

Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому».

Последний абзац опрокидывает и снижает всю многозначительную торжественность концепции «священных цветов».

Но пародия на эту концепцию появляется во второй симфонии в 1902 г., и это не помешало Белому через год напечатать свою статью «Священные цвета» (1903). Как всегда у Белого, пародия серьезное углубление в эту же тему не отменяют друг друга и продолжают сосуществовать в его творчестве.

Вся вторая симфония полна пародийным обыгрыванием собственных экстазов.

Увлечение Белого философией, в частности «Критикой чистого разу-



ма) Канта, разоблачено в образе молодого философа, сошедшего с ума в тщетном усилии проникнуть в глубины кантовской философии.

Позднее в сборнике стихов 1909 г. «Урна» увлечению Белого Кантом посвящен целый раздел «Философическая грусть», пронизанный тонкой иронией.

«Вторая драматическая» на всем своем протяжении отмечена контрастными сочетаниями злободневности с вечностью. Злободневность сказывается прежде всего в шутовском искажении имен известных в то время деятелей искусства, литературы, журналистики: Шаляпин — «Шляпин», Розанов — «Шиповников», Д. Мережковский — «Мережкович», «Дрожжиковский».

Или модные в те годы имена обыгрываются иронически: «На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше»... «Ницше тронул поводья...»

Особенно щедро подвергается сатирическому обстрелу Макс Нордау с его теорией вырождения: «Всю жизнь боролся усердный Макс Нордау с вырождением <...> Макс — курчавый пудель, твякающий на вырождение»... «Сегодня прогремел Макс Нордау, бичуя вырождение; а теперь он сидел в Эрмитаже весь красный от волнения и выпитого шампанского. Он брался с московскими учеными. Мимо Эрмитажа рабочий вез пустую бочку; она грохотала, подпрыгивая по мостовой. Это Москва не нуждалась в Нордау; она жила своей жизнью <...> Макс Нордау весьма интересовался городскими увеселениями; это был живой и общительный человек. Вот он мчался на русских тройках в веселую «Мавританию», везомый русскими учеными. Он икал после сытного обеда, мурлыкая веселую шансонетку».

С какой-то проказливой шутовщицей Белый насмешливо расписывает религиозные причуды московских мистиков:

«Сеть мистиков покрыла Москву. В каждом квартале жило по мистик; это было известно квартальному <...> Один из них был специалист по Апокалипсису. Он отправился на север Франции наводить справки о возможности появления грядущего зверя. Другой изучал мистическую дымку, сгустившуюся над миром. Третий ехал летом на кумыс; он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву».

Любопытно, что слова, в которые Белый вкладывает высокий позитивный смысл, например, «многострунный», во второй симфонии он обыгрывает иронически: «Знакомый Поповского собирал у себя литературные вечеринки, где бывал весь умственный цветник подмигивающих. Сюда приходили только те, кто мог сказать что-нибудь новое и оригинальное. Теперь была мода на мистицизм, и вот тут стало появляться православное духовенство <...> Все собирающиеся в этом доме, помимо Канта, Платона и Шопенгауэра, прочитали Соловьева, заигрывали с Ницше и придавали великое значение индусской философии. Все они окончили по крайней мере на двух факультетах и уж ничему на свете не удивлялись <...> Все это были люди высшей «многострунной» культуры».

Вторая симфония пестрит такими ироническими пассажами.

Но особенность Белого в том, что, расширяя территорию своих вещей, осваивая все новые исторические пласты, он никогда ни от чего не отказывается, сохраняет сложный, с юности противоречивый образ поэта и совмещает пафос с пародией.

Казалось, Белый, считающий свою драматическую симфонию в какой-то мере шаржем на мистические увлечения их круга и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока, должен приветствовать «Балаганчик», вещь переломную, в которой Блок как бы прощался с образом Прекрасной Дамы, иронически разоблачал им же обожествленный облик и переходил в иной, земной, сложный и подчас трагический круг. А Белый не простил Блоку «Балаганчика», считал эту вещь изменой, потому что Блок, который, по его свидетельству, был для молодых символистов «знаменем зари», — отказался от этой чести, всем последующим творчеством признал, что «зори потускнели», и, оставаясь верен себе, никогда уже не возвращался к настроениям и чаяниям ранней своей поры. Для Белого с самого начала образ поэта — противоречив и пародийно снижен. Поэт в его представлении — и пророк, и в то же время безумец, юродивый, осмеянный страдалец и «лже-Христос». Белый писал Блоку в 1903 г.: «Роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее». Чуждость для Белого — непременное условие творчества, своего рода миссия. Всюду у него одновременно возвышение духа и низвержение плоти. В его стихах рядом с восторженным озарением и экстазами — комически нелепые образы:

Мы чешем розовые плечи  
Под бирюзовую весной...

*(«Первое свидание»)*

И вместе с тем то, что подвергается осмеянию, все равно остается для Белого священным и высоким. Именно это противоречивое диалектическое сочетание вечного с злободневным, космического с бытовым, запредельного с обыденным проходит через все творчество Белого. И впервые во всей сложности и многообразности жизни осуществляется во второй драматической симфонии.

Своеобразие и новизну жанра, музыкального по конструкции и романного по охвату действительности, очень точно охарактеризовал Валерий Брюсов. Он писал в рецензии на третью симфонию Белого «Возврат»: «Симфонии Белого создают свою собственную форму, не существовавшую до них. Достигая музыкального строя истинной поэмы, они сохраняют всю свободу, всю широту, всю непринужденность, которые доставили в свое время роману его преобладающее положение» («Весы», 1904, № 12, с. 59—60). Ко второй симфонии эти слова применимы еще точнее.

Сюжет симфонии развивается на фоне жизни большого города. Перед нами панорама Москвы — Арбат, кладбище Новодевичьего монастыря, Зачатьевские переулки. Все описано локально точно. Но это не просто Москва, это сгущенный и обобщенный образ вообще большого города.

Город — вместилище трагических событий — стал излюбленным образом литературы 20-го века. Таким на Западе предстал он в поэзии Верхарна. Город, как жестокий, бездушный, убивающий своими контрастами механизм — постоянная тема лирики Брюсова. Город, как страшный мир, вырисовывается в третьем томе Блока.

Город — злобещий своими социальными противоречиями, убогой обыденностью мещанских судеб и безумием людей, растерянных и одиноких, — центр событий, разыгрывающихся во второй симфонии Белого.

Страшный мир в ней — это прежде всего бессмысленная нелепость и алогичность жизни. В ракурсе к биографии Белый называет это «сочетание бытика с бредиком».

Во второй симфонии старушку из богадельни протыкает шилом безумец, сбегавший из сумасшедшего дома. Поливальщики, борясь с пылью, разводят на улицах мокрую грязь. Монотонные гаммы символизируют вечность и скуку. К бойне подвозят стада обреченных быков. В городе тускло скучают и тоскливо умирают обыватели. Таков Дормидонт Иванович, точно вышедший из гоголевской «Шинели» чиновник. Он вдвинут в плотный и убогий быт — самовар, чай до седьмого пота, мятные пряники, которые он скармливает проказливому племяннику, любопытство к окнам соседей, баня, смерть от простуды.

Тусклый быт местами гущен до физиологической тошнотворности. То и дело во второй симфонии упоминаются грязные ногти, гнилые зубы, гнойные раны нищих, выставленные напоказ; весь этот отталкивающий набор дан не в сгустке, а разбросан отдельными штрихами по всей вещи.

Очень своеобразно воплощена в симфонии нелепость жизни: в коротких фразах-абзацах через предлоги *а*, *и*, *но* связываются абсолютно несопоставимые явления, подчеркивается бессмысленность их одновременного существования.

«В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, *а* петух водил кур по мощеному дворику», или «Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», *а* в мясной лавке висело двенадцать ободранных туш», или «В тот самый момент, когда полусказка протислась со сказкой *и* когда серый кот побил черного и белого...»

Другой прием выражения нелепости — время от времени повторяющиеся и как будто не связанные с основным текстом строки: «У Поповского болели зубы» или «Много еще ужасов бывало».

Особенно настойчиво и структурно-организованно нелепость передается через лейтмотивные слова, как бы нависшие над всей жизнью: «счет!», «свинарня!» «И над этой толкотней величаво и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом: «счет».

«...и там... наверху... кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: «сви-нар-ня!»

Языковой гротеск, иронически смещающий повествование, Белый применяет в симфонии очень разнообразно. Он часто издевательски подменяет род: о мужчине говорится «она», «свинья», «особа».

«Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто. *Она хрюкнула*, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж. Нище тронул поводья, и *свинья*, везомая рысаками, отирала пот, выступивший на лбу», или «Была и *важная особа* из консерваторов, имеющая отношение к делам печати», или «На извозчике ехал теософ, везущий с собою *таинственную особу* из Индии... Таинственная особа из Индии равнодушно *зевала*» (здесь и ниже — курсив мой, авторское выделение текста дается вразрядку. — Т. Х.).

Нарочито странное и комическое впечатление производят канцелярски-витиеватые выражения, употребляемые в простейших бытовых ситуациях: «Золотобородый аскет *уяснял присутствующим свое появление*, очищая

свежую редиску <...> После он *осведомился* у Вариной матери о *возможности получения лимона*.

Сравним со строкой из «Золота в лазури»: «На хлеб *полагая сардинку*».

В этом же витиеватом стиле говорится о купании: «Предавались они с братом *водному утешению* и ныряли между волн».

Белый в обрисовке своих персонажей все время играет ироническими контрастами — демократ аристократичен, консерватор — беден и убог. Демократ «был изящно одет; его обтянутая перчаткой рука сжимала алую розу <...> Демократ небрежно склонил свою надушенную голову, выражая всем свое изящное почтение».

Роскошный экипаж «сказки» обрызгал грязью старого консерватора. «Закричал почтенный старик, пригрозив улетавшей сказке. Обтер свое окаменное грязью лицо и шипел: «Чтоб черт побрал богатых»... А потом продолжал свой путь в редакцию «Московских Ведомостей», относя передовую статью. Над ее консерватизмом поглумился вдоволь демократ, изящный и с иголки одетый».

Жизнь все время опрокидывает предназначенные логикой представления о ней.

Типичен для Белого и еще один стилевой контраст, проходящий сквозь всю симфонию. Наряду с физиологически-тошнотворной плотностью гротескного быта Белый все время подвергает свой текст сознательной дематериализации, топит его в многозначительной неопределенности. На каждом шагу встречаются загадочные «кто-то», «некто», «где-то», «куда-то». «Казалось *что-то изменилось*». «*Что-то с чего-то сорвалось* — стало само по себе». «Разве вы не видите, что на нас нисходит не что или вернее некто?» «*Кто-то* вышел, кого не было». «*Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде*». «Он (Поповский. — Т. X.) шел *неизвестно откуда*, и никто не мог сказать, *куда он придет*». «*Между месяцем и бедной землей неслись тучи неизвестно откуда, неизвестно куда*». «Что, где и когда — было одинаково ненужно...»

Эта же неопределенность в строках стихов из «Золота в лазури»: «*Кто-то* грустный мне шепчет, чуть слышно вздыхая, «покой». «*Кто-то*, милый, мне шепчет: «Я знаю».

Неопределенность смутных устремлений вообще характерна для символистских стихов. Вспомним Минского:

Тоска неясная о *чем-то* неземном,  
Куда-то смутное стремленье.

А у Блока «В голубых сетях растений *кто-то* медленный скользнул» или «*Кто-то* сильный и знающий».

В последней четвертой симфонии Белого «Кубок метелей» он намеренно злоупотребляет этим таинственным «кто-то»: «*Кто-то*, знакомый, протянул сияющий одуванчик». «*Кто-то*, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки лакея серебряными, ледяными рублями». «*Кто-то*, все тот же, банкир и скряга, подставлял в метель мешок». «*Кто-то*, невидимый, шепнул: «Ну, да: это — Я».

Все это сконцентрировано в одной явно пародийной фразе: «*Кто-то кого-то куда-то звал*».

Многозначительная и многозначная неопределенность передается в симфониях и частым употреблением эпитета без дополнения, эпитета, превращенного в существительное. «Это был ни старый, ни молодой, но пассивный и знающий». «Этого не боялся спокойный и знающий».

Еще сгущеннее этот прием проявляется в употреблении глаголов и отдельных слов без дополнений, да еще данных курсивом. О муже «сказки», «кентавре», говорится «он думал». «И казалось говорит: знаю, ах, знаю». «Он (отец Иоанн. — Т. Х.) многое знал, но до времени молчал». А в письме Белого к матери Блока, в переписке с которой Белый пользовался тем же лексиконом замкнутого символистского круга, находим: «Вы — знаете».

Наконец в плане той же дематериализации слова — необычайная насыщенность и емкость среднего рода у Белого и безграничность подразумеваемых в нем значений.

«Он удалился в *глубокое*, окунулся в *бездонное*. «И вот *началось*, *углубилось*, *возникло*. «Все бывает... Но об этом нужно молчать». «А это было сильнее их всех».

И наконец, главный музыкальный лейтмотив симфонии «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» возвращается в разнообразнейших вариациях: «Что приближается, что идет милое, невозможное, грустно-задумчивое».

В статье 1906 г. о Метнере Белый тоже вводит этот лейтмотив неопределенно-лирического растворения, вынутый из второй симфонии: «Она (музыка Метнера. — Т. Х.) — благовестие, она — обетование «о милом, вечно знакомом во все времена».

Но это неопределенное погружение в неуловимые предчувствия — лейтмотив лирический.

А подлинный принцип музыкальной лейтмотивности строя второй симфонии Белого сказался в очень существенных для него темах, проходящих через все его творчество.

В основе второй драматической симфонии отчетливо проступают четыре лейтмотивные темы — тема зари, тема вечности, тема безумия и тема Владимира Соловьева. Часто они переплетаются и звучат одновременно. Но каждая несет в себе очень важный и ответственный в мировосприятии Белого смысл.

Тема зари для Белого — символ надежд, ожидания перемен, просветленного будущего. Она звучит и в первой симфонии, и в сборнике стихов «Золото в лазури», и в поэме «Первое свидание» — своеобразных стиховых мемуарах о начале века и собственной юности — «Год — девятсотый: зори, зори...».

Во второй симфонии зоря — залог иных блаженных и близких перемен: «Завтра был Троицын день и его прославляла красивая зорька, прожигая дымное облачко, посылая правым и виноватым свое розовое благословение» или «Вечером была зоря. Небо было малиновое... Беспредметная нежность разливалась по всей земле».

В нежно-розовый цвет зари окрашены все эпизоды симфонии, связанные с Духовым днем и посещением любимых могил в Новодевичьем монастыре.

Другой лейтмотив, встречающийся у Белого и в ранних стихах, и в первой симфонии, а позднее во второй драматической, всплывает и в третьей симфонии «Возврат», и в симфонической повести «Котик Летаев». Это тема вечности.

В сборнике стихов «Золото в лазури» — это гимн «Возлюбленной — Вечности». В ранней лирике Белого не женский образ, не «Прекрасная Дама» предмет поклонения, а прежде всего «Возлюбленная Вечность».

Но наравне с высокой восторженностью и «надмирностью» образ Вечности для Белого — это принцип повторений, отзвуков, ритма; это монотонность гамм, бесконечных отражений в зеркалах, наконец, это образ бесцветной убогой родственницы — женщины в черном, всегда повторяющей чужие слова, констатирующей то, что все равно всем известно. Это олицетворение скуки, которую во второй симфонии, подчеркивая повторность происходящего, Белый называет «музыкальной скукой».

«Все были бледны и над всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди».

«...оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей. И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались <...> Вечно те же и те же, без начала и конца».

В эти, повторяющиеся как гаммы абзацы вплетается олицетворение скуки, образ пожилой женщины в черном: «Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла, поправляла портреты в чехлах, по-вечному, по-родственному <...> С противоположной стороны улицы открыли окно две бледные женщины в черном. Обе были грустные, точно потеряли по сыну. Обе были похожи друг на друга. Одна походила на зеркальное отражение другой».

Унылость неизбежно нависших над жизнью повторений воплощена в этих бесконечно варьирующихся абзацах, состоящих из одних и тех же образных компонентов.

В поздней автобиографической повести Белого «Котик Летаев», которую сам он называл «симфонической повестью», тема Вечности из второй симфонии концентрированно собрана в целую цепь ассоциативно-нерасторжимых образов: Тетя Дотя — гаммы — чехлы — зеркала. Впечатления — записи Вечности. Если б я мог связать воедино в то время мои представления о мире, то получилась бы космогония...» («Котик Летаев». Пб., 1922, с. 142).

«Тетя Дотя садится к огромному черному ящику; открывает в нем крышку; и одним пальцем стучит мелодично по белому звонкому ряду холодноватеньких палочек — «То-то» — что-то те-ти-до-ти-но... ..Мне впоследствии тетя Дотя является: преломлением звукохода; тетя Дотя мне: мелодический звукоход <...> Тетя Дотя — минорная гамма; или — строй торчащих чехлов; и кресло в чехле — называю «Егоровной» я; <...> строй «Егоровен» — Вечность... Он ряд повторений: э-моль; и тетя — Дотя — э-моль: повторение одного и того же. Тетя Дотя — как гамма, как тиканье, как падение капелек в рукомоинике, как за окнами строй солдат без офицера и знамени; ее назвал «дурной бесконечностью» знаменитейший Гегель» («Котик Летаев», с. 68—69).

А третья симфония Белого «Возврат» построена на идее вечного возвращения. Судьба героя дана как бы в трех ипостасях — сначала доземной; ребенок играет с орлом на берегу океана. Он погружен в беспредельное блаженство единого потока Вечности. Затем — земной круг, когда отзвуком далекого сна к герою возвращается воспоминание об этой вечно прекрасной жизни, а сам он — магистрант Хандриков — влачит жалкое существование в убогих условиях с некрасивой умирающей женой, дефективным ребенком, злыми сослуживцами научной лаборатории; и, наконец, последняя часть, когда в освобождающем безумии Хандриков вырывается из тесных пределов этой беспросветной жизни, попадает в санаторий для душевнобольных, управляемый доктором Орловым, в забвении обретает счастье утраченной вечности и тонет.

Тема вечности и безумия переплетаются и в стихах, и в симфониях. Белый часто сплетает основные лейтмотивы замысла в сложное единство. Во второй симфонии сумасшедший в больнице «внезапно открыл перед всеми бездну. Сумасшедший тихо шептал при этом: «Я знаю тебя, Вечность».

В третьей симфонии Орел венчает ребенка — будущего душевнобольного — тернистым венцом страдания. В ранней лирике «Золота в лазури» — раздел «Багряница в терниях» — выступает герой, совмещающий в себе безумца и пророка, осмеянного и травимого, воображающего себя Христом, Спасителем.

Проповедуя скорый конец,  
Я предстал словно новый Христос,  
Возложивши терновый венец,  
Разукрашенный пламенем роз...

Или:

«Я не болен, нет, нет:  
я — Спаситель...»

Безумие в самых разнообразных своих формах и проявлениях представлено во второй симфонии.

Сумасшедший вонзает сапожное шило в спину старушке богаделке. Нервному родственнику врача казалось, «что предметы сходят с мест своих». Потерявший власть над собой Мусатов в своих скитаниях по городу забредает в сумасшедший дом и слышит, как больные выкрикивают бредовые «ужасики», рассказывая друг другу страшные искажающие жизнь истории. Сходит с ума молодой философ, помешавшийся на «Критике чистого разума» Канта. А в романе «Петербург» свихнувшийся террорист Дудкин и его бредовые видения на черной лестнице дословно повторяют галлюцинации сумасшедшего философа из второй драматической симфонии.

Безумие — один из кардинальных лейтмотивов всего творчества Белого.

И наконец, во второй симфонии звучит четвертый лейтмотив — Владимира Соловьева. Мы знаем, как велико значение и влияние Вл. Соловьева на юного Белого и весь круг молодых символистов второй волны. Стихи Вл. Соловьева, его теория Вечной Женственности, призванной спасти мир, наложили свою печать на раннюю лирику Блока и весь

Диогенис.

А. Диогенис (Б. Н. Бугаев) родился в 1880 году. Окончил Киевский университет. По окончании университета в 1899 году в Физико-математическом институте Киевского университета. Ученая степень кандидата наук в 1903 году. Работал в Киевском университете. Был на факультете естественных наук, в отделе естественных наук. Научная деятельность Диогениса Диогениса: «Синтез аммиака» 1903 года, «Синтез аммиака» (2-й) 1902 года, «Воздух» (3-й) 1904 года, «Кислород» (4-й) 1908 года, «Земельная реформа» (1-й) 1909 года, «Земельная реформа» (2-й) 1909 года, «Земельная реформа» (3-й) 1909 года, «Земельная реформа» (4-й) 1909 года, «Земельная реформа» (5-й) 1909 года, «Земельная реформа» (6-й) 1909 года, «Земельная реформа» (7-й) 1909 года, «Земельная реформа» (8-й) 1909 года, «Земельная реформа» (9-й) 1909 года, «Земельная реформа» (10-й) 1909 года.

А. Диогенис



цикл «Стихи о Прекрасной Даме». Формирование духовной жизни молодого Белого и его друга Сережи Соловьева началось в доме брата Владимира Соловьева — Михаила Сергеевича Соловьева и его жены Ольги Михайловны — художницы и переводчицы. Об этом много и горячо писал Белый и в поздних своих воспоминаниях, и в автобиографической поэме «Первое свидание», и в ряде стиховых портретов, посвященных Вл. Соловьеву, и в своем ретроспективном дневнике:

«1900 г., сентябрь — октябрь — ноябрь. Стихотворения Вл. Соловьева становятся для меня излюбленнейшими стихотворениями этого периода, заслоняя даже поэзию Фета. Вл. Соловьева я вижу часто во сне; мне кажется, что дух его приходит беседовать с нами; Сережа и М. С. Соловьев переживают то же самое; к нам присоединяется и Ольга Михайловна Соловьева; так мы еще теснее сближаемся вокруг тени философа; с той поры и начинается наше частое посещение с Сергеем Михайловичем Соловьевым Девичьего Монастыря. Мы обходим могилы покойного Л. И. Поливанова и В. С. Соловьева. Оба для нас играли огромную роль в жизни, оба для нас «учителя», обоих нам сплетает память в нечто фантастическое: мы *мифизируем* (курсив мой. — Т. Х.) их могилы».

Вот эти-то мифизированные любимые тени и воскресают лейтмотивно во второй симфонии.

Вл. Соловьев здесь одновременно и очень реален с точно зафиксированными портретными чертами — львиной гривой, громовым смехом, в огромной шубе и меховой шапке — и вместе с тем обрисован фантастически гротескно. Он ходит ночью по крышам московских домов и трубит в рог, выкрикивая собственные стихи.

«Это был покойный Владимир Соловьев. На нем была надета серая крылатка и большая, широкополая шляпа. Иногда он вынимал из кармана крылатки рожок и трубил над спящим городом <...> Храбро шагал Соловьев по крышам <...> Соловьев то зывал к спящей Москве зычным рогом, то выкрикивал свое стихотворение:

«Зло позабытое  
Тонет в крови...  
Всходит омытое  
Солнце любви!..»

Или: «Недавно видели почившего Владимира Соловьева, как он ехал на извозчике в меховой шапке и с поднятым воротником!» «Перед видевающим распахнул шубу Владимир Соловьев, показал себя и крикнул с извозчика: «Конец уже близок: желанное сбудется скоро».

Лейтмотивно введенный в симфонию образ Владимира Соловьева дан в присущем Белому остроконфликтном сочетании карикатурно-комического, преувеличенно-нелепого и вместе с тем возвышенно-пророческого. Шаг от великого до смешного пройден.

Но помимо четырех четко проявленных основных лейтмотивов, часто переплетающихся — вечность и безумие, заря и безумие («хотела безумная зорька») — симфония держится на ассоциативной связи образов. Целые цепочки таких ассоциативных образов, казалось ничего общего между собой не имеющих, скрепляют повествование: «В спину старушки» всадили «сапожное шило». В подвальном этаже сапожник «весело вертел шилом, протыкая *свежую кожу*». «А по Рязанской

железной дороге катился товарный поезд с черкасскими быками; быки выставляли свои сонные морды, а паровоз как *безумный* кричал. Он был злорадный и торжествовал, подвозя поезд с быками к городским бойням>.

Сапожное шило в руках сумасшедшего протыкателя; сапожное шило, протыкающее бычью кожу. Безумный крик паровоза, подвозящего к бойням быков, все это ассоциативно передает неумолимый ужас жизни, полной жестокости и уничтожения.

Здесь Белый уже в самом начале века нащупывает пути новой ассоциативной литературы.

Ассоциация всегда лежит в основе искусства, но в 19-м веке ассоциация спрятана, а логика обнажена. В классических стихах Лермонтова «Парус», «Утес», «Тучи» все строится на подразумеваемом сравнении. Утес и Парус как бы уподобляются людям и всем испытываемым ими человеческим чувствам и переживаниям. В 20-м веке очень часто логика построения образа скрыта и обнажена откровенная ассоциативность его, в стихах чаще всего основанная на звуковом подобии слов, как бы переливающихся друг в друга, как в строке О. Мандельштама «Россия, Лета, Лорелея».

А в прозе двадцатого века впервые логические объяснительные звенья упущены. Передается лишь внутренний монолог автора или героя — беспорядочные, мгновенные обрывки образов, теснящихся и мелькающих в естественной текучей недосказанности — например, знаменитый монолог Мерион в «Улиссе» Джойса.

Белый в своей ранней прозе ассоциативно связывает образы и события, происходящие одновременно и параллельно, не прокладывая объяснительных мостков. Одно название их создает многогранную и как бы синхронную картину жизни.

Вторая симфония Белого прокладывает пути современному искусству. Многие его отдельные находки подхвачены и в поэзии, и в прозе его современниками и писателями последующих поколений.

Так, эпизод с помешавшимся на «Критике чистого разума» Канта философом использован в ироническом стихотворении Блока «Иммануил Кант».

Ср. — у Белого во второй симфонии: «Так, прочтя о времени и пространстве, как априорных формах познания, он стал придумывать, нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись и от времени, и от пространства».

А у Блока:

Сижу за ширмой. У меня  
Такие крохотные ножки...  
Такие ручки у меня,  
Такое темное окошко...

Безумная хохочущая зорька Белого перекликается со строками Блока:

На красной полоске зари  
Беззвучный качается хохот.

А во второй симфонии Белого встречаем фразу, разительно подобную стихам Блока: «Как безумно влюбленный впился в бледнеющий круг».

Фраза Белого «душа грустила, и *грустя, веселилась*» предвосхищает строки Ахматовой:

Смотри, ей *весело грустить*  
Такой нарядно обнаженной.

Эпизод с горбатым врачом на гулянье напоминает стихи Ходасевича из «Европейской ночи».

Ср. у Белого: «Зелено-бледный горбач с подвязанной щекой гулял на музыке, сопровождаемый малокровной супругой и колченогим сынишкой».

А у Ходасевича в одном стихотворении:

Мне невозможно быть собой,  
Мне хочется сойти с ума,  
Когда с беременной женой  
Идет безрукий в синема...

И в другом:

И сквозь ненастный зимний денек,  
У него сундук, у нее мешок,  
По паркету парижских луж  
Ковыляют жена и муж.  
...У нее мешок, у него сундук,  
С каблуком топотал каблук.

И у Белого, и у Ходасевича — не буквальное сходство образов — их сближает та неприкаянная и щемящая тоска, которую вызывает зрелище необратимо ущербной жизни.

Белый очень высоко ценил поэзию Ходасевича и находил в ней что-то близкое к Рембрандту — статья Белого «Рембрандтова правда в поэзии наших дней».

Но дело не в этих, быть может даже случайных, отдельных совпадениях, а в тех поисках нового видения и неожиданно повернутого слова и образа, которые так характерны для искусства и поэзии нового двадцатого века.

Кроме того, вторая симфония стала у Белого ценнейшими заготовками для главного романа его жизни «Петербург». Уже упоминалось о том, что эпизод бредовых видений философа во второй симфонии дословно целыми страницами повторен в сцене галлюцинаций Дудкина в «Петербурге».

И в «Петербурге», особенно в прологе, и во второй симфонии Белый откровенно использует «Невский проспект» Гоголя в системе перечислительно образных описаний. См. во второй симфонии: «Здесь работал сапожник, созерцая мелькавшие ноги пешеходов. Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило *отсутствие всяких сапог*»; а в «Петербурге»: «Плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и *отсутствие всякого носа*. Здесь текли одиночки, и пары, и

тройки — четверки; и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо...»

И конечно же и симфониями, и «Петербургом», и «Крещеным китайцем», и «Котиком Летаевым» Белый предвосхитил ритмическую орнаментальную прозу Пильняка, Артема Веселого, Всеволода Иванова. Его ранняя, как он сам говорил, почти «домашняя» вещь, задуманная как «полусутка для чтения за чайным столом», оказалась необычайно значительной и перспективной для новой литературы 20-го века.

Но не только формальными открытиями, созданием нового жанра, пограничного с музыкой, драгоценна «Симфония (2-я, драматическая)». В ней впервые нашла художественное воплощение эпоха молодых исканий символистов второй волны и необыкновенно выразительно и характерно переданная жизнь того времени. Автобиографизм симфонии делает ее особенно убедительной.

И Белый, который многообразно менялся и в то же время всегда «все свое носил с собой», в поздние годы снова возвращается к материалу второй симфонии в самой значительной и совершенной своей поэме «Первое свидание». В ней и мистические увлечения юного Белого и его круга, и его влюбленность в М. К. Морозову (в поэме она Надежда Львовна Зарина), и симфонический концерт, и дом М. С. и О. М. Соловьевых, и дружба с их сыном Сережей, в то время юным мистиком, и оживший во плоти образ Владимира Соловьева — словом, все самое дорогое в жизни и памяти Белого.

Поэма эта — любопытнейший сплав мемуаров в стихах и сотворения мира в слове, откровенного использования разговорной непринужденности «Евгения Онегина» и огромного охвата мировых событий, вплоть до размышлений об атомной бомбе, тогда еще не реализованной. «Первое свидание» — не только жизненно достоверная история, но и космогония, не только быт — бытие, не только авторское «я» — вселенная.

А вторая драматическая симфония, уже более 80 лет не переиздававшаяся, несправедливо предана забвению. Наша задача — восстановить неблагодарно забытое и показать, как значительны, многообещающи и перспективны были первоисточники всего сложного, ошеломляющего открытиями, противоречивого и проникновенного творчества Андрея Белого.

**ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ  
АНДРЕЯ БЕЛОГО  
(1900-е ГОДЫ)**

Вопрос о восприятии Достоевского Андреем Белым уже не раз затрагивался советскими и зарубежными исследователями<sup>1</sup>. Тема эта, в принципе, заслуживает обстоятельной монографической разработки, так как Достоевский, наряду с Вл. Соловьевым, Гоголем, Л. Толстым, Ибсенем, Ницше, принадлежит к числу «вечных спутников» Андрея Белого, многообразно воздействовавших на его творчество и жизненное самоопределение. Отношение Белого к Достоевскому заслуживает внимания и как характерный пример усвоения творчества великого писателя русскими символистами: значение Достоевского состояло для Белого в равной мере как в художественных достижениях писателя, так и в поднятых им философских вопросах и в нравственно-религиозной проповеди, причем второй аспект восприятия нередко заслонял первый. Поскольку затрагиваемая тема очень широка и многоаспектна, приходится ограничить ее хронологически (1900-е годы, т. е. до начала работы Белого над романом «Петербург») и тематически: остается в стороне вопрос о проникновении идей и образов Достоевского в художественную ткань произведений Белого затрагиваемого периода, основное внимание же уделяется рассмотрению воздействия Достоевского на духовное самоопределение Белого, эволюции его отношения к Достоевскому в ходе его творческого развития и отражению этого в критике и публицистике писателя; решение этих проблем представляется бесполезным для последующих, более углубленных разработок темы, так как суждения Белого о Достоевском зачастую противоречат друг другу и, не будучи истолкованными в их развитии и взаимной связи, могут привести к поспешным и неточным выводам.

---

<sup>1</sup> См., например: Долгополов Л. К. Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976, с. 217—224; Pozniak Telesfor. Dostojewski w kregu symbolistów rosyjskich. Wroclaw, 1969, s. 125—161 (глава «Андрей Белый и Достоевский»); Nivat Georges. Biely et Dostoievski. — In: Dostoievski. Ce cahier a été dirigé par Jacques Catteau. Paris, [1973], p. 334—336; Ljunggren Magnus. The Dream of Rebirth A Study of Andrej Belyj's Novel «Peterburg». Stockholm, 1982, p. 14—20, 28—29; Elsworth J. D. Andrej Bely: A critical Study of the Novels. Cambridge University Press, 1983, p. 30—31, 104—105; Силард Лена. От «Бесов» Достоевского к «Петербургу» Андрея Белого. Структура повествования. — «Studia Russica». IV. Budapest, 1981, с. 71—77.



*Андрей Белый. 1904*

Белый познакомился с творчеством Достоевского, будучи семнадцатилетним гимназистом. Вспоминая осень 1897 года, Белый писал: «В моей жизни совершается откровение: я начинаю проглатывать целиком Ибсена и Достоевского — одновременно; Ибсен и Достоевский становятся с той поры для меня каноном жизни; *«Преступление и наказание»* — точно удар грома»<sup>1</sup>. И впоследствии имена Достоевского и Ибсена еще не раз возникнут в сознании Белого рядом, сопутствуя друг другу на различных стадиях его идейных исканий и образуя собой как бы два полюса, два ориентира, в соотношении с которыми он будет выдвигать свое положительное кредо. Юношеское увлечение Достоевским после прочтения *«Преступления и наказания»* стало всепоглощающим: «...в день, когда я кончил роман, я начал *«Идиота»*; посещение гимназии отсрочилось до окончания чтения главных романов Достоевского»<sup>2</sup>. Белый обсуждал проблемы, которые всколыхнули в нем произведения

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора (1923). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 8.

<sup>2</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. М.—Л., «Земля и фабрика», 1930, с. 330.

Достоевского, в кругу людей, оказавших решающее воздействие на его духовное становление, — в семье М. С. Соловьева (брата философа): ему приходится защищать своего кумира от критических замечаний О. М. Соловьевой<sup>1</sup>, говорить о Достоевском в восторженных тонах со своим другом юности, начинающим поэтом Сергеем Соловьевым<sup>2</sup>. В конце 1890-х годов Достоевский был одним из писателей и мыслителей, кардинально влиявших на становление самосознания Андрея Белого: «Три имени выделяются в тот период для меня совершенно особенно: Ницше, Достоевский и Ибсен. Я прочитываю в них единообразие в их устремленьях к грядущему и пытаюсь сблизить их конкретный язык с языком Вл. Соловьева <...>»<sup>3</sup>.

Под знаком эсхатологических прозрений Вл. Соловьева проходит духовное созревание Белого, «соловьество» обусловило и тональность его первых литературных опытов. Одновременно Белого «захватывает все больше печатающееся произведение Мережковского «О Толстом и Достоевском»<sup>4</sup>. Появившаяся на рубеже веков книга Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» стала для Белого также своего рода этапным произведением: «Мне казалось, что Мережковский выразил и оформил мое собственное устремление к религиозному будущему»<sup>5</sup>. Основной пафос Мережковского отвечал идеальным устремлениям Белого к преображению жизни, преодолению традиционного художественного творчества в «жизнетворчестве», теургическом деянии, его переживанию чувства «рубежа» и попыткам уловить и почувствовать «апокалипсический ритм времени». «<...> Анализ, произведенный Д. С. Мережковским образам Льва Толстого и Ф. Достоевского, выявил: оба они завершают-де собой мировую словесность: «От слова — к действию, к преображению жизни, сознания!» — писал впоследствии Белый. —

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий, с. 370; Белый Андрей. Начало века. М.—Л., ГИХЛ, 1933, с. 118.

<sup>2</sup> Некоторые из суждений Белого о Достоевском в эту пору восстанавливаются по сохранившимся письмам С. М. Соловьева к нему. Так, 6 июня 1898 г. двенадцатилетний Соловьев писал Белому: «Я читал Достоевского «Бесы» <...> Когда я прочел первую часть и странички две второй части, то это так меня прошибло, что мне велели бросить. Удивляюсь, как вы могли читать роман Достоевского *в день*. Мне кажется, что после этого очухаешься *в месяц*». 24 июля 1900 г.: «Достоевский. Я Достоевскому не вменяю в порок его ужасов; если это явствовало из моего письма, то я не был намерен этого сказать. А «Братьев Карамазовых» читаю, и уже дочел до убийства, почти. Роман превосходный, каких мало <...> Но все же совсем не согласен с вами в том, что Достоевский *вечнее*, чем Фет. Разными дорогами они идут в той же вечности, и я скорее признаю, что Достоевский преходящ, чем Фет» (ГБЛ, ф. 25, карт. 26, ед. хр. 1).

<sup>3</sup> Белый Андрей. Автобиографическая справка. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3, кн. 7. М., «Мир». 1916, с. 11. В дневниковых записях 1901 года Белый постоянно называет Достоевского наряду с Вл. Соловьевым и Ницше как одного из предполагаемых «строителей» грядущего «грандиозного учения-религии» и даже видит в этих трех мыслителях «трех отцов, которым надолго обязано все будущее, а особенно русское будущее» (см.: Л а в р о в А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1979. Л., Наука, 1980, с. 121—122, 126—127, 136—137).

<sup>4</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 15—15 об.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Автобиографическая справка, с. 11.

<...> Литература в обоих есть выход из литературы; в обоих уж слово становится делом. Задание Мережковского: выявить общину новых людей, превративших сознание Толстого и Достоевского в творческий быт <...><sup>1</sup>. В очерченных Мережковским образах двух писателей Белому, безусловно, наиболее должен был импонировать Достоевский-апокалиптик, Достоевский, противопоставленный Толстому — «тайновидцу плоти» — как «тайновидец духа», стремящийся к «воплощению духа» и «грядущего града взыскующей».

В «Симфонии (2-й, драматической)» (1901) Белого — произведении, синтезировавшем переживания его духовной «зари», — описывается «мистик из города Санкт-Петербурга», породивший большое число последователей: «Каждый из них перелистывал Евангелие, читал мистика и знал наизусть Достоевского. <...> Иной раз можно было видеть чудака, похлопывающего по *Братьям Карамазовым*, разражающегося такими словами: «Федор Михайлович загадал нам загадку и мы теперь ее разгадываем»<sup>2</sup>. В заветах мистика угадываются заключения Мережковского о Достоевском: смысл своего исследования писатель сформулировал «пророческими» словами Достоевского из его речи о Пушкине: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»; Мережковский усмотрел в этих словах указание на «тайну всей будущей русской культуры», которая может быть разрешена, если разгадать значение творчества Толстого и Достоевского. Слова эти применимы и к Достоевскому: «Он только загадал нам свои загадки; от необходимости разгадывать их его самого едва отделял волосок, — утверждает Мережковский. — Нас теперь уже ничто не отделяет от этой необходимости»<sup>3</sup>. В исканиях и неясных предчувствиях Белого такое же стимулирующее значение имела, наряду с заветами самого Достоевского, и книга «Л. Толстой и Достоевский». Белый, однако, не стал безраздельным приверженцем Мережковского и, в частности, не разделял его центрального положения о необходимости равноправного соединения «духовного» и «плотского» начал, «бездны верхней» и «бездны нижней», нашедших адекватное воплощение, соответственно, в жизни, творчестве и религии Достоевского и Толстого. Идею синтеза, одухотворенной, «святой» плоти Белый подвергал сомнению в пользу «духа», отставив его приоритет на путях к новому «жизнетворческому» сознанию и тем самым как бы защищая позиции Достоевского в системе установленных Мережковским противопоставлений. В письме «По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» Белый возражал: «Соединение

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Начало века, с. 168.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Собрание эпических поэм, кн. 1. М., Изд. В. В. Пашуканиса, 1917, с. 197. В одной из записей 1901 года Белый утверждает, что есть «роковая тайна» в том, что Достоевский не написал второго романа об Алексее Карамазове: «Достоевский, не сказавший самого главного, не докончивший «Братьев Карамазовых», умирает <...> «Главное» как будто ревниво оберегается. «Книга с семью печатями» сжигает прикоснувшихся к ней» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979, с. 1261).

<sup>3</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. VII. СПб.—М., Изд. т-ва М. О. Вольф, 1912, с. 10, 296.



необходимо, но не бездн, а рассудка и чувства — в Божественную Волю, для облегчения пути к верхней бездне, при одном условии: не оглядываться на «нижнюю бездну», чтобы не уподобиться жене Лота, обернувшейся на Содом. Когда же будет достигнута «верхняя бездна», обе «безоны» соединятся». Белый оправдывал и аскетизм (согласно Мережковскому, воплощаемый Достоевским), заявляя, что «истинный аскетизм легко, весел, благ, победителен»<sup>1</sup>.

«Истинный аскетизм» являли для Белого герои Достоевского — носители нравственного и религиозного идеала. «Я брежу старцем Зосимой и князем Мышкиным», — свидетельствовал Белый о своих увлечениях этого времени<sup>2</sup>. Он старался отыскать «праведников» и «вероучителей» и в реальности: ездил на поклонение к епископу Антонию, одно время исповедовал очень увлеченно культ св. Серафима Саровского. В 1902—1903 гг. тональность мироощущения Белого несколько меняется: вместо соловьевской апокалиптики и софиологии на первый план выдвигается тема индивидуального духовного подвига, значение прозрений всемирно-исторического плана тускнеет перед конкретными «жизнетворческими» переживаниями, а мистическое христианство — перед адогматическим, лично окрашенным «христовством». И в этих обстоятельствах не могли не зазвучать по-новому соответствующие мотивы романов Достоевского, с особенной силой убеждал пример тех его героев, чья жизнь расценивалась как опыт «подражания Христу». Зимой 1902—1903 г. Белый вторично обратился к Достоевскому: «Перечитываю *«Братьев Карамазовых»* <...> Из произведений Достоевского кроме любимых *«Братьев Карамазовых»* и *«Идиота»* в эту зиму особенно мне говорит *«Подросток»*»<sup>3</sup>. Характерно, что особого значения для Белого в это время исполнены отдельно взятые герои писателя, которые как бы изымаются в его восприятии из контекстных связей; сложность реального мира романов Достоевского и психологии его персонажей заслоняется яркостью изображенных писателем «учителей жизни» и «пророков», которые были надежной опорой Белому в его стремлении к «жизнетворческому» идеалу, в создании им братства духовно близких людей — «аргонавтов», стремящихся «за черту горизонта», к преображенной жизни. Белый волновал преимущественно Достоевский-проповедник и лишь во вторую очередь, как бы отраженным светом проповеди, Достоевский-художник.

Современники не раз отмечали сходство Белого с «праведниками» Достоевского. «Некоторые видели в нем Алешу Карамазова, князя Мышкина <...>», — вспоминал Н. Валентинов<sup>4</sup>. В глазах З. Н. Гиппиус «А<ндрей> Б<елый> — не от мира сего, а потому с ним мирские дела надо вести осторожно <...>»<sup>5</sup> А Брюсов, говоря о его матери — А. Д. Бу-

<sup>1</sup> «Новый Путь», 1903, № 1, с. 157, 158.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития (1928). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 74, л. 13.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 33.

<sup>4</sup> Валентинов Н. Два года с символистами. Stanford, California, 1969, с. 49.

<sup>5</sup> Письмо З. Н. Гиппиус к В. Я. Брюсову от 23 января 1904 г. — ГБЛ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 37.

гаевой, иронически сравнивал положение в семье Белого и Алеши Карамазова: «У такой матери и должен быть сыном ангелоподобный Андрей. Так Алеша — сын Карамазова»<sup>1</sup>. Сам Белый пытался распознать героев Достоевского в окружающем его мире: «<...> типы «религиозников» притягивали и потому, что я, начитавшись Достоевского, искал героев его, Алеш, Зосим, Мышкиных, Иванов Карамазовых, в жизни <...>»<sup>2</sup> То, о чем поведал Достоевский, Белый стремился видеть свершающимся у него на глазах, и тогда в Москве 1901 года, иронически запечатленной им во второй «симфонии», появляется новый Раскольников, воскресающий в травестийном образе сумасшедшего — «ловкого протыкателя старух» («В тот час молодой человек вонзил сапожное шило в спину старушки-богадельки, ускользнув в соседний переулок» и т. д.)<sup>3</sup>, а в чудаковатом московском теософе П. Н. Батюшкове узнается князь Мышкин<sup>4</sup>. Впрочем, и на раннем этапе восприятия Достоевского мифологизированный художественный мир писателя выступал для Белого с его теневыми сторонами. «Я уже тогда ненавидел безобразие разговоров в стиле Достоевского, ненавидел лик Ипполита из «Идиота»», — вспоминал Белый<sup>5</sup>. Его отталкивали мотивы душевного надлома, взвинченности, «эпилепсии», компрометировавшие, как ему казалось, своим присутствием высшие духовные откровения Достоевского.

В последующие годы в мирозерцании Белого произошли существенные сдвиги, вызванные разуверением в исполнимости юношеских идеалов, утратой надежд на скорое исполнение заветных «пророчеств». Эти переживания, усугубленные мучительными личными конфликтами и сложными обстоятельствами литературной жизни, обусловили ломку жизненного кредо и изменения в писательской позиции Белого. Светлые оптимистические порывания в запредельное, не находя себе поддержки в духовном и жизненном опыте, заслонялись все более конкретными творческими задачами; Белого неудержимо влекло к трагическому осознанию действительности, тех общечеловеческих конфликтов, которыми была полна Россия в канун революции 1905 года. Теургические упования и литургия «зорь» определенно утратили для него значительность и актуальность в связи с революционными событиями. «В свете истинного пожара с удивлением поняли мы теперь, что пожар, охвативший наши сердца, был призрачен; и были призрачными путями — пути, манившие нас»<sup>6</sup>, — писал Белый, расставаясь с прошлым. Надежды на теургическое деяние превратилось в некую затуманенную путеводную звезду, не утрачившую, правда, своей роли главного жизненного ориентира, но могущую засиять только в самом неопределенном будущем. «Слова о *теургии* (и я когда-то писал о *теургии*) предполагают *теурга*: ну могу ли я верить, что ты, или я, или Мережковский, или кто бы то ни было из пишущих «о» был

<sup>1</sup> Письмо к З. Н. Гиппиус (лето 1903 г.). — ГБЛ, ф. 386, карт. 70, ед. хр. 37.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Начало века, с. 138.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Собрание эпических поэм, кн. 1, с. 192—193, 198—199.

<sup>4</sup> Белый Андрей. Начало века, с. 55.

<sup>5</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий, с. 472; у Белого описки: «из «Бесов»».

<sup>6</sup> Рецензия Андрея Белого на книгу А. Л. Вольтского «Достоевский» (СПб., 1906) («Золотое руно», 1906, № 2, с. 127—128).

бы действительно *теургом*, когда еще и маги не являлись», — писал Белый Вяч. Иванову<sup>1</sup>. Вместо безмерных восторженных порываний в запредельное, скомпрометировавших себя, выступали вперед конкретные, реальные цели и представления; вместо грез о собственной пророческой миссии — безжалостное саморазоблачение. Образу Достоевского в сознании Белого при этом суждено было непосредственно ощутить «все признаки перелома от романтики, мистики символизма к реализму»<sup>2</sup>.

В 1904 году наметилось сближение Белого с его товарищем по «аргонавтическому» сообществу Н. М. Малафеевым. «<...> С ним в разговорах, — вспоминал Белый, — окрепла во мне откровенная нота безразличности к психологической дрызготне, к «*достоевщине*»; я вспомнил определение Ольги Михайловны Соловьевой иных сторон творчества Достоевского: «Это — крест, весь обсиженный роем клопов». Малафеев поддерживал очень во мне настроение оппозиции по отношению к «*достоевщине*». Он явился действительным инспиратором моей статьи «*Достоевский и Ибсен*» <...>»<sup>3</sup> Далее Белый указывает, что в этой статье отразились и те мотивы, которые «отложились <...> под влиянием разговоров у Блоков, у Вячеслава Иванова»<sup>4</sup>. В ней, однако, нельзя видеть только следы постороннего воздействия; идеи статьи были обусловлены собственными духовными исканиями Белого этого периода.

Статья «Ибсен и Достоевский» увидела свет вскоре после Декабрьского вооруженного восстания 1905 года<sup>5</sup> и явилась симптомом кардинальных перемен в миросозерцании Белого, ею он возвестил о своей философско-эстетической программе на ближайшие годы. Сравнивая начало и конец 1905 года, Белый вспоминал: «<...> какой контраст между «*Апокалипсис в русской поэзии*», где все полно зова и грусти: «Явись; мир ждет!», с рассерженной реалистической темой «*Ибсен и Достоевский*», в которой «*мистическому пьянству*» Достоевского противопоставляется змурая застегнутость Ибсена»<sup>6</sup>. Белый сам позднее признавал, что изложенная в этой статье переоценка Достоевского была скорее обусловлена окружавшей его жизненной и творческой атмосферой, чем попыткой произвести окончательный приговор писателю. «Тактика заставляет меня умять Достоевского в борьбе с «*достоевщиной*», — подчеркивал Белый в мемуарах<sup>7</sup>. В статье действительно в наивысшей степени сказывалась «гениальная раскосость беловского взора»<sup>8</sup>, проявлялась та характерная особенность Белого в подходе к интерпретации чужого текста, которую З. Н. Гиппиус прозорливо подметила еще в самом

<sup>1</sup> Письмо 1908 г. (ГБЛ, ф. 109, архив Вяч. Иванова).

<sup>2</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 44 об.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Начало века. «Берлинская» редакция 1922—1923 г.г. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 11, л. 249 (243).

<sup>4</sup> Там же, л. 250 (244).

<sup>5</sup> «Весы», 1905, № 12, с. 47—54. Этот же выпуск журнала был отпечатан и как № 1 за 1906 г. В рукописи статьи зачеркнуто первоначальное заглавие: «Достоевский» (ИМЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 1, л. 2).

<sup>6</sup> Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. — «Cahiers du Monde russe et soviétique», vol. XV, 1974, № 1—2, p. 57.

<sup>7</sup> Белый Андрей. Между двух революций. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 207.

<sup>8</sup> Степун Федор. Встречи. Мюнхен, 1962, с. 171.

начале его творческого пути: «<...> вы и писателей берете произвольным, пожалуй, манером: не всего целиком, а одну какую-нибудь из него, нужную вам, вещь: обходите всех их по краюшку»<sup>1</sup>. В таком подходе Белого соблазнительно усмотреть легкомыслие незрелого ума, бросающегося из одной крайности в другую, непонимание всей сложности того явления, которое он брался истолковать; можно констатировать и «парадоксальную двойственность»<sup>2</sup> писателя, если касаться различных оценок, данных им Достоевскому, без учета динамики его внутреннего развития. Наиболее верным объяснением новой позиции Белого, думается, окажется чрезвычайно характерное для него тяготение к максималистской однозначности выводов, в жертву которой приносилась глубина внимания к «полифоническому» миру Достоевского; однозначность при этом осталась такой же безусловной, какой она проявлялась у Белого-«аргонавта», только знак сменился на обратный, и если раньше Белый склонен был видеть в романах Достоевского образец «учительной» литературы, то теперь он попытался свести основной их смысл к пресловутой «достоевщине»<sup>3</sup>. Разоблачение «достоевщины» при этом было в равной мере спроецировано и на творчество Достоевского, и на собственный духовный опыт, представляя собой одну из тех «саморазрушительных диверсий», которые предпринимал Белый против интимно дорогих для него ценностей<sup>4</sup>, одним из жестов, призванных возвестить всем о расставании со своим прошлым, о переосмотре и переоценке заветов своих «учителей».

Хотя Белый и защитился общими фразами о том, что «Достоевский — большой художник» и что имя его «останется на скрижалях российской словесности», статья его по существу отрицала благотворность воздействия Достоевского на русскую литературу и вобрала в себя самые резкие высказывания по адресу Достоевского-художника: «Мещанство, трусливость и нечистота, выражившаяся в тяжести слова, — вот отличительные черты Достоевского <...> Достоевский слишком «психолог», чтобы не возбуждать брезгливости»; «У Достоевского не было слуха. Вечно он *детонировал* в самом главном. В самом главном у него одни *надрывы* <...> Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он всю жизнь брал фальшивые ноты». Высокая репутация Достоевского коренится в коллективном умолчании о «бренности его безвкусицы», считает Белый и даже проводит аналогию с андерсеновской сказ-

<sup>1</sup> Письмо З. Н. Гиппиус к Андрею Белому от 29 октября 1902 г. — ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. хр. 6.

<sup>2</sup> См.: Колобаева Л. А. Человек и его мир в художественной системе Андрея Белого. — «Филологические науки», 1980, № 5, с. 12. Ср.: Богданов В. А. Метод и стиль Ф. М. Достоевского в критике символистов. — В кн.: Достоевский и русские писатели. Сб. статей. М., 1971, с. 388.

<sup>3</sup> Мирослав Дрозда проводит любопытное сопоставление статьи Белого «Ибсен и Достоевский» и позиции, занятой М. Горьким по отношению к Достоевскому: «Белый требовал у Достоевского жеста однонаправленной духовной активности, которая показала бы путь преодоления реальности, лишенной этого направления. Но ведь, в сущности, того же самого требовал и Горький! Хотя Белый тяготел к мистицизму, тогда как Горький мистика ненавидел, но они похожи друг на друга одним — постулативностью своего отношения к миру» Дрозда Мирослав. Горький и Достоевский. — «Annali». Sezione slava. (Istituto Universitario Orientale). XVI—XVII. Napoli, 1975, p. 204).

<sup>4</sup> См.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 229.

Андрей Белый. Золото в лазури. Обложка первого поэтического сборника. Рисунок Н. П. Феофилактова. 1903



кой: «<...> получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку»<sup>1</sup>. Но слабость Достоевского-художника, по Белому, — лишь прямое следствие его несостоятельности как пророка и вероучителя. Полагая, что пройденный им путь, приведший к трагическим разубверениям, и был исполнением заветов Достоевского, Белый резко обличает его героев, творя одновременно и жестокий суд над самим собою: «Карамазовы, Версиловы знают, что за ними никто не пойдет; это делает их безответственными. Вот почему они умиляются беспочвенности собственных прозрений и плодят невоплотимые тайны на мучение и скорь честным людям». Себя Белый подразумевает при этом как одну из жертв «мистики бесноватых Карамазовых»: «Можно установить соотношение между апокалипсисом и трагедией, но не эпипсийей. От всех этих клинических форм мистицизма поднимается дурной запах мистификации»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Весы», 1905, № 12, с. 47, 48.

<sup>2</sup> Там же, с. 54, 53. По сути ту же «клиническую форму» современного мистицизма Белый позднее находил в теории «мистического анархизма», получившей распространение в 1906—1907 гг., и, развенчивая ее, прослеживал опять же преемственную связь с отдельными мотивами романов Достоевского. Так, в сатирическом проекте «преобразования средней школы на мистико-анархических основах» он иронически замечал о перспективах обучения по образцу Свидригайлова: «По субботам воспитанники будут водиться в «баню с науками» или в «дранненькие трактирчики», чтобы наглядно изучать апокалиптическую мертвен-

И здесь, отрицая Достоевского, Белый противопоставляет ему избранный им после «разуверения во всем» путь — удел одиноких трагических героев Ибсена, отринутых обществом и замыкающихся в своем духовном «аристократизме»; именно к ним адаптируется сознание Белого, разочаровавшегося в «коммуне» единомышленников и скором «исполнении сроков»: вместо мистического «пьянства» — трезвость, ясность духа, индивидуализм; вместо «теургического» творчества — «чистое» искусство, научные ценности, строгая теория познания. «Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания», — декларирует Белый и делает выпад по адресу собственного, уже изживавшегося «аргонавтизма», а заодно и по адресу «русских мальчиков» Достоевского: «Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалиптических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики»<sup>1</sup>. В одновременно вышедшей в свет статье «На перевале», написанной по поводу книги А. Вольнского «Достоевский», Белый иронизировал над преклонением ее автора перед Достоевским («все эти хотя и умные рассуждения веют таким далеким прошлым <...> до чего примитивно, известно, обще»), опять же опираясь на задачи текущего момента, какими они ему тогда представлялись. Настоящее же требовало переоценки Достоевского и всей связанной с ним системы идей, так как оно не стало будущим, так как «будущее запоздало»: «На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни. Голосам наших учителей не рассеять тучи сомнений, нас опоясавших. Мы принимаем эти сомнения, не спасаясь в безумие. Мы будем бороться холодом с холодом»<sup>2</sup>.

Вспоминая о январе 1906 года, Белый записал: «Выходит моя статья *«Достоевский и Ибсен»*. За статью мою мне достается от Мережковского: он присылает мне письмо, отрешающее меня от Христа»<sup>3</sup>. Возмущение Мережковского вряд ли могло быть продиктовано подчеркиванием у Достоевского мотивов истерии, бреда и т. п.: сам он в своем критическом исследовании прямо говорил о том, что послужило Белому материалом для обвинительного приговора, — о Достоевском как изобразителе «нравственных и умственных чудовищностей, уродств и юродств, подобных видениям горячечного бреда»; он же подчеркивал, что герои Достоевского — «бесноватые, идиоты, помешанные»<sup>4</sup>. На негативные выводы Белого вполне мог даже повлиять анализ характеров у Достоевского, предпринятый Мережковским. Однако Белый отказался от главного, заветного для Мережковского положения — от преклонения перед Достоевским как тайновидцем духа, пророком грядущей церкви. При этом Белый тогда был своим

---

ность жизни» (Белый Андрей. О проповедниках, гастрономах, мистических анархистах и т. д. — «Золотое руно», 1907, № 1, с. 63).

<sup>1</sup> «Весь», 1905, № 12, с. 54.

<sup>2</sup> Бугаев Борис. На перевале. — Там же, с. 68, 70—71.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 52. В «берлинской» редакции мемуаров «Начало века» Белый пояснял: «Д. С. объявлял, что я предал их дело; в лице Достоевского я оскорбил *«нашу линию»*; в лице *«линии»* — оскорбил я грядущую Церковь Христову» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 11. л. 250 (244). Ср.: Белый Андрей. Между двух революций, с. 72, 207).

<sup>4</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. VII, с. 242, 246

человеком в кругу Мережковских. В январе 1905 г. он был введен в их тайную интимную религиозную «общину», состоящую из нескольких человек — ближайших к Мережковскому и З. Гиппиус и преданных им «единоверцев»; почитание Достоевского как предтечи провидимого религиозного преобразования в ней само собою подразумевалось. «Теснейшее, непрекращающееся общение мое с Мережковскими в эти дни перешло в настоящую, очень конкретную дружбу», — вспоминал Белый<sup>1</sup>. Поэтому легко понять горечь и негодование Мережковского в связи с поступком своего духовного сподвижника. Своим письмом Мережковский буквально заклинал его «образумиться» во имя священных для них обоих ценностей, формулируя выводы, следующие из «отступнических» настроений Белого, с догматической определенностью:

«Боря милый, мы послали Вам телеграмму, потому что испугались Ваших двух статей о Достоевском. Вы утверждаете в них, что Д<остоевский> «не знает пути», а Ибсен путь знает. Если Д<остоевский> не знает пути, то он или не знает Христа, или *Христос не есть путь*. Оба эти предположения, Боря, ужасны и для нас неприемлемы. Поймите: если Д<остоевский> не со Христом, если Христос не с ним, то Христос и не с нами. Если вся вера Д<остоевского> только «апокалипсическая истерика», — то и наша тоже. Мы от Д<остоевского> ни в каком случае отделиться не можем. Если бы Д<остоевского> не было, то и нас бы не было. Уничтожая его, Вы уничтожаете нас. Отрекаясь всенародно от него, Вы от нас отрекаетесь. Но если бы нужно было выбрать (не дай Бог, чтобы предстоял этот выбор!) между Д<остоевским> и Вами, мы все остались бы с Д<остоевским>. Он — один из нас. Он живой член живой Церкви. Отлучив его, Вы нас отлучаете от Христа <...> Вы пред лицом всего общества отрелись от нашего религиозного общения, потому что, повторяю, все мы неразрывно, кровно и навеки связаны с Достоевским. Если бы Вы всенародно оскорбили самым тяжелым оскорблением меня или З. Н. или кого-нибудь из нас, Вы причинили бы нам гораздо меньшую боль, потому что каждый из нас мог бы Вам ответить, а Д<остоевский> ответить не может <...> Чуждые люди имеют полное право сказать, зная Вашу глубокую религиозную связь с нами со всеми, что мы все в лице Вашем, Боря, оскорбили память учителя и первого *пророка Духа*. Ибо воистину Д<остоевский> был для нас всех первый пророк Духа <...> Мы думаем, что Вы сами не сознавали, что делаете, когда писали эту статью, и что это было *полмрачение* преходящее, мгновенное. Если бы Вы были среди нас, Вы бы не написали этой статьи <...> Вот почему мы и вызвали Вас телеграммой, мы надеялись, что Вы сами почувствуете, что что-то неладно... Боря милый, мальчик мой бедненький, не думайте, что мы Вас покинули. Мы твердо верим, что Вы ушли от нас только на время и что Вы все-таки любите нас так же, как мы Вас любим, а сила любви все покрывает, все преодолевает. Но так же, как Вы что-то *всенародно сделали*, чтобы уйти от нас, так Вам нужно что-то *всенародно сделать*, чтобы снова прийти к нам. Что именно нужно сделать, это Вы сами узнаете, когда узнаете то, что сделали»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 2, М.—Берлин, «Геликон», 1922, с. 108.

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 19, ед. хр. 9.

Белый откликнулся на призыв Мережковского и отправился в Петербург: «<...> я знал: по приезде — «достанется» мне; и заранее был готов я склонить голову для получения «нагоняя» (любил я Д. С.)»<sup>1</sup>. Примирение состоялось: «<...> имею тяжелые объяснения с Мережковскими, после которых мирюсь с ними»<sup>2</sup>; «<...> в начале 1906 года — моя последняя попытка живо себя ощутить в общине Мережковских»<sup>3</sup>.

Вероятно, стремлением конкретизировать и несколько смягчить свои заключения, в чем-то даже оправдаться перед Мережковскими были продиктованы написанные следом две другие статьи Белого о Достоевском — «Достоевский. По поводу 25-летия со дня смерти»<sup>4</sup> и вторая рецензия на книгу Волинского<sup>5</sup>. Первыми фразами Белый, во всяком случае, стремится как бы восстановить разорванную им связь, почти повторяя доводы из «увещательного» письма Мережковского: «Достоевский один из глубочайших писателей русских. Ему мы обязаны целым рядом вопросов, вошедших в плоть и кровь нашей жизни. Его вопросы — наши вопросы. Его болезни — наши болезни. Мы должны глубоко любить Достоевского, хотя ни один писатель не возбуждает в нас столько ненависти, как он»<sup>6</sup>. Однако эта «ненависть» — не отвержение и не унижение Достоевского, а следствие «пыток, им созданных», без которых не открылся бы «некоторым из нас путь», не взлетел бы «красный феникс религиозного пожара»<sup>7</sup>. В статье «Ибсен и Достоевский» Белый намеренно умалял Достоевского, настаивал на «поддельности», фиктивности поднятых им проблем, угадывал у него «дробную походку петербургского обывателя»<sup>8</sup>; в статьях, написанных в начале 1906 года, он восстанавливает опрокинутый пьедестал «пророка», однако фигура, вновь высящаяся на пьедестале, все же полна противоречий и изъянов, а отношение к ней далеко от благоговейного почитания: «Мы должны бороться с Достоевским, если он властно накладывает на нас свою терзающую десницу. Мы его любим, мы преклоняемся перед ним, как перед великим писателем земли русской, но кумиров не нужно нам. Борясь с обожествлением Достоевского, мы тем самым совершаем подвиг любви к его памяти»<sup>9</sup>. И вина, которую возложил на Достоевского Белый за то, что «пламя, охватившее нас, оказалось религиозным психопатизмом»<sup>10</sup>, здесь не снята, а только вновь и еще более откровенно и уверенно подчеркнута. Отмечая у Волинского уже не только неумеренную увлеченность Достоевским, как в первой рецензии, но и мастерство критического анализа, Белый с особенным сочувствием вспоминает о «Л. Толстом и Достоевском» и ставит в заслугу Мережковскому то, что он преодолел Достоевского, открыв за ним новые духовные гори-

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Начало века. <<Берлинская» редакция>, л. 250 (244).

<sup>2</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 52.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Почему я стал символистом..., л. 23.

<sup>4</sup> «Золотое руно». 1906. № 2, с. 89—90.

<sup>5</sup> Там же, 127—130.

<sup>6</sup> Там же, с. 89.

<sup>7</sup> Там же, с. 90, 128.

<sup>8</sup> «Весь», 1905, № 12, с. 49.

<sup>9</sup> «Золотое руно», 1906, № 2, с. 90.

<sup>10</sup> Там же. с. 128.



зонты; такая похвала, безусловно, скрывала стремление Белого оправдать собственный опыт <преодоления> Достоевского <sup>1</sup>.

Борьба Андрея Белого с Достоевским была до известной степени борьбой с самим собой; преодоление Достоевского было и сублимированной попыткой выйти из того кризисного, трагически иступленного состояния духа, которое то усиливалось, то слабело, но избавиться от которого окончательно Белый не мог на протяжении нескольких лет. Белый сам осознавал это, говоря о Достоевском: «<...> Он — наш двойник; в этом его родственность многим душам. Он умеет *открывать* и *указывать* — в этом его великая сила. Но *преодолевать* не умеет он» <sup>2</sup>. Неумение «преодолевать» — опять же характеризует Белого. «Правильны религиозные цели жизни, намеченные Достоевским, когда он продрался к ним сквозь колючие тернии всевозможной *истерии* и *психологии*», — писал Белый, видя слабость Достоевского в том, что почва его построений зыбка, ибо она — «психология, не приведенная к нормам» <sup>3</sup>. Но за этими словами скрывалось не только стремление отыскать уязвимые места у бывшего кумира, но и самобичевание, попытки развеять «марево», изменить самого себя, привести к «нормам» собственную «психологию». В том же 1906 году Белый признавался: «*Б. Н. Бугаев, Боря, Андрей Белый* — все это еще *«психология»* во мне. Я — настоящий только там, где гносеологические нормы мне очерчивают *путь, долг, свет и ценность*» <sup>4</sup>. Мотивы истерики, скандалов, «подполья» у Достоевского вышли в сознании Белого на передний план не в последнюю очередь потому, что сам он ощутил себя в замкнутом кругу, внутри которого царил атмосфера безысходных личных переживаний, чувств распада устойчивых связей, обстановка групповой литературной борьбы и ожесточившейся внутрисимволистской «семейной» полемики. «Истерика» героев Достоевского остро антипатична Белому, поскольку в похожие тона окрасилась его собственная каждодневная жизнь. Вспоминая об одном из самых тяжелых периодов в истории своих отношений с Л. Д. Блок, Белый отмечал: «Да, такие деньки — Достоевский описывал!» <sup>5</sup> Сообщая Блоку об одном из множества своих литературных конфликтов — с редакцией газеты «Литературно-художественная неделя», Белый опять же прочерчивал ту же аналогию: «Было что-то из «ужасных» сцен Достоевского <...> Очень уж трудно писать: еще труднее говорить (сегодня попробовал — и вышла сцена из Достоевского)» <sup>6</sup>. Сохранилось немалое число писем Белого этих лет, о которых Брюсов говорил, что они — «в духе тех, которые должны были писать герои

---

<sup>1</sup> Мережковский, вероятно, считал конфликт с Белым из-за Достоевского исчерпанным, он даже не исключал возможности выступить с общей платформой. 22 октября / 5 ноября 1906 г. Мережковский сообщал Белому из Парижа о своих переговорах с немецким издателем Рейнхардом Пипером: «*Piper* очень любит меня, как автора, он издатель *Достоевского*, в этом издании я и участвую, и Вы могли бы принять в нем участие» (ГБЛ, ф. 25, карт. 19, ед. хр. 9).

<sup>2</sup> «Золотое руно», 1906, № 2, с. 90.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Письмо к А. А. Кублицкой-Пиоттх от 23 августа 1906 г. — ЦГАЛИ, ф. 2530, оп. 1, ед. хр. 196.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Между двух революций, с. 97.

<sup>6</sup> Письмо от 27 октября 1907 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 218.

Андрей Белый.  
Возврат. Обложка.  
1905



Достоевского <...> это — свойственно Белому; он уже много в своей жизни написал таких писем, в которых, конечно, потом раскаивался»<sup>1</sup>. «Истериическое» самовывявление героев Достоевского находило продолжение в многочисленных поступках Белого — и в его «частной» жизни этого времени, и в журнальных баталиях, в которых он принимал деятельное участие — «глотал душную муть атмосферы *«деятелей культуры»*, не позволял себе глядеть в *«их подполье»*<sup>2</sup> (так объяснял он своему другу Э. К. Метнеру факт появления другого «саморазрушительного» манифеста — статьи «Против музыки»). Характерно, что и роман «Петербург», в котором тщательно воссоздана «мозговая игра» мятущегося сознания и в котором часто находили чуть ли не протокольную фиксацию бреда, написан был Белым, ретроспективно погружавшимся — во время работы над ним — в эпоху своих наваждений 1906 года, как бы в продолжение Достоевского, под зримым воздействием образного строя его романов.

Переоценка Достоевского происходила в период наиболее последовательного радикализма Белого, его беззаветного увлечения революционными событиями 1905 года. Чайния «запоздавшего» «мистериального» пре-

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Брюсова к П. Б. Струве (январь 1912 г.). Приведено в статье И. Г. Ямпольского «Валерий Брюсов о «Петербурге» Андрея Белого» (Ямпольский И. Поэты и прозаики. Л., 1986, с. 348).

<sup>2</sup> Письмо Андрея Белого к Э. К. Метнеру (август 1907 г.). — ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 54.

ображения переродились в сознании Белого во вдохновенное переживание общественного обновления, принесенного революцией, за реальными событиями которой ему открывались предвестия грядущих перемен. «Красные знамена — зори радостные да ясные. Взойдет Солнце — белый, сияющий стяг. Пока его нет, люблю все красное и розовое. Красное — революция, розовое — религиозная анархия», — писал Белый в те дни, признаваясь и в конкретных политических симпатиях: «Я вне партий, но если бы необходимость толкнула, конечно был бы с крайними. Я их так полюбил»<sup>1</sup>. Революционные настроения были выражены, как и обычно у Белого, в крайних, ультимативных формах и сводились, в сущности, к самому наивному анархическому максимализму. «<...> Моя философия диктовала: — Взрывать!» — вспоминал Белый о своих настроениях 1905—1906 гг.<sup>2</sup> Белый выступал на политических манифестациях, призывая «волить взрыв»: только окончательное и полное сокрушение всех основ могло быть, по его убеждению, названо «настоящей» революцией, а не «лимонадной»<sup>3</sup>, читал социал-демократические книги, общался с революционерами, находившимися на нелегальном положении, в своем семейном имении Серебряный Колодезь агитировал крестьян столь самозабвенно, что, как он сам сообщал, на него даже было заведено дело «О подстрекательстве помещика Б. Н. Бугаева к разграблению собственного имущества»<sup>4</sup>. В лекции «Социал-демократия и религия» Белый объявил о созвучии конечных устремлений мистиков и социал-демократов: и те и другие видели целью созидание нового мира, свободного от ненависти и дисгармонии; задачи «религиозного строительства» и «социального переворота», по мысли Белого, были сходными<sup>5</sup>.

Революционное мироощущение Белого той поры окрашивало его отношение к Достоевскому, и здесь опять же обнаруживалось несовпадение с точкой зрения Мережковского. В вышедшей в феврале 1906 г. статье под характерным названием «Пророк русской революции»<sup>6</sup> Мережковский противопоставлял исторические взгляды и политический консерватизм Достоевского его апокалипсическим прозрениям, не вмещавшимся в самодержавно-православную доктрину, оправдывавшую «узаконенное беззаконие»; свою «величайшую истину» Достоевский произнес устами «святого мятежника» старца Зосимы — носителя, по Мережковскому, истинного теократического сознания и бессознательно исповедующего идею «религиозной революции». Мережковский видел у Достоевского личину и

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Ремизову (1906 г.). — ГПБ, ф. 634, ед. хр. 57.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 3, с. 182. 21 июля 1906 г. Белый писал матери в этой связи: «... я не знаю, одобряла ли бы Ты мои поступки в деревне по отношению к крестьянам: я, например, собирал их и объяснял им *все* о Думе. *Отношения к нам великоленные*. Не будучи уверен, как Ты относишься к правительственной гнусности, я *должен* был покинуть деревню, ибо мой долг приказывал мне крестьянам на все открыть глаза. Ты же, я уверен, была бы *против* этого из боязни беспорядков и т. д.» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. I, ед. хр. 358).

<sup>3</sup> Валентинов Н. Два года с символистами, с. 12, 178.

<sup>4</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 3, с. 182. 21 июля 1906 г. Белый писал матери в этой связи: «... я не знаю, одобряла ли бы Ты мои поступки в деревне по отношению к крестьянам: я, например, собирал их и объяснял им *все* о Думе. *Отношения к нам великоленные*. Не будучи уверен, как Ты относишься к правительственной гнусности, я *должен* был покинуть деревню, ибо мой долг приказывал мне крестьянам на все открыть глаза. Ты же, я уверен, была бы *против* этого из боязни беспорядков и т. д.» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. I, ед. хр. 358).

<sup>5</sup> См.: Белый Андрей. Социал-демократия и религия. Из лекции, читанной в Париже. — «Перевал», 1907, № 5, март, с. 23—25.

<sup>6</sup> «Весь», 1906, № 2, с. 27—45.

лицо, раздваивал его, следуя обычной логике своих бинарных противопоставлений, на сознательного реакционера и бессознательного революционера. Для Белого эта аргументация, видимо, не оказалась убедительной. Достоевский оставался для него в дни революции только воплощением обскурантизма и «политиканствующим мистиком»<sup>1</sup>. В печати Белый не рисковал более выступить со словом о Достоевском в связи с происходящей революцией. Однако Н. Валентинов — известный деятель социал-демократической партии, хорошо знавший Белого в те годы, — воспроизвел в мемуарах выразительный эпизод, свидетельствующий о крайнем неприятии Белым Достоевского и показывающий, в частности, его тогдашнее отношение к «Бесам» — роману, как бы нарочно сконцентрировавшему в себе антиреволюционные тенденции и те мотивы «истерии» и «подполья», которые были ему столь ненавистны.

В первой половине сентября 1908 года Белый, захватив с собой экземпляр «Бесов», повез Валентинова в Петровско-Разумовское (близ Москвы), — именно там 21 ноября 1869 года члены возглавлявшегося С. Г. Нечаевым тайного общества «Народная расправа» убили студента Петровской земледельческой академии И. И. Иванова<sup>2</sup>. Там Белый с томиком Достоевского в руках разыграл перед Валентиновым своего рода импровизированный спектакль, оправдывая преступление Петра Верховенского и его приспешников, а также и их прототипа Нечаева. Белый заявлял, что нужно было убить Шатова, столь дорогого «лживому попу и лжепророку Федору Михайловичу Достоевскому»: «Шатов — самая черная, беспримесная, лампадная реакция, он представитель синодальной темной силы. <...> Разве это христианство? Это мерзкая карикатура на него. <...> Я открыто заявляю, что лживому христианству Шатова и правительственному православию я, не атеист, предпочитаю открытый атеизм Верховенских или их прообраза, Нечаева. Нечаев — личность, статуя, а не мразь, не улитка. <...> Это Шатов и все современные Шатовы ничего не понимают в России. Они не видят, что Россия беременна революцией, они не чувствуют, что она приближается. Только она спасет распятую Россию. <...> Взрыва не избежать. Кратер откроют люди кремневые, пахнущие огнем и серою!» На вопрос Валентинова, зачем все-таки Белый взял с собою «Бесов», писатель ответил: «Я хотел в себе некоторые думы и чувства проверить. Вдохнул переживания в одном месте, выдохнул в другом. Уже два года, как я задумал большой роман о революции. В фундаменте его — революция 1905 г., а от нее этаж повыше, *путь дальше*. Основные символы романа у меня смонтированы. Я, вероятно, дам ему название «Тени» — тени прошлого, тени будущего»<sup>3</sup>. Не исключено, что

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Ибсен и Достоевский. — «Весь», 1905, № 12, с. 48.

<sup>2</sup> Свод фактических данных об этом событии, послужившем основой сюжета «Бесов», см. в комментарии В. А. Туниманова в кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 12. Л., 1975, с. 192—194, 198—199.

<sup>3</sup> Валентинов Н. Два года с символистами, с. 176—177, 180. Сохранилось несколько свидетельств в письмах Белого и в печатных сообщениях о том, что тогда же, в 1907—1908 гг., он работал над крупным прозаическим произведением под названием «Адмиралтейская игла», однако рукописей, относящихся к этому замыслу, не обнаружено (см.: Бугаева К., Петровский А., <Пинес Д.>. Литературное наследство Андрея Белого. — В кн.: Литературное наследство, т. 27. М., 1937, с. 599), и самый замысел с темой революции 1905 г. впрямую не сопря-

если бы Андрей Белый тогда воплотил этот замысел, в котором уже угадываются контуры будущего романа «Петербург» (одно из его предварительных заглавий — «Злые тени»), то пафос отвержения Достоевского и полемика с его концепцией русского революционного движения заняли бы в нем доминирующее место. Однако, хотя к написанию «Петербурга» Белый приступил уже в иную пору своего творческого пути, роман все же оказался ориентированным на Достоевского; его творческий опыт явился одним из важнейших исходных моментов для возобновленного Белым разговора о судьбах России в новой исторической и духовной ситуации.

Описанная Валентиновым поездка в Петровско-Разумовское произошла уже в пору затухания экстремистско-анархических настроений Белого; последующую свою эволюцию сам писатель лапидарно характеризовал как путь «от революции к реакции»<sup>1</sup>. Революционный пафос и горячая увлеченность общественно-политической борьбой уже в 1909 году превратились для Белого в явление прошлого. В этом новом идейном повороте также не обошлось без крайностей. Показательна во всех отношениях статья «Правда о русской интеллигенции», увидевшая свет в середине 1909 года<sup>2</sup>, в которой Белый с сочувствием отозвался о сборнике «Вехи», поставившем под сомнение основополагающие традиции русской радикальной мысли и освободительного движения. Появился сборник годом или двумя ранее, — и нет сомнения, что Белый подверг бы его тогда не менее жестокой экзекуции, чем «Бесов» Достоевского. И хотя забвение Белым недавних бурных революционных упований отражало в целом историческую ситуацию России того времени, повергнутой, по словам самого же Белого, в «мрак реакции»<sup>3</sup>, и имело прямые аналогии в творческой судьбе других русских литераторов самых различных направлений и идейных взглядов, — тем не менее, писатель не утратил своего резко критического отношения к современному состоянию «больной» России. Осознание трагизма окружающей действительности и повсеместного неблагополучия помогло ему в конечном счете прийти к более глубокому постижению насущных жизненных проблем, отличному как от юношеских утопических фантазий, так и от последующих поверхностно-бунтарских увлечений и идейных «переоценок». Мироощущение Белого становилось сложно-синтетическим, органически вбирая и элементы преодоленного им специфически символистского «нигилизма» и «отчаяния», и обретение новых духовных стимулов — чувство «второй зари», и тяготение к трагической реальности современной жизни, и попытки угадать за нею грядущие судьбы России. В сознании Белого обостряется историософская проблема «Востока» и «Запада» и, под ее знаком, проблема «особого пути» России. Все эти представления проецируются Белым на идеи, завещанные Достоевским, и заставляют вновь и по-новому переживать их ценность

---

гался; Белый сообщил Д. М. Пинесу в письме от 6 апреля 1927 г.: «Роман из эпохи Николая I-го я собирался написать под заглавием *«Адмиралтейская игла»*. Соколов (*«Гриф»*), которому обещал роман, буде он напишется, взял да и тиснул *«утку»* в газете» (ЦГАЛИ, ф. 391, оп. 1, ед. хр. 109).

<sup>1</sup> Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. — «Cahiers du Monde russe et soviétique», 1974, vol. XV, № 1—2, p. 47.

<sup>2</sup> «Весь», 1909, № 5, с. 65—68.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 4. М.—Берлин. «Геликон», 1923, с. 143

Еще осенью 1908 года появилась статья Белого «Слово правды» — об «Исповеди» М. Горького. Восторженно оценивая повесть, Белый усматривал в ней следование идеям Достоевского: ««Оставайтесь верными земле», — зовет нас Заратустра; «землю целуй неустанно», — улыбается старец Зосима у Достоевского. Вот где запад соединяется с востоком: в искании Бога живого. И Горький, доселе впадавший в условности мертвой тенденциозности, вдруг как бы начинает внимать завету Достоевского»<sup>1</sup>. Сходными «почвенническими» тяготениями проникнута и статья Белого «Россия» (1910), в которой запечатлены два лика России, восходящие опять же к Достоевскому. Россия реальная — это «Скотопригоньевск в мареве бесовщины, облитый карамазовской грязью», Россия идеальная — это «наш путь и стремление к дальнему», «прекрасное видение», которому говорит Достоевский свое «Буди, буди»<sup>2</sup>. При этом подлинное национальное самосознание, по Белому, диктует необходимость отрицания современной России со всеми ее уродливыми, косными проявлениями: «Быть русским — значит бесстрашно сказать действительности: «Умри», помня о воскресении»<sup>3</sup>. «Почвенничество» Белого 1909—1910 гг., предвосхищенное трагическими стихами книги «Пепел» и отразившееся в романе «Серебряный голубь», и провидение им духовного преображения России нашли ответный резонанс в цикле Блока «На поле Куликовом», который, по признанию Белого, совпал «строчка за строчкою <...> с интимнейшими переживаниями этих лет жизни»<sup>4</sup>.

Подготавливая доклад о Достоевском в Московском религиозно-философском обществе, Белый видел в нем возможность откликнуться на «Куликово поле», сказать Блоку о родстве их настроений. В конце октября 1910 г. он писал Блоку: «<...> 1-го ноября в закрытом заседании я читаю в «О<бщест>ве» доклад «Трагедия творчества у Достоевского» (тема все та же); вот предлог идейно понять друг друга»<sup>5</sup>. День чтения доклада ознаменовался для Белого двумя важнейшими событиями — дружеской встречей с Блоком после нескольких лет идейного размежевания и вестью об уходе Льва Толстого, который он воспринял «как громовой удар, как начало огромного сдвига инерции мертвенных лет этих»<sup>6</sup>. Обработывая в ноябре 1910 г. доклад для печати, Белый ввел новый раздел о Толстом, в связи с уходом и смертью писателя; избранная тема «трагедии творчества» была им воплощена, таким образом, на примере все тех же двух, по словам Мережковского, «противоположных близнецов»<sup>7</sup>. Сам Белый подчеркивал, что ставил целью изложить в своем очерке прежде всего сугубо личную исповедь: «Пишу спешно брошюру «Трагедия творчества», кото-

<sup>1</sup> «Весь», 1908, № 9, с. 61.

<sup>2</sup> «Утро России», 1910, 18 ноября, № 303.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 4, с. 173.

<sup>5</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 241. Блок сообщал матери 31 октября 1910 г.: «Завтра вечером я буду на лекции Бори о Достоевском в религиозно-философском обществе в Москве» (Письма Александра Блока к родным, т. II. М.—Л., «Academia», 1932, с. 95—96).

<sup>6</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 4, с. 185.

<sup>7</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. VIII. СПб.—М., изд. т-ва М. О. Вольф, 1912, с. 30.

рая, кажется, есть вскрик мой о моей ситуации больше, чем рассказ о Толстом и Достоевском»<sup>1</sup>.

В «Трагедии творчества» Белый возвращает Достоевскому его значение величайшего русского художника и провозвестника судеб России. В очерке оставались заметными следы былой борьбы с Достоевским, но теперь рассуждения о «маниакальности» и «безумии» его героев звучат не приговором писателю, а как один из необходимых доводов в обосновании целостности и закономерности созданного им художественного мира. Утверждая, что «Братья Карамазовы» — «пламенная религиозная, психологическая и диалектическая проповедь»<sup>2</sup>, Белый как бы перечисляет этапы своего усвоения творчества Достоевского: сначала писатель казался ему по преимуществу религиозным проповедником, затем — психологом-«кизувером», и, наконец, черты, не сливавшиеся ранее в целостный образ, создают некое внутреннее противоречивое единство. Старик Карамазов, по мысли Белого, «является подлинной хаотической, пугающей землей»<sup>3</sup>, «корнем» борьбы четырех братьев, отображающей борьбу божественного и дьявольского начал. И судьбы героев Достоевского, порожденных этой грешной землей, являют сочетание «безумия» и «святости», «ревущих корчей» и «высшей гармонии», «эпилепсии» и «прозрения».

Если духовный спутник Белого Блок (чье восприятие Достоевского в это время имело много сходных черт с концепцией Белого) был в особенности восприимчив к характерному для Достоевского противопоставлению Запада и России, а также народа, как носителя органического сознания, — интеллигенции, несущей рационалистическое начало<sup>4</sup>, то для Белого наибольшее значение имело то, что Достоевский воплотил целостный и одновременно противоречивый образ России, измеренной «меркой абсолютной гармонии» — обреченной к гибели и жаждущей воскресения, объединил историческое знание и эсхатологическое предзнаменование. Главный смысл и значение творчества Достоевского, по Белому, в том, что писатель силой своего гения изображает эти противоположные начала в самом предельном, окончательном виде, представляя «колоссальные тени добра и зла»: «один глаз его как бы созерцает солнце, и Достоевский шепчет грядущей, солнечной России устами святого: «Буди»; другой глаз его видит огромные тени, вызывающие в нем эпилепсию»<sup>5</sup>. Достоевский-художник далек от «аполлонического» совершенства, «творчество, как искусство — вовсе выпадает, вываливается у Достоевского»<sup>6</sup>, но в этом — проявление высшего смысла его творческого гения, способность его создавать нечто большее, чем искусство. Чрезмерность, гиперболичность, «ужасность» Достоевского, выход за пределы «художественности» как таковой Белый воспринимает как дополнительное подтверждение проро-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 58 об.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., «Мусагет», 1911, с. 31.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 236—237.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Трагедия творчества, с. 30.

<sup>6</sup> Там же, с. 32.

ческой миссии творчества Достоевского, его провиденциального смысла. Белый наделяет Достоевского своим излюбленным ореолом художника-теурга, но этот знакомый образ теперь внутренне противоречив, многомерен и отягощен коренной связью с исторической судьбой «исчезающей в пространство» России.

Представление Белого о Достоевском сводится в конечном счете к образам видения Алеши Карамазова: «А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...»<sup>1</sup>; оправдание и величие Достоевского в том, что это — «дорога России»: «и земля, по которой ступает пророческая история наша, для него — святая земля»<sup>2</sup>. Именно этот аспект приближает Достоевского к Белому в его искании «пути жизни». Иррациональная историософская концепция России, сформулированная Белым в «Трагедии творчества», вплотную связана с важнейшими темами «Петербурга», к работе над которым Белый приступил в 1911 году, — романа, идеи и образы которого непосредственно связаны с художественным миром Достоевского и поднятой им философско-исторической проблематикой.

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 14. Л., 1976, с. 326.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Трагедия творчества, с. 23.



## «НЕКРАСОВСКАЯ» КНИГА АНДРЕЯ БЕЛОГО

В истории русской литературы и эстетической мысли, филологической науки и общественного движения Андрей Белый — одно из самых сложных и противоречивых явлений. «Нас немного раздражает, — писал И. Эренбург, — это летучее лицо, которое так быстро проносится мимо, что остается в памяти лишь светлая туманность. Белый — в блузе работника, строящий в Дорнахе теософский храм, и Белый с террористами, влюбленный в грядущую революцию. Белый — церковник и Белый — эстет, описывающий парики маркизов. Белый, считающий с учениками пэоны Веневитинова, и Белый в «пролеткульте», восторженно внимающий беспомощным стихам о фабричных гудках. Их много Белых, и много наивных людей, крепко сжимая пустые руки, верят, что поймали ветер»<sup>1</sup>.

Однако есть книги, в которых Белый, так сказать, закреплён, и среди них лучшая, по почти единодушному признанию критики, — «Пепел».

«Пепел» написан в традициях, на первый взгляд, для символиста необычных — некрасовских, с некрасовскими строками в качестве эпиграфа, посвящен памяти Некрасова. Что это? Настоящая народность или игра в нее? Развитие некрасовского наследия или его извращение? Набор произвольных стилизаций или подлинно художественное открытие?

С Некрасовым Белого — автора «Пепла» — роднит уже необычный для символиста жанр — поэма о России, и прежде всего о России народной. Впрочем, уже вопрос о жанре достаточно сложен. Все привычные квалификации вряд ли здесь могут оказаться пригодными. Бесспорно лишь одно: «Пепел» по мере создания большинства вошедших в него стихотворений и уж тем более по завершении того, что стало книгой, мыслится как поэма. «Все стихотворения «Пепла» периода 1904—1908 годов, — писал позднее автор, — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской»<sup>2</sup>. Это же сразу отметила близкая поэту критика: «Россия с ее разложившимся прошлым и нерожденным будущим, Россия, какой она стала после Японской войны и подавленной революции, — вот широкая тема трепещущей современностью книги Андрея Белого»<sup>3</sup>.

Поэт многократно переделывал вошедшие в сборник стихотворения.

<sup>1</sup> Эренбург Илья. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922. с. 62.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия.) М.—Л., 1966, с. 554. Далее, кроме специально оговоренных случаев, цитируется по этому изданию.

<sup>3</sup> Соловьев С. Андрей Белый. «Пепел». — «Весы», 1909, № 1, с. 85.



*Андрей Белый. Пепел.  
Второе издание.  
Обложка. 1929*

Кстати, это свидетельствует о том, что некрасовская тема, некрасовская традиция для Белого не ушла и после 1909 года — года первого издания книги. Стихи «Пепла» получили редакцию 1921 и 1925 годов (остались в рукописи), редакцию 1923 года в той части, в которой они вошли в том берлинского издания избранных стихов Белого, наконец, редакцию 1929 года, когда «Пепел» вышел отдельным вторым изданием, довольно сильно отличавшимся от первого. Каждый раз, как только поэт обращался к сборнику, стихи переходили из раздела в раздел, из цикла в цикл, представляли в новых, иногда неожиданных комбинациях. Сами стихи, в свою очередь, при этом редактировались, подчас дробясь и собираясь в новые образования. Можно ли представить себе «Полтаву» или «Коробейников» с подобным образом смешиваемыми частями? У Белого же «Пепел» — не нахожу иного сравнения, — как подвижная водная стихия, меняющая краски, то более бурная, то более спокойная, то совсем мертвая, но такая стихия, которая при всей подвижности и зыбкости заключена в определенные рамки — берега. «Пепел» — это книга со своим единством.

Андрей Белый писал: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую

поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, им рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживальных арок рисует целое готического собора». Сам Белый несколько раз складывал из «рассыпанных кусочков целого» такие картины, и они, при всем сходстве, становились разными. В полной мере осознавая, что само это обстоятельство не является случайным и многое открывает как в судьбе художника, так и в судьбах поэзии, я должен ограничить материал, на котором будет решаться конкретная задача: уяснить отношение «Пепла» к поэзии Некрасова в определенную пору творческого развития А. Белого. Это прежде всего стихотворения, вошедшие в издание 1909 года.

Сам Белый когда-то попытался дать ключ к своим (и не только к своим) стихам: «Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и — часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика — не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике *целого* творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами <...> Я могу допустить, что каждое, порознь взятое, стихотворение Баратынского совершенно; и тем не менее Баратынский останется чуждым мне, пока я не узрею *«необыщее выражение»* Лица Музы его.

У каждого подлинного поэта есть то — *«необыщее выражение»* Лица Музы: оно — в целом, в «зерне», во внутренней архитектонике всех песен, в сплетении песен и в их последовательности (отнюдь не хронологической)».

Такую последовательность книги «Пепел» и хотелось бы уяснить, а для этого действительно, хотя бы на время, расстанемся с хронологией.

Уже в рамках первого цикла — «Россия» — есть произведения, сразу обращающие нас к одному из самых знаменитых некрасовских стихотворений, — «На рельсах», «Из окна вагона», «Телеграфист», «В вагоне», «Станция». Кстати сказать, в редакции 1923 года все они, за исключением первого, составили поэму, так и названную: «Железная дорога». И новое жанровое определение — не цикл, а поэма, и объединение под одним — да еще каким! — названием подтверждают единство стихотворений цикла. Белый не только не боится сходства с Некрасовым, но, уточняя название, подчеркивает его. Тем яснее становится и различие.

Железная дорога в русской литературе начиная с Некрасова стала мрачным и значимым символом наступающего нового, «железного века», «века железных путей», как сказал однажды поэт. В стихотворении Некрасова «Железная дорога» этот обобщенный до символа смысл еще не вполне прояснен. Белый развернет его. «Бред капиталистической культуры» у Белого, и не у него одного, ассоциировался прежде всего с железными дорогами. Вряд ли можно нагляднее представить именно физическое

распространение капитализма, воплощенное, зримое, самую материализацию этого движения. «Город, — писал Белый в статье «Город» (1907). —

Он выпустил свои страшные щупальцы, по словам Верхарна. Выпустил щупальцы и высосал пространства земли.

Железнодорожные лапы, как бесконечные лапы паука, оковали пространства. Там колыхалась златотекущая нива. И вот на них легла лапа паука с бесчисленными прилегающими станциями»<sup>1</sup>.

Подобно Некрасову, Белый стремится к сюжетной разработке темы. Сюжет нужен именно потому, что выясняется, чем обернулась железная дорога для человека. Так возникает стремление войти в судьбу человека, другого человека, человека-жертвы, встать в его положение, слиться с ним, разделить его страдания. Это чисто некрасовская позиция. Удастся ли Белому занять ее? Да, вполне. Покажу это на примере стихотворения «Телеграфист». Здесь особенно явственно видно движение Белого по некрасовскому пути, овладение некрасовским «методом».

В первой редакции стихотворения была лишь зарисовка осени, станции и телеграфиста без попытки заглянуть в его душу. Зарисовка бытовая, сделанная со стороны и естественно занявшая свое место в цикле «Обыденность», напечатанном в журнале «Золотое руно» еще в 1906 году:

Окрестность леденеет  
Туманным октябрем.  
Прокружится, провевет  
И ляжет под окном,

И вновь взметнуться хочет  
Большой, кленовый лист.  
Депешами стрекочет  
В окне телеграфист.

В окне кустарник малый,  
Окинёт беглый взгляд —  
Протянутые шпалы  
В один тоскливый ряд,

Вагон, тюки, брезенты  
Да гаснущий закат...  
Выкидывает ленты,  
Стрекочет аппарат.

• • • • •

Каргуз на лоб надвинул,  
Бежит с дежурства прочь.  
Свет яркий поезд кинул  
В него — промчался в ночь.

Гремя прошли вагоны,  
И им пропел рожок.  
Вечерний там, зеленый,  
На рельсах огонек.

Один, в потертой форме,  
Под стужей ледяной

---

<sup>1</sup> Белый А. Арабески. М., «Мусагет», 1911, с. 353—354.

Стоит он на платформе,  
Где пусто и темно<sup>1</sup>.

Должно было пройти два года изучения, исследования жизни, проникновения в мир людей, подчиненных законам социальной необходимости, прежде чем в стихотворение вошел голос человека этого мира — телеграфиста, его мысли.

Служебный лист исчертит.  
Руками колесо  
Докучливое вертит,  
А в мыслях — то и сё.

В редакции «Золотого руна» этого не было. В 1908 году в стихотворение входит уже что-то вроде монолога, мысли от первого лица:

Жена болеет боком,  
А тут — не спишь, не ешь,  
Прикованный потоком  
Летающих депеш.

И дальше, через несколько строк:

Детишки бьются в школе  
Без книжек (где их взять!):  
С семьей прожить легко ли  
Рублей на двадцать пять: —

На двадцать пять целковых —  
Одежа, стол, жилье.  
В краях сырых, суровых  
Тянись, жите мое!

И еще:

Багрянцем клен промоет —  
Промоет у окна.  
Домой бы! Дома ноет.  
Без дел сидит ж е н а , —

В который раз, в который  
С надутым животом!..  
Домой бы! Поезд скорый  
В полях вопит свистком...

Оказалось, что все, рассказанное о себе телеграфистом в первом лице, могло быть рассказано о нем в третьем, и наоборот. Герой-персонаж и герой-поэт стали в новые позиции. Сами кавычки, обычно как будто бы четко отделяющие прямую речь, оказались бы здесь слабой преградой и защитой и не случайно уходят у поэта, так тонко чувствовавшего «жизнь знака». Поэт не только смог ощутить себя героем-персонажем, но и узнать его в себе. Два мира совместились и неожиданно слились, обнаруживая родства А это заставило идти дальше в уяснении общего закона жизни,

---

<sup>1</sup> «Золотое руно», 1906, № 11—12, с. 45.

универсального, все захватывающего, всех подчиняющего. Выдвинулся образ, которому дано было этот смысл выразить, — образ телеграфного колеса. Строфа:

Служебный лист исчертит.  
Руками колесо  
Докучливое вертит,  
А в мыслях — то и сё.

повторяется:

Там путь пространства чертит...  
Руками колесо  
Докучливое вертит,  
А в мыслях — то и сё.

Так колесо начинает становиться центром, организующим всю структуру произведения, оказывается символом беспрестанного хода и круговорота жизни. Оно определит безостановочное движение самих стихов по кругу повторяющихся строф, слов, ритмов. Нет ни одного образа или мотива, который бы не был возобновлен буквально или в варианте. Если бы мы условно обозначили темы, заглавия строф, то стихотворение представило бы в таком виде: осень, работа, колесо, быт; осень, работа, колесо, быт; осень... и т. д.

Телеграфное колесо воспринимается уже и как колесо приводного ремня машины, и как колесо поезда железной дороги. Судьба телеграфиста оказывается и судьбой ткача, и судьбой машиниста, и судьбой писателя. Оставаясь реальным колесом телеграфного аппарата, оно становится и символическим колесом Иксиона. «Было мне грустно, — восклицает через много лет Белый в книге «Начало века», — в мелькающем беге хромой, семиной недели: о, о, — колесо Иксионово!»<sup>1</sup> Возможно, что не только ощущение общего состояния, но и образ колеса были подкреплены у Белого Шопенгауэром, писавшим о мгновениях, когда «колесо Иксиона останавливается»<sup>2</sup>.

Надо сказать, что у Белого было и отчетливое теоретическое осознание поглощенности и уничтоженности человека в условиях капиталистического производства. «Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости»<sup>3</sup>, — пишет Белый в статье «Театр и современная драма» (1907). Вообще Белый прекрасно понимает суть отчуждения человека и видит всеобъемлющую опасность такого отчуждения, когда «изделие съедает делателя: и ритму жизни уже нет точки приложения в жизни: так сущность жизни оказывается внежизненной сущностью»<sup>4</sup>.

В стихотворении Некрасова «Железная дорога» есть тяжесть труда, но не бессмысленная, страдания, но оправданные чуть ли не в собственных глазах страдальца. Тяжесть труда в некрасовском стихотворении боль-

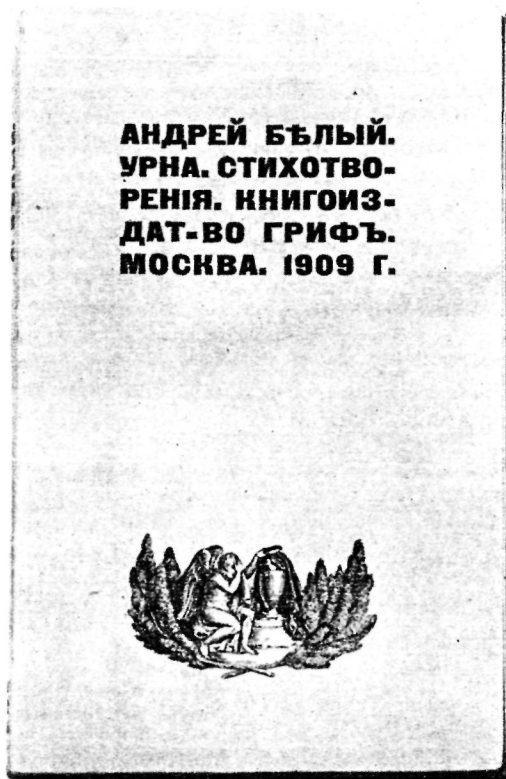
<sup>1</sup> Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 366.

<sup>2</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление, т. 1. М., 1900, с. 203.

<sup>3</sup> Белый А. Арабески, с. 19.

<sup>4</sup> Там же, с. 47.

Андрей Белый. Урна.  
Обложка. 1909



ше, страдания страшнее, чем у Белого, и тем не менее само стихотворение оптимистичнее. Если поэма Некрасова о строителях железной дороги, то поэма Белого — о служителях ее. «Новые чаши ярости божией прольются на человечество, запутавшееся в одном кошмаре. Никто сам не хочет *делать, решать, дерзать, искать* слов о пути. Со всеми *делается* <...> Оттого-то революция еще пока лишена смысла, оттого-то и мерзости буржуазной лжи (во всех сферах жизни) оказываются устойчивее бунта. Мерзости *делают*, а люди от этого не *становятся*, с ними только *делается* <...> Наконец, мист<ические> анархисты «*делается*» возвели в норму (так и надо). Ужас, ужас, ужас!» Это пишет Белый Блоку в письме от 15—28 декабря 1906 года.

Люди «не становятся», с ними только «делается», то есть они лишаются духовного, человеческого, нравственного потенциала. Здесь начинается разница между Белым и Некрасовым. Единство поэта и героя ведет в лирике Некрасова к тому, что крестьянин, например, осознает себя в поэте и становится в нем поэтом. Белый пишет по-некрасовски, его демократизм несомненен, его способность проникать в мир другого человека бесспорна, его поэзия здесь по-некрасовски органична. Но именно поэтому засвидетельствовала она неорганичность жизни. Способность Некрасова проникать в другой мир, внутренне к нему подключаться позволяет ему

увидеть «душ золотые россыпи». Умение Белого по-некрасовски сделать это заставляет его сказать о том, как перегорел «жар души» в пепел.

Телеграфист осознает себя в поэте, но не становится им, поэт осознает себя телеграфистом (увы, не в смысле перевоплощения), но не остается им. Отсюда попытки вырваться в сторону, из течения, из страшного затягивающего круговорота. Так мелькнет мотив ямщика, не от телеграфиста, а от поэта идущий:

У рельс лениво вскрикнул  
Дугою коренник,  
И что-то в ветер крикнул  
Испуганный ямщик.

Поставил в ночь над склоном  
Шлагбаум пестрый шест:  
Ямщик ударил звоном  
В простор окрестных мест.

Это не то, что «протянутые шпалы в один тоскливый ряд, вагон, тюки, брезенты...» — мертвое фотографирование. «Ударил звоном» — как глоток воздуха. Не случайно мотив ямщика так легко смог отделиться и в издании 1929 года даже стать самостоятельным стихотворением «Ямщик».

Впрочем, уже только потому и для того, чтобы засвидетельствовать и его смерть и его засыпанность пеплом. Стихотворение разрослось, строфы, повествовавшие о телеграфисте, оказались переадресованными ямщику, а финалом стало все то же:

Ямщик в пространствах тонет —  
Утонет вечным сном...  
Зевая, спину клонит  
Под пестрым козухом<sup>1</sup>.

Собственно, разрослась-то картинка: «Поставил в ночь над склоном шлагбаум пестрый шест», — которая при абсолютной конкретности и достоверности была метафорой-символом (железная дорога ставит шлагбаум тройке), заключавшей возможность движения темы. Вообще «Пепел» издания 1929 года много, так сказать, пепельнее. Не случайно «Россия» стала «глухой», «Город» — «мертвым», а «Деревня» — «злой».

Начало поэзии, лиризма несет лишь сам поэт. Вот почему, скажем, в «Зеленом шуме» у Некрасова тема природы столько же тема героя, сколько и поэта. Не то у Белого. И не от героя идет мотив живой жизни, природы, ямщика, тройки — тревожный, драматичный. Такой мотив у Белого мог быть (как в «Телеграфисте»), мог и не быть (как в «Обыденности»), он не неизбежен, как у Некрасова в «Зеленом шуме».

Сопричастность судеб своей и другого (и других), ощущение общих законов жизни и собственной вовлеченности в нее и подчиненности им преобразуют зарисовку быта в картину бытия. И формулировку трагического смысла бытия снова берет на себя единолично поэт:

Вздыхая, спину клонит:  
Зевая над листом,

---

<sup>1</sup> Белый А. Пепел. М., «Никитинские субботники», 1929, с. 34.



В небытие утонет,  
Затянет вечным сном

Пространство, время, бога  
И жизнь, и жизни цель —  
Железная дорога,  
Холодная постель.

Бесмыслица дневная  
Сменяется иной —  
Бесмыслица дневная  
Бесмыслицей ночной.

Как видим, стихотворение набрало высоту последнего обобщения. Окончания стихов вообще, как правило, хотя и по-разному, значимы. Два окончания некрасовской «Железной дороги», соответствующие двум картинам — сна и яви: ироничное и патетичное, слились во взаимном объяснении, почему народ «вынесет все» и почему еще так долго ждать, когда он «грудью дорогу проложит себе».

У Белого в «Телеграфисте» частный случай вполне подведен под общий закон, четко сформулированный поэтом. Но стихотворение не заканчивается на этой, как будто бы последней, итоговой формуле, столь характерной обычно для классической поэзии. Произнесены слова о высоком, бесконечном: «время», «бог», «жизни цель». Сами по себе эти ценности не обесценены. Они гибнут для человека, но не внутренне, не в себе. Стихотворение тем-то и трагично, что поэт несет ощущение этих ценностей. «Только там, где есть *вера* в ценности, возможна борьба, трагизм — полет сквозь ужас»<sup>1</sup>, — писал Белый в статье о Николае Метнере (1906 г.). Но не слова высокого смысла заканчивают общую картину бесмыслицы. Важно, что они, эти слова, произнесены, но важно и то, что не они последние, ибо «сущность жизни» оказывается ныне «внежизненной сущностью».

Лишь там на водокачке  
Моргает фонарек.  
Лишь там в сосновой дачке  
Рыдает голосок.

В кисейно нежной шали  
Девушка средних лет  
Выводит на рояли  
Чувствительный куплет.

Вот конец стихотворения, вот его суть и его бесконечность. Бесконечное («бог», «время»), не ставши окончанием, стало конечным, а конечное («дачка», «куплет», кисейная шаль) стало бесконечным. И разве не несет такую бесконечность сама неопределенность возраста: «Девушка средних лет». Здесь есть то, что в свое время Н. Я. Берковский назвал в чеховских новеллах «срезанным горизонтом»<sup>2</sup>. Не случайно годы создания «Пепла»

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 373.

<sup>2</sup> Берковский Н. Я. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии. — «Русская литература», 1965, № 4, с. 25.

отмечены у Белого пристальным вниманием к Чехову, ибо Чехов был писателем, который как никто продемонстрировал убийственную механическую машину жизни. В это же время и отчасти потому же Чехов для Белого «завершение целой эпохи русской литературы»<sup>1</sup>. Подобно Чехову, Белый не теряет ощущения ценностей. Он только выясняет, что по эту сторону их уже нет и быть не может, что их обретение возможно по «ту сторону».

Возведение к общему частной истории телеграфиста совершается не только в итоговых строфах стихотворения «Телеграфист». Еще больше служит этому контекст. Вообще контекст, прежде всего контекст цикла, играет у Белого выдающуюся роль. «Великие композиторы прошлого, — писал он, — поняли, что лучший род песенного творчества есть написание песенных циклов. И песенные циклы Шумана, Шуберта («Dichter Liebe», «Die schöne Müllerin», «Winterreise») суть не просто циклы, а симфонии, эпопеи, равные 9-й симфонии Бетховена.

Мы все, например, восхищаемся романсами «Ich grolle nicht», «Die Krähe» и т. д. И — спору нет: есть чем восхищаться: но те же романсы, взятые в циклах («Dichter Liebe» und «Winterreise»), — насколько же углубляют свое значение».

Не случайно у Белого «Телеграфист» входит в цикл «Россия» и не случайно следует за стихотворением «Из окна вагона», где, как во вступлении к Некрасовской «Железной дороге», брошен взгляд на всю Россию. Телеграфист и его судьба намечены уже здесь:

Поезд плачется. В дали родные  
Телеграфная тянется сеть...

Фраза эта повторяется еще раз:

Поезд плачется. Дали родные.  
Телеграфная тянется сеть...

Этот же образ еще раньше мелькнет в первом стихотворении цикла «На рельсах»:

Во мраке ночном утонула  
Там сеть телеграфных столбов.

Словом «телеграфная» рассказ подготовлен, а словом «сеть» предreshен его смысл. Образ телеграфа реализуется в частной судьбе телеграфиста; зловещий характер приобретает и образ сети, запутавшей, поглотившей человека-муху. Цикл «Паутина» отдаленно, но окончательно закрепит именно такую ассоциацию. В свою очередь сами эти образы обретают особую значимость ретроспективно, в свете рассказа о телеграфисте.

То, что является реальной приметой пейзажа у Некрасова («нить телеграфа дрожит»), становится сложным символическим образом, сохраняя в то же время конкретность. «Истинному символизму, — писал

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 395.

Вяч. Иванов, имея в виду, конечно, поздние этапы его развития, — свойственное изображать земное, нежели небесное <...> Он не подменяет вещей и, говоря о море, разумеет земное море <...> Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества»<sup>1</sup>. И утверждение, добавим от себя, сознательное.

Белый здесь оказывается в известном смысле рационалистом с определенной заранее системой стиля, с заданной поэтической значимостью. Как правило, это обстоятельство и не учитывается критикой, скорее склонной говорить о романтическо-вдохновенном произволе в языке Белого. Конечно, это не та значимость, что есть, например, в рационалистической поэтике конца XVIII — начала XIX века, где она располагается за рамками текста. У Белого она возникает здесь же, в пределах данного произведения, чаще — цикла. При этом она оказывается подвижной, каждый раз обновляемой и получающей новые оттенки. Поэт не рассчитывает на уже закрепившуюся систему восприятия, как это имело место, например, в предромантической и романтической поэзии начала XIX века<sup>2</sup>, а создает свою. Конечно, есть здесь и обычная для поэтической речи установка на особое восприятие слов, о которой писал еще Ю. Тынянов. Но слова-сигналы не лежат за текстом, сама сигнальность формируется здесь же. Именно это и видно на примере с «телеграфной сетью», когда реальная примета пейзажа, оставаясь ею в каждом отдельном случае, начинает путем повторения и за счет новых контекстов превращаться в символ (ср. повторяемость у реалиста Толстого в «Войне и мире»: примета маленькой княгини — вздернутая верхняя губка, — когда слова неизменно остаются равными сами себе). То же происходит, например, со словом «косматый», много раз и по-разному повторенным и выявляющим новые и новые оттенки: «косматый свинец облаков» («Отчаянье»), «плещут облаком косматым» («Деревня»), «взлетают косматые дымы» («На рельсах»). В стихотворении «Русь» эти многообразные смыслы сведены, резюмированы и закреплены:

Косматый, далекий дымок.  
Косматые в даях деревни.  
Туманов косматый поток.  
Просторы голодных губерний.

Слово стало символом взбудораженности, смятенности косматой темной страны, но не абстрактным и аллегорическим, а уже твердо укрепленным в пейзаже, в быте, в конкретности.

Не раз отмечалось, что Белый вслед за Некрасовым многие стихотворения строит на сюжете и даже сами сюжеты эти некрасовские (жизнь низов, социальные мотивы). Важно отметить и другое: само строение сюжета характерно именно для Белого. Его сюжетам свойственна большая или меньшая ослабленность событийной основы, как бы недосказанность, и тесно связанная с этим известная размытость характера. Это, с одной стороны, обеспечивает особого рода лирическую свободу в передаче

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Мысли о символизме. — «Труды и дни», 1912, № 1, с. 9.

<sup>2</sup> См. об этом: Гинзбург Л. Школа гармонической точности. — В кн.: Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 13—44.

внутренних состояний и в то же время своеобразную эпичность, возможность захвата, вовлечения, приобщенности к ним многих людей. Единство в стихах цикла сохраняется, но это не единство действия прежде всего. Скрепя образуются эмоциональными состояниями, словами-сигналами как выражением сквозных тем. Поэтому часто только в контексте всего цикла раскрывается сюжет, то есть даже не сюжет, — естественно, что всякий сюжет раскрывается в контексте произведения, — а то, что сюжет этот есть. Это, скорее, не сюжеты-события, хотя события есть и они важны, а сюжеты-темы, сюжеты-мотивы. В цикле о железной дороге это прежде всего тема круговорота жизни, мотив Иксионова колеса. Он есть и в стихотворении «В вагоне», куда врывается, перебивая другую сквозную тему — неизвестности:

Несется за местностью местность —  
Летит: и летит — и летит.  
Упорно в лицо неизвестность  
Под дымной вуалью глядит.

Склонилась и шепчет: и слышит  
Душа непонятную речь...

Кстати, это очень напоминает, не говоря уже о точном следовании размеру, некрасовское:

Душой улета за песней,  
Она отдалась ей вполне.

Но поворачивается колесо: быт, от которого не уйти, не убежать, не уехать, возвращает к себе, одерживает победу:

Упала оконная рама.  
Очнулся — в окне суетня:  
Платформа — и толстая дама  
Картонками душит меня.

И в последнем стихотворении «Станция» совершается круговорот быта в его бессмысленности и обездушенности:

Вокзал: в огнях буфета  
Старик почтенных лет  
Над жареной котлетой  
Колышет эпolet.

Это начало. Оно повторится в конце. Словечко «а всё» придаст повторению многократность, переведет в бесконечность:

А всё: — в огнях буфета  
Старик почтенных лет  
Над жареной котлетой  
Колышет эпolet.

И это после рассказа о смерти — другого сквозного мотива. Уже в первом стихотворении цикла — «На рельсах» — есть тревожный эпизод:

Привязанность, молодость, дружба  
Промчались: развеялись сном.

Один. Многолетняя служба  
Мне душу сдавила ярмом.

Ужели я в жалобах слезных  
Ненужный свой век провлачу?  
Улегся на рельсах железных,  
Затих: притаился — молчу.

Покушение на самоубийство. Почему? О какой службе речь? Лишь получив развернутое объяснение и оправдание (быт, одиночество), мотив смерти реализуется в последнем стихотворении. Намек — «улегся на рельсах железных» — получил сюжетное разрешение:

Один... Стоит у стрелки.  
Свободен переезд.  
Сечет кустарник мелкий  
Рубин летящих звезд.

И он на шпалы прынул  
К расплавленным огням:  
Железный поезд грянул  
По хряснувшим костям...

Кто покончил с собой? Телеграфист? Может быть. Вспомним первое стихотворение:

Один. Многолетняя служба  
Мне душу сдавила ярмом...

Поэт? Может быть. В книге «Начало века» Белый скажет об этой ноте как о личной, чуть ли не автобиографической:

«Привязанность, молодость, дружба  
Промчались: развеялись сном.  
Один... Многолетняя служба  
Мне душу сдавила ярмом.

(1904)

Так писал я «из-под» комментариев к Канту, прений у Астрова, выслушавший витиеватого д'Альгейма; все это — «служба»: и она — «ярмо»...»<sup>1</sup> Блок в письме к Белому от 4 февраля 1905 года прокомментирует этой же строкой свое состояние: «Чувствовал на улице одиночество и потеряность. Толкнулся к Иванову и Городецкому и, не застав их, почувствовал, что *один* (моголетняя служба... *серьезно*). Нет почти людей, с которыми легко»<sup>2</sup>.

Продолжает «Станция» и намеченный в первом стихотворении мотив одиночества. Там — «...один, многолетняя служба». Здесь — «один... стоит у стрелки». Цикл разворачивается как поэма со своим героем. Он переходит из вагона на рельсы, со станции в вагон и снова на рельсы. В этом движении он проникается сознанием других и многих, сливаясь с ними. И здесь он по-некрасовски демократичен. В этом отношении осо-

<sup>1</sup> Белый А. Начало века, с. 466.

<sup>2</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 122.



*Александр Блок. 1907*

бенно интересно сравнить Андрея Белого с Иннокентием Анненским, чтобы уяснить «некрасовство» Белого. У Анненского тоже есть своя «Железная дорога» — я имею в виду «Трилистник вагонный» («Тоска вокзала», «В вагоне», «Зимний поезд»). И у него есть «низкая» действительность, и у него есть ощущение метафизического зла через зло социальное, но герой поэзии Анненского (собственно, единственный — сам поэт) ни с кем не разделяет своей судьбы. «Кондуктор однорукий» в его «Тоске вокзала» внешне — лишь реальная примета вокзала; внутренне — символическое обозначение, «эмблема разлуки в обманувшем свидании». Но это не человек живой судьбы, в которую можно, нужно и стоит выходить. Я не говорю здесь, что Анненский «хуже» Белого или наоборот. Не об этом речь и даже не о тяжести страдания, которое может быть большим, чем в поэзии Белого, ибо поэт, по Анненскому, «готов жить решительно за всех». Но именно за всех, а не за кого-то персонально. Это страдание без сострадания. Я указываю на качество, которое при общности темы разводит «символиста» Анненского не только с реалистом Некрасовым, но и с символистом Белым и объединяет Белого с Некрасовым.

Насколько чуждо Анненскому-поэту некрасовское поэтическое мироощущение, подтверждает недоумение, с которым воспринимает стихи «Пепла» Анненский-критик: «В мою задачу не входят симфонии и прочая проза Белого, но и в стихах я все еще как-то не разберусь, а изучал их, видит Бог, прилежно. Многое нравится... но нельзя не видеть и какой-то растерянности поэта, а потом... этот несчастный телеграфист с женой, которая «болеет боком»... Живое сердце, отзывчивое, горячее, так и рвется наружу, слезы кипят <...> Жалеешь человека, любишь человека, но за поэта порою становится обидно...»<sup>1</sup>

Иного взгляда на новое, связанное с Некрасовым, качество в лирике Белого придерживался Вяч. Иванов: «Что-то счастливо изменилось в душе поэта, благодатно открылось ей: что-то простил он темной матери, первой ближайшей реальности, и узнал в человеке живое «ты». Как Гоголь помог развитию художника, так Некрасов разбудил в Белом человека-брата; и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости истинной «народнической» поэзии»<sup>2</sup>.

Однако у Некрасова само это состояние двух или многих поэтических миров-голосов обычно рождает новое качество. У Белого в данном случае лишь уясняется возможность арифметического приплюсования: один плюс один, плюс один; один как все, но не все как один; одинаковость, но не общность. Человечность некрасовской поэзии обычно обретается в миру; у Белого она сохраняется в одиночестве иногда узнающего, но никогда не обретающего себя в других поэта. Вот почему стихи Некрасова почти всегда — обращение. Для них характерно острое ощущение адресата, иногда за этим адресатом угадывается целый слой людей, группа, даже масса, как в случае с посвящением «Коробейников» крестьянину, и, во всяком случае, для Некрасова существует всепокрывающий образ

---

<sup>1</sup> Анненский И. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 2, с. 13.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Андрей Белый. «Пепел». — «Критическое обозрение», 1909, № 2, с. 47.

друга-читателя. Его стихи не всегда публицистичны, но всегда публичные. Их часто обвиняли в гаерстве, в театральности. В качестве обвинения это несправедливо. Но для Некрасова и в самом деле характерно ощущение других, аудитории, зала, при котором действительно как бы исчезает четвертая стена.

Современник Белого вспоминает: «Так и вижу Андрея Белого на кафедре, вглядывающегося в нас, слушателей, испуганными, полными ужаса глазами: «Где я, — говорил он, — кто вы, сидящие против меня, есть ли между нами что-нибудь общее, понимаете ли вы меня, понимаю ли я вас?..» Ужас страшного одиночества звучал в его голосе, струился из глаз, вглядывающихся в аудиторию...»<sup>1</sup>

В стихах у Белого сама человечность сохраняется в одиночестве и должна уничтожиться, потому что сохранилась. Но потому, что сохранилась, она может в этом уничтожении послать проклятье:

Дождливая окрестность,  
Секи, секи их мглой!  
Прилипни, неизвестность,  
К их окнам ночью злой!

Протест, угроза, непримиренность тоже роднит с Некрасовым, но это протест и проклятье одиночки, если не уходящего в смерть, то бегущего в неизвестность от обыденности, от всех, от себя самого там, где похож на всех. Так уже в «Железной дороге» (воспользуюсь условно этим названием) у Белого появляются предпосылки образа бродяги, странника, изгоя. Он есть и в первом, так сказать, экспозиционном цикле «Россия» («Каторжник»), он является героем и особого цикла — поэмы «Горемыки», уже гораздо более цикла, чем поэмы. Эта тема очень лирическая, очень внутренняя, но опять-таки ищущая объективного воплощения и находящая его на некрасовских путях. Белый очень точно выразил это в двух как будто бы прямо противоположных заявлениях: «Я считаю, что в этот период измеритель моих переживаний — единственно лирика, не статьи; стихи же писал я редко; они, вошедшие в книгу «Пепел», не соответствовали ничему из того, что окружало меня; в них не отразились: ни Мережковские, ни салон Морозовой, ни кружок «аргонавтов»; но в них отразилось мое подлинное «я»; темы «Пепла» — мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника; этот каторжник — я»<sup>2</sup>.

С другой стороны, Белый писал: «Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое «я» есть «мы» зарисовываемых сознаний, а вовсе не «я» Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году *не бегавшего по полям*, но изучавшего проблемы логики и стиховедения».

Здесь точно указано на сопряжение я и мы, субъективного и объективного, так отличающее специфику «Пепла» как «некрасовской» книги. Личная тема бегства (пусть и совершается за письменным столом) ищет объективную опору и находит ее в народе, становясь выражением некоей общей стихии бегства, отверженности, бродяжничества, непри-

<sup>1</sup> Боцяновский А. Ф. Богоискатели. М., 1911, с. 93.

<sup>2</sup> Белый А. Начало века, с. 466.



кайности русской жизни в пору, когда все сдвинулось и ничего не разрешилось. Возникают образы реальных беглецов, арестантов, каторжников, раскрываются сюжеты из их жизни, появляется собственно некрасовское стремление найти опору в народной поэзии, там, где она сохранилась, отвечала теме и приобретала современный смысл. Так, каторжник восходит к ставшей народной песне «По диким степям Забайкалья»<sup>1</sup>. Это люди, оказавшиеся по ту сторону обычной жизни. «Верю, — писал Белый, — что в редакции «Современника» Некрасов не помышлял о символическом смысле своих деревенок, но там, в полях... — что он думал, что видел он? Не знаю. Только вот какая сила гонит его мужиков <...>

Холодно, странничек, холодно,  
Голодно, родименький, голодно.

Во всяком случае странники Некрасова *уже на шелоmeni*, а один из странников, В л а с , — тот прямо перешел за черту положенного, и далеко протянулся его путь: он протянулся за горизонт наших догматов к «светлому граду жизни»<sup>2</sup>.

Вообще классическая русская литература импонировала символизму в лице лучших его представителей максимализмом своих устремлений. И дело совсем не только в том, что совершалось в известной мере произвольное истолкование этой литературы теми или иными символистами, хотя такое истолкование действительно должно было иметь место как результат особенностей романтического восприятия. Это, кстати, прекрасно понимали некоторые теоретики символизма. «О символизме, — писал Вяч. Иванов, — можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям <...> от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова «Изпод таинственной холодной полумаски звучал мне голос твой...», хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию»<sup>3</sup>.

У символистов можно найти достаточно примеров и романтического, религиозного, прямо мистического прочтения русской классики. Но важно отметить, что, во всяком случае, у социально наиболее чутких деятелей символизма в пору русской революции речь идет чаще не о рубеже, отделяющем два мира — идеальный и реальный, чувственный и сверхчувственный, — а о границе, разделяющей две эпохи человеческого существования. «Запредельность» исторического существования волнует больше запредельности в плане философско-религиозном, хотя сама по себе проблема религии не снимается, а может быть, и обостряется. Таким ощущением «запредельности» и близка Белому русская классика: «Символический «шеломень» современности — перевал к неизвестно-

<sup>1</sup> Ср. роман А. Белого «Серебряный голубь» (М., 1911, с. 245), где появляется каторжник с песней «Славное море, священный Байкал».

<sup>2</sup> Белый А. Настоящее и будущее русской литературы. — В кн.: Куда мы идем? М., 1910, с. 16.

<sup>3</sup> Иванов Вяч. Мысли о символизме, с. 7—8.

му; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: *там, а не здесь* встречает нас *наша* забота о будущем»<sup>1</sup>. Этим же близки Белому и странники Некрасова.

Изображая своего бродягу, Белый по-некрасовски стремится сделать его масштабным, эпичным. Он уводит его из экзотической каторжной Сибири и приводит на некрасовскую всероссийскую Волгу, а мотив труда на каторге сливается с некрасовским мотивом каторжного труда бурлаков:

Где годы встречал он со страхом  
Едва прозябающий день,  
И годы тяжелым размахом  
Он молот кидал на кремь;  
.....  
Бросали брэнчавшие бревна,  
Ругаясь, они на баржи,  
И берегом — берегом, ровно  
Влекли их, упав на гужи...

Однако сама эпичность образов у Белого скорее эпичность масштаба, внешнего колорита, чем внутреннего состояния:

Бежал. Распростился с конвоем.  
В лесу обагрилась земля.  
Он крался над вечным покоем,  
Жестокую месть утоля.

Он крался, безжизненный посох  
Сжимая холодной рукой.  
Он стал на приволжских откосах —  
Поник над родною рекой.

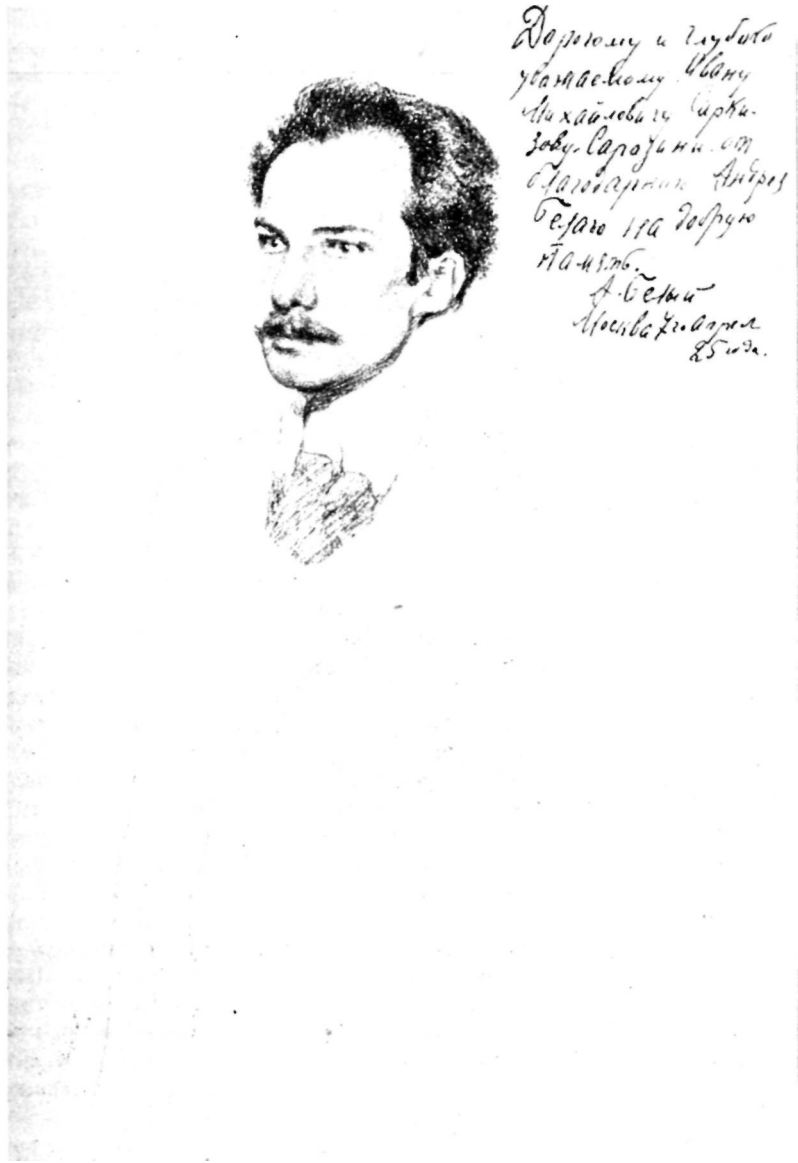
(«Каторжник»)

Стихотворение внутренне противоречиво по настроению и стилю. Так возникает контраст между второй, несущей эпическую успокоенность, частью строки и состоянием тревоги и неприкаянности, которую содержит первая. Над *покоем*, да еще *вечным* (фраза, очевидно, если и не восходит к Левитану, то может быть к нему возведена), но — *крался*. Странники, некрасовские дяди Власы не крадутся. Сюжет — крадется бежавший каторжник — здесь всего не объясняет. Странничество перешло в бродяжничество, а сам символ странничества — *посох* — оказался *безжизненным*. Странники Некрасова ищут: Влас — бога, мужики из «Кому на Руси жить хорошо» — правду, прежде всего правду социальных отношений, но они знают, что они ищут, в отличие от бродяг Белого, которые ничего не ищут или, во всяком случае, не знают, чего они ищут.

Так или иначе саму стихию раскованности, вольности, свободы они несут. Однако сама эта свобода без принципа, вольность без границ, поиск без цели и ориентира чреват опасными последствиями. «Тоска о воле», как назвал Белый один из своих стихотворных циклов, оборачивалась тоской на воле. Или хуже того. В цикле «Горемыки» есть стихотворение,

---

<sup>1</sup> Белый А. Настоящее и будущее русской литературы, с. 14.



Дорогому и любому  
уважаемому Ивану  
Михайловичу Сирки-  
зову, Сарапульский  
Станционный Андрей  
Белый на добрую  
память.  
А. Белый  
Москва 20 апреля  
1906 г.

Андрей Белый. Рисунок Л. Бакста. 1906

которое называется «Хулиганская песенка». Русская жизнь 900-х годов после невиданного в истории давления принесла с революцией неведомую в России свободу и новую смену «коротких «дней свободы» долгими месяцами бешеной реакции»<sup>1</sup>, как писал В. И. Ленин. На волнах самой этой быстрой смены рождалась пена сложных и разнообразных явлений. Появился новый тип, «воплотивший в себе хаос, вставший из глубин — тип хулигана»<sup>2</sup>. Белый очень далек от того, чтобы адресовать обвинение такого рода, скажем, только низам. Мистический анархизм, соборный индивидуализм и тому подобное Белый называет «коллективным уклоном в хулиганство»<sup>3</sup>. Тот же термин употребляет близкий тогда Белому Эллис (Кобылинский): «Скучно и бесплодно полемизировать со всеми этими «сверхиндивидуалистами», «мистическими анархистами», «сверх-эстетамы», «соборными индивидуалистами» <...> «мистическими хулиганами»<sup>4</sup>. В «Хулиганской песенке» циническая игра с «великой, — по слову Горького, — тайной смерти»<sup>5</sup> и самой религией («Со святыми упокой») совершается на мотив демократического, «народного» «Чижика». Толчок сюжету «Хулиганской песенки», видимо, дал рассказ Достоевского «Бобок». На «Чижика» сразу указала критика (Вл. Пяст) и — позднее — автор (в книге «Между двух революций»). Так, Белый вяжет в один узел как будто бы полярные явления, выражая некую общую стихию русской жизни этой поры. Позднее Белый перенесет «Хулиганскую песенку» в другой цикл, поясняя ею процессы, давшие темы для «Злой деревни» (в издании 1929 г.).

Всю проблематику «Пепла» можно понять только в свете совершившихся тогда событий, революционных и послереволюционных. Но для уяснения отношения Белого к событиям, совершившимся в реальной русской истории, и, прежде всего, к русской революции нужно иметь в виду одну важную особенность. Отношение это было и очень непосредственным, и очень опосредованным. При этом непосредственное отношение проявлялось, казалось бы, в более опосредованной — теоретической — области, в статьях прежде всего; в более же непосредственной области — в искусстве — оно оказывалось более опосредованным, реализовалось через сложную символику образов, через сюжет, могущий показаться периферийным. Белый однажды заметил, что «нужен взгляд сквозь сюжет для конкретного понимания сюжетов искусства», что нельзя «живописать революцию серией протоколов и фотографий, ее брать сюжетом ее...»<sup>6</sup>. Позднее, в 1918 году, прося у Блока стихи, «связанные с революцией», он пояснял: «Совершенно не важна *тенденция*; важна органическая (пусть внутренняя) связь с переживаемым (революционным) периодом времени»<sup>7</sup>.

Как и для Блока, сама параллель между искусством и революцией проводилась для Белого через музыку.

Не касаюсь здесь всей сложности постановки Белым вопроса о связи

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 13, с. 384.

<sup>2</sup> Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 225.

<sup>3</sup> См.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 212.

<sup>4</sup> Эллис. О современном символизме, о «черте» и о «действе». — «Весь», 1909, № 1, с. 77.

<sup>5</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953, с. 129.

<sup>6</sup> Белый А. Революция и культура. М., 1917, с. 16, 8.

<sup>7</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 337.

искусства и революции, которую сам он называет обратной, имея в виду и хронологию развития, и отношение социальной революции к тому, что он называет революцией духа, как являющих сложное пересечение заповедей «алчущего накорми» и «не хлебом единым». Пока я имею в виду лишь указать на то, что первая русская революция (1904—1906) и послереволюционный период (1907—1908) находят в поэзии Белого сложное, не буквальное отражение.

Не случайно, конечно, что именно с приближением и наступлением революционных событий 1904—1906 годов в творчество Белого — в публицистику, в критику и в стихи — входят социальные темы, мотивы, образы, сюжеты. К этому времени пишутся и первые его «неонароднические» стихи. В постскрипуме статьи «Настоящее и будущее русской литературы» Белый указал: «Мне отказывали в праве писать о русском народе только потому, что я автор «декадентских симфоний». Говорили о том, что мой поворот к Некрасову для всех неожиданный <...> Мои «народнические» стихотворения появлялись уже в печати четыре года тому назад в альманахе «Гриф», в «Руне» и пр. <...> В книге «Пепел» собраны и переработаны мои прежние стихотворения; не более. А любить Россию свойственно русскому человеку; направление, литературная форма тут ни при чем»<sup>1</sup>. Отмечу сразу, что Белый, очевидно, не воспринимает некрасовство как неожиданное, что он говорит о любви к России, но слово «народнические» при этом берет в кавычки. Хотелось бы оспорить лишь одно: «направление» и «литературная форма» оказываются здесь очень «при чем».

Действительно, первые «народнические» стихи Белого появились еще в 1904 году, а работа над «Пеплом» после 1909 года возобновлялась много раз на протяжении двадцати лет. И давно пора отказаться от предвзятого и поверхностного взгляда на «Пепел» как на кратковременное поэтическое баловство «под Некрасова»<sup>2</sup>.

Стихи 1904—1906 годов — это и наиболее оптимистические стихи. Их оптимизм находит соответствие во многих статьях Белого этой поры. Главное, что принесло революционное время, — ощущение жизни в очень широком смысле: реальной, бытовой, национальной. «Вот почему, — писал Белый в статье «Луг зеленый», — среди бесплодных споров и видимой оторванности от жизни сама жизнь — жизнь зеленого луга — одинаково бьется в сердцах и простых и мудреных людей русских»<sup>3</sup>. Жизнь ощущалась в большом и малом. Большим стала Россия. Малым была реальность, простота всего, что непосредственно представало в жизни, простота действий, простота вещей:

День-деньской колю дрова,  
Отогнав тревогу.  
Все мудреные слова  
Позабыл, ей-богу!

В цикле «Просветы» познается смысл простого труда, врачующее ощущение простых предметов, вернее, даже не смысл, а именно наличие, воз-

<sup>1</sup> «Весы», 1909, № 3, с. 82.

<sup>2</sup> В этом смысле мне представляется плодотворным подход к теме у Вл. Орлова в книге «Перепутья» (Л., 1976) сравнительно с более ранними его разработками.

<sup>3</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 7.

возможность, совершаемость их в мире. И здесь, судя по всему, Некрасов оказывался прекрасным помощником. Во всяком случае, восприятие некрасовских образов при как будто бы формальном разборе — «описании» отрывка из поэмы «Мороз, Красный нос» — несет особую полноту чувств: слуха, зрения, запаха даже<sup>1</sup>. Позднее Белый писал, может быть, несколько преувеличивая свой «материализм», но по существу верно определяя состояние, ощущение материального мира, плоти его: «Искания шли от невнятицы — к логике, от бодлеризма — к Некрасову, от романтизма — к критическому реализму; теперь убедился я: мысль о предмете предметна; предмет во всех случаях — мыслим; а всякие «вещи в себе», не открытые словом, — зачеркивал»<sup>2</sup>.

Поэт с удовольствием вглядывается в мир, наблюдает за ребенком («Вечер»), «вкусно» умеет сказать о работе, о простом физическом действии, когда

...С легким присвистом пила,  
Накалясь, вопьется в доски.

(«Работа»)

У Белого появляются стихи с простой любовью и простой радостью. Недаром народник Н. М. Малофеев приветствовал «Тройку», видя в ней отказ от безумия: «Это молодо, просто и ясно; Борис Николаевич, — с новым здоровьем!»<sup>3</sup> Поэтом постигались сила и обаяние жизни, обреталась способность приобщаться к миру других людей, понимать его. Такое преодоление индивидуализма, видимо, и имел в виду Белый, когда писал, что «преодолею точку косности в самом интимном»<sup>4</sup>. Последующее пояснение: «Чехов ближе — Верлена, Некрасов — Бодлера», — подтверждает это.

Наконец, здесь Белый чуть ли не в первый раз сумел улыбнуться. Так, критик, сурово в целом оценивший «Пепел», отметил как одно из лучших стихотворений «Поповну», содержащую как будто бы самый незатейливый, избитый сюжет: «Но сколько внесено в него наивной свежести, грубоватой простоты и деревенщины, так гармонирующих с сюжетом»<sup>5</sup>. Именно к «Поповне» прежде всего могут быть отнесены, хотя и сказанные по другому поводу, слова Амфитеатрова: «Из-под мистических масок г. Андрея Белого выглядывало, — правда мельком, не часто, лицо настоящего реалиста, и было оно в мельканиях своих настолько улыбочиво и лукаво, что казалось даже сатирическим»<sup>6</sup>.

Тяга к жизни, к простоте как некоему желанному, но уходящему из-под ног состоянию сохранится и позднее. «Ах — широкие поля, широкие раздолья! Ах, леса и хижина»<sup>7</sup>, — восклицает Белый в письме к Блоку от

<sup>1</sup> См.: Белый Андрей. Лирика и эксперимент. — В кн.: Белый Андрей. Символизм. М., 1910, с. 247.

<sup>2</sup> Белый А. Начало века, с. 331.

<sup>3</sup> Там же, с. 331.

<sup>4</sup> Там же, с. 330.

<sup>5</sup> М-ов Мих. <М. Морозов>. Андрей Белый. «Пепел». — «Образование», 1909, № 1, с. 69.

<sup>6</sup> Амфитеатров А. «Серебряный голубь». — «Современник», 1911, № 1, с. 319.

<sup>7</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 218.

27 сентября 1907 года, после описания одной из тяжелых внутрилитературных сцен и распрей. А в статье «Жемчуг жизни» того же 1907 года пишет: «Надо помнить, что есть весна, лето, осень и зима. Весной текут ручьи. Летом колеблется золотая нива»<sup>1</sup>. Не правда ли, это похоже на закливание?

В большом ощущении жизни в 1904—1906 годах предстало ощущение России, любовь к ней, надежда на нее, вера в нее: «Верю в Россию. Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами <...> Там... из села раздаются звуки гармоники, и молодые голоса заливаются тоской на зеленом лугу: «Каа-к в стее-пии глуу-хоой паами-раал-ям-щик»<sup>2</sup>. Так писалось в 1905 году в статье «Луг зеленый». И о том же тогда же Блоку: «Пока еще верю в будущую Россию — снежную, мятельную, зимне-бодрую, веселую, здоровую»<sup>3</sup>.

Это ощущение национальной жизни в целом, очевидно, связано с характером первой русской революции, с тем, что сдвинулись и оказались так или иначе вовлеченными в широкое общественное движение все классы и слои населения. Определяя в статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность» цели и содержание первой русской революции (идет борьба «всех классов буржуазного общества против самодержавия и крепостничества»), В. И. Ленин называл ее «революцией общенародной»<sup>4</sup>. В другом месте он подчеркивает ее общенациональный, особенно до определенного времени, точнее — до 17 октября 1905 года, характер<sup>5</sup>.

И Некрасов, думается, привлекает Белого больше как оригинальное явление национальной жизни, а не как специфически народный, крестьянский поэт. Даже несколько преувеличивая, Белый в статье 1905 года «Апокалипсис в русской поэзии» скептически заметил, что Некрасов вгонял себя в народническую «тенденцию»<sup>6</sup>.

Чувство России-родины не только приходит к Белому. Оно останется навсегда. В 1904—1905 годах оно часто рождало радость и оптимизм. После поражения революции сопровождалось горечью и пессимизмом, но само это чувство даже углублялось: «Мать Россия, о, Родина злая...» — Россия становилась злой, но она оставалась матерью. «Его «Пепел», — писал Вяч. Иванов в книге «Родное и вселенское», — крик отчаяния, доходящий до кощунственного ропота на родину-мать, который не вменится в грех любящему сыну»<sup>7</sup>. И сама эта ценность в ряду других ценностей никогда уже для Белого не терялась.

Известный исследователь П. Громов писал о книге Белого: «В предисловии (к изданию 1909 г. — Н. С.) автор настаивает: «Спешу оговориться: преобладание мрачных тонов в предлагаемой книге над светлыми

---

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 380.

<sup>2</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 17—18.

<sup>3</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 136.

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 134.

<sup>5</sup> См.: Там же, т. 14, с. 50.

<sup>6</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 234.

<sup>7</sup> Иванов Вяч. Вдохновение ужаса. — В кн.: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1918, с. 91.

вовсе не свидетельствует о том, что автор — пессимист». В более позднее время автор признавался в связи с «Пеплом» и в другом: «...Собственно говоря, все стихотворения «Пепла» периода 1904—1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей». Белый говорит в последнем случае о своем разочаровании в словесестве. Итак, один и тот же поэтический материал трактуется автором то как оптимистический, то как пессимистический, и зависит это не от самого объективного материала поэзии или стоящей за ней жизни — но от внутреннего состояния автора. Более откровенное признание в произвольном обращении с жизнью и поэзией трудно себе представить»<sup>1</sup>. А ведь Белый с полным основанием писал, что он не пессимист, хотя «Пепел» — книга пессимистическая. И противоречие здесь лишь кажущееся. «Пепел» — действительно пессимистическая книга, созданная совсем не пессимистом. «Одно дело, — писал Белый Блоку в конце октября 1910 года, — если он (автор. — Н. С.) говорит своей нотой *«не чувствую, что свет победит тьму»*; другое дело, если он говорит *«разрушу в вас свет»*»<sup>2</sup>. В 1933 году, поясняя пессимизм «Пепла», Белый писал в готовившейся им тогда статье «О себе как писателе»: «...осознание, что путь к новому человеку прегражден, пока не изменятся социальные условия жизни, отразилось ярким пессимизмом и разбитием во мне молодых утопий; этот пессимизм в мрачном тоне сборников «Урна» и «Пепел»»<sup>3</sup>.

Естественно, что в своем приобщении к России, да еще выбрав в проводники Некрасова, Белый не мог пройти мимо России деревенской, крестьянской. И в свете всей предшествовавшей истории России и истории русской литературы и в свете совершавшихся событий вопрос приобретал принципиальное значение.

В свое время в связи с полемикой о так называемой «деревенской прозе» в литературной критике уже нашего времени В. Кожин в статье «Ценности истинные и мнимые» сослался на примечательную характеристику, данную Марксом деревне как «последней области», в которой находит убежище народная энергия рабочей силы и «в которой она хранится как резервный фонд для возрождения жизненной силы нации»<sup>4</sup>.

Символистская литература чутко ощущала как наличие этого фонда, конечно, не только в его экономических аспектах, так и то, что фонд этот в условиях наступления капитализма оскудевает. Город «дочиста сожрал все запасы, которые отдала ему наша самодумная, старозаветная, пушкинская, толстовская Русь <...> Где он спасется от голодной смерти? Он придет в Деревню, он будет стучаться под окнами, прося Христа ради»<sup>5</sup>.

В критике неоднократно высказывалось мнение, что Белый именно так, христарадничать и спасаться, «пошел» в деревню. «Путь и спасение, — писал Иванов-Разумник, — в земле, в «золотистых хлебных пажии-

<sup>1</sup> Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 273.

<sup>2</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 239.

<sup>3</sup> Рукописный отдел КПБ, ф. 60, ед. хр. 38, лл. 6—7.

<sup>4</sup> См.: «Литературная газета», 1967, № 2.

<sup>5</sup> Садовской Б. Жизнь и поэзия. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 65.



тях», в человеке, истину земли нашедшем; спасение от лжепророчества — и, быть может, для самого же лжепророка — бежать в поля, прикинуть к земле, к земле своего народа, к самому народу. Так начинается полоса «народничества» Андрея Белого, его «тяги к земле»<sup>1</sup>. Еще раньше об этом же говорил П. Коган, приписывая Белому старый мотив славянофилов и народников, старую песню «о прикосновении к народу, к земле, обновляющей душу интеллигента и дающей ему могучие силы»<sup>2</sup>. Позднее и все о том же писал Ц. Вольпе: «Спасение в народе — такова исходная теза «Пепла»»<sup>3</sup>.

Тем не менее Белый, по сути, никогда не был причастен к иллюзиям народнического толка. В этом смысле сам термин «неонародничество» не верен. «Под народной тенденцией, — писал Белый, — я разумею вовсе не *«хождение в народ»*, а нравственную связь с родиной, обуславливающую индивидуализм народного творчества вообще»<sup>4</sup>.

Отсюда тревожные ноты уже в «Просветах», указывающие, что это именно просветы, а не новый свет, остановки в пути, но не окончание его.

Известно, какую роль играет в мироощущении Некрасова русский простор:

Все рожь кругом, как степь живая,  
Ни замков, ни морей, ни гор...  
Спасибо, сторона родная,  
За твой врачующий простор!

У Белого российские «пространства» перестают быть «врачующим простором»:

Всё поля — кругом поля горбатые,  
В них найду покой себе — найду:  
На сухие стебли, узловатые,  
Как на копыа острые, паду.  
(«Жизнь»)

Вот он каков, покой, у Белого. И поэт совсем не был одинок в таком восприятии русских пространств, принесенном эпохой ломки всего и вся: «Необъятные дали, бесконечные просторы, явная эстетическая несозданность и бесформенность — вот основные черты русской природы»<sup>5</sup>. Этот критический пассаж хорошо поясняет восприятие природы Белым и свидетельствует, сколь характерно было оно в свое время для определенных литературных кругов.

Белый писал, говоря о людях, питавших народнические иллюзии: «...почвенники могут остаться без почвы: так что или народ — мы, или нет — народа. Народ, как мечта индивидуалиста, земля, как иллюзия —

---

<sup>1</sup> Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. Пб., 1919, с. 69.

<sup>2</sup> Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. II. М., 1911, с. 129.

<sup>3</sup> Вольпе Ц. О поэзии Андрея Белого. — В кн.: Белый Андрей. Стихотворения. Л., 1940, с. 23.

<sup>4</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 80.

<sup>5</sup> Степун Ф. К феноменологии ландшафта. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 56.

вот во что превращается в них мука Гоголя, пророческий крик Достоевского, скорбная песнь Некрасова»<sup>1</sup>.

Для Белого есть крестьянство, деревня как часть народа, как реальное состояние, которое значимо, о котором писатель может и должен говорить, ибо там, по словам Некрасова, — «кипенье человеческой крови и слез», но которое не абсолютизируется, не объявляется почвой, спасением и панацеей. «Элементы», сложившие «картину народной цельности, должны быть перегруппированы в новое единство», — писал он<sup>2</sup>. «Картина народной цельности» на протяжении всего XIX века во многом определялась ролью, которую играло русское крестьянство в социальном, нравственном и эстетическом плане.

Первая русская революция принесла невиданный подъем массового общенационального движения крестьян, которое В. И. Ленин называл оселком «всей буржуазной революции»<sup>3</sup>.

«...Особый характер русской буржуазной революции, — писал В. И. Ленин, — выделяет ее из числа других буржуазных революций нового времени, но сближает ее с великими буржуазными революциями старых времен, когда крестьянство играло выдающуюся революционную роль». Далее Ленин цитирует Энгельса: «И именно крестьяне оказываются тем классом, который после завоеванной победы разоряется неизбежно вследствие экономических последствий этой победы»<sup>4</sup>. В пореволюционный период 1907—1908 годов этот процесс продолжался, усугубленный, в частности, и новой аграрной политикой. «Исконная» община, которая, как писал В. И. Ленин, находила раньше «самых горячих сторонников в командующих классах реакционной России»<sup>5</sup>, уничтожалась самими этими командующими классами. «Столыпин и помещики, — указывает Ленин, — вступили смело на революционный путь, ломая самым беспощадным образом старые порядки, отдавая всецело на поток и разграбление помещикам и кулакам крестьянские массы»<sup>6</sup>. Крестьянство являло силу и бессилие, картину глубокого кризиса. Подъем и внутренний распад — взаимосвязанные и взаимообусловленные — вот чем определяется положение крестьянства в первой русской революции. Здесь сам взрыв энергии оказывался результатом распада ядра.

У Белого мы находим не землю как «иллюзию», не народ как «мечту индивидуалиста», а исследование и выражение той кризисности, которую деревня переживала.

Уже в цикле «Россия» есть два собственно «деревенских» стихотворения: «Деревня» и «Вечерком» — страшная картина умирания. Эмоцию рождает лишь мерность стихов да повтор, связанный с народной песней, но, так сказать, усугубленный, подчеркнутый, двойной повтор, повтор повтора («дни за днями <...> дни за днями, год за годом <...> за годом год»), который, создавая особую лексическую тесноту, очень выразительно передает мертвое течение времени, «заведенность» его:

---

<sup>1</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 87.

<sup>2</sup> Там же, с. 232.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. т. 16, с. 269.

<sup>4</sup> Там же, т. 17, с. 46.

<sup>5</sup> Там же, т. 16, с. 423.

<sup>6</sup> Там же, с. 424.

...Здесь встречаются дни за днями:  
Ничего не ждут.

Дни за днями, год за годом:  
Вновь за годом год.  
Недород за недородом.  
Здесь — немой народ.

Пожирают их болезни,  
Иссушает глаз...

И вдруг врывается романтик, символист, фетовец:

Промерцает в синей бездне —  
Продрожит — алмаз...

Конечно, можно сказать, что речь идет о звезде. Но не только. Как кстати этот «алмаз» и как все-таки он «не отсюда». Картинка деревенской жизни сразу захватила иные планы, пласты, иные миры (пока без мистики, хотя у Белого можно найти и ее — в «Пепле», впрочем, мистики почти нет).

Итак, стал ли Белый в своем следовании Некрасову реалистом? — Нет. Хотя у Белого много реалистических стихов. Изменилась ли художественная система Белого в смысле приближения к реализму, к некрасовству? — Да. Во многих статьях 900-х годов («Символизм», «Детская свистулька», «А. П. Чехов» и др.) Белый упорно утверждает родство символизма и реализма. И если здесь есть желание подтянуть, подчас произвольно истолковывая, реализм к символизму, то есть здесь и стремление приблизить символизм к реализму. «Реалистический символизм» — термин, достаточно широко и небезосновательно распространившийся в критике тех лет.

Белый оказывается романтиком в реализме или реалистом в романтизме. Он не романтик, ставший реалистом, превратившийся в реалиста, — русская литература такое знает, точнее — это обычный путь чуть ли не большинства русских писателей XIX века и, кстати, Некрасова тоже. Белый оставляет романтизм, но не оставляет его. Позднее в «Начале века» он напишет: «Таков мой переход к теме «Пепла»: себя ограничить «реальным» предметом, и з б о й, — не рефлексам солнца на крышах соломенных; и овладеть материальной строкой, чтобы ритмы не рвали ее; образцы мои — Тютчев, Некрасов и Брюсов. Свороту в стихах соответствовал и поворот в оформлении: я отклоняю далекие цели...»<sup>1</sup> Речь идет именно об «ограничении» себя «реальным» при сознании того, что «мир «реальным» не ограничивается. «Пепел» — книга в целом не про мистику и не мистическая (именно поэтому оказался так нужен здесь Некрасов), хотя и написана человеком, никогда не перестававшим быть мистиком. Книгой собственно про русскую мистику будет у него роман «Серебряный голубь» (именно поэтому здесь окажется нужен особым образом истолкованный Гоголь).

Но, повторяю, Белый не реалист, и современная, близкая поэту критика совершенно справедливо отмечала, что Белый лишь внешне бытовой писатель, так как порог реальности передвигается в глубь я, нарушая

<sup>1</sup> Белый А. Начало века, с. 328—329.



*Л. Д. Менделеева. 1903*

очертания и контуры, смещая внешние планы. «Это символическое перевоплощение вещей резко отличает его поэзию деревни от поэзии деревни Некрасова, для которого так не сглаживались и не переставлялись в такой мере границы между объективным и субъективным, между наблюдаемым и пережитым из наблюдаемого. Творчество Некрасова выросло из наблюдения и реакции на это наблюдение, творчество А. Белого — всецело из ясновидения. Его поэзия подобно глазу, получившему свойство сразу видеть сквозь все преграды, и потому роковым образом утратившему точку отправления и спасительную соотносительность разных планов <...> Это свойство, эта первопричина всех отрицательных сторон творчества А. Белого, присущее и образам «Пепла» <...> Однако благодаря именно этому свойству его лирика превращает ряд картин деревенского распада в единый мир отверженства»<sup>1</sup>. По сути, именно утрата соотносительности планов во многом и помогла Белому выразить ощущение сдвинутости, всеобщего кризиса русской жизни в пору 1904—1908 годов. Некрасов же оказался для Белого художником, координировавшим меру этой утраты.

Взаимодействие романтизма и реализма вело к новым художественным образованиям. «Сшибка» этих двух начал очень наглядна, например, в стихотворении «Вечерком». «Невероятно грубы, — писал один из критиков «Пепла», — словно с лубка сорвались, следующие строфы стихотворения «Вечерком»:

Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,  
Хворостом шуршит.  
Солнце меркнет, виснет, гаснет,  
Пав в семью раки»<sup>2</sup>.

А ведь эти «грубые», «лубочные» стихи по сути стихи фетовские. Вспомним «Вечер» Афанасия Фета:

Прозвучало над ясной рекою,  
Прозвенело в померкшем лугу,  
Прокатилось над рощей немой,  
Засветилось на том берегу.

Что «прозвучало»? Что «прокатилось»? Что «взвизгнет»? Что «прыснет»? Конечно, большее, чем просто ветер. *Нечто*, представшее у Белого не в таинственном романтическом отзвуке, а в самом романтизме грубо и реально. Грубые, мужицкие, «некрасовские» слова по-фетовски романтичны как знак непознаваемого, обозначенного, но неопределенного. Однако дело не только в совмещении, условно говоря, «некрасовского» и «фетовского». Само это совмещение послужило выражению некоей почти первобытно-языческой стихии одичания и выморочности, которую несла к этому времени, воспользуюсь выражением Ленина, «полусгнившая в азиатчине деревня»<sup>3</sup>. Обесмысленность, обездушенность, обесчеловеченность этой жизни находят у Белого выражение, на котором стоит остановиться особо.

Думается, здесь нашла частное выражение одна важная тенденция

<sup>1</sup> Эллис <Л. Кобылинский>. Русские символисты. М., 1910, с. 298.

<sup>2</sup> М-ов Мих. Андрей Белый. «Пепел». — «Образование», 1909, № 1, с. 69.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 16, с. 304.

развития искусства. Известно, что эстетизированность природы, если не говорить об антропоморфизме народного творчества, — свойство искусства нового времени. Пейзаж как самостоятельный жанр развивается лишь с XVIII века. Природа в произведениях искусства начинает жить все более сложной, углубленной, противоречивой жизнью, оказываясь alter ego человеческого существования, все в большей мере беря на себя обязанность быть средством выражения человеческого.

С одной стороны, человек, мир его дум и эмоций никогда не были так сложны, с другой — никогда еще не проявлялись с такой силой невелирующие, стандартизирующие тенденции, которые принесло буржуазное развитие. Кстати, Белый в статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен» писал, что сама «культура созерцания» и эстетизма... «есть реакция на механику жизни», рождающей и Ахиллов и Терситов<sup>1</sup>. Этот противоречивый процесс усложнения-упрощения проявляется очень по-разному, реализуясь в буржуазном обществе в появлении усложненного, даже изощренного искусства и стандартизованной культуры и, соответственно, создателей и потребителей того и другого. Человек оказывается стандартным и сложным, упрощенным и изощренным. В природе, которой передается сложность и драматизм жизни, он, оставляя свою бездуховную оболочку, снова встречает и узнает себя. В собственно романтическом искусстве такое очеловечивание природы, наделенность ее духовностью особенно явственны, перестают быть «приемом», становятся органичными, напряженными и убедительными.

В стихотворениях Белого «Вечерком» и «Деревня» живет природа, более того, живут вещи, но не люди. Вещи стали людьми, а люди — вещами. Не случаен лейтмотив немоты в цикле (Россия немая, немой народ). Дед сидит, крестьянки идут — все, что сказано о людях. Но избы: их спины «ощетинились», они «смотрят смутным смыслом», они «спины гневно гнут».

Так создаются три ипостаси стихотворения: таинственное, первобытно-мифологическое нечто; люди, ставшие вещами; и одушевленные вещи, живущие избы. Они — третье, соединившее разные планы, они — организующее отношение. Центральному образу — образу изб — подчинена и вся фонетика стихотворения «Вечерком». «Можно ли, не подавившись, прочитать стих: «Вниз из изб и дут», — упрекнул Белого один из первых критиков «Пепла»<sup>2</sup>, не приняв в расчет большой значимости фонетики Белого. Вообще его фонетика совсем не подбор созвучий. Она очень осмысленна, целенаправленна; поэт, очевидно, сознательно ведет нас к тому образу, который при помощи звуков должен вырастать, так сказать, над стихом. Часто его речь фонетически строится так, что из созвучий «Россия» и «рассейся», например, рождается невыговоренное поэтом и, может быть, сознательно не выговариваемое читателем — «Расея»; что созвучия в строфе:

Где по полю Оторопь рыщет,  
Восстав сухоруким кустом,

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 169—170.

<sup>2</sup> Соловьев С. Андрей Белый. «Пепел». — «Весь», 1909, № I, с. 85.

И в ветер пронзительно свищет  
Ветвистым своим лоскутом, —

(«Отчаянье»)

подсказывают — «нищий». Слово «лоскут» точно координирует такой лексический смысл фонетической ассоциации. Даже то, что казалось критикам злоупотреблением инструментовкой, как, например, внутренняя рифма: «Воздетые руки горе на одре — в серебре»<sup>1</sup>, — оправдано. Ведь в стихотворении «Утро», откуда она взята, — это восклицание безумца. Сама искусственность, вымученность этой фонетической чрезмерности идет от экзальтации, болезненного экстаза, оттеняемого простой строкой в конце: «Поймали, свалили; на лоб положили компресс». Так и сухое, свистящее «з» (его поддерживает игра на «с»), которое создает фонетический фон стихотворения «Вечерком», «работает» на главный образ (образ изб). Недаром Валерий Брюсов отметит, что напевность у Белого совсем новая, «не Бальмонтовская»<sup>2</sup>. Подобно этому и фонетика Белого «не Бальмонтовская».

Но, кроме стихотворений «Деревня» и «Вечерком», в книге есть особый цикл «Деревня». «Деревня» цикла — это опять та же и все-таки другая деревня. Там — тоска и умирание; здесь — громадная внутренняя сила и энергия. Там — выморочность и безмолвие; здесь — взрыв, бешеный разгул страстей. Там — стихотворение; здесь — песня: запело то, что могло показаться немым.

Цикл «Деревня» обычно возводят к поэме «Коробейники». Действительно, можно найти некоторые соответствия. Обе поэмы — про любовь, про убийство. В последнем стихотворении цикла есть чуть деформированная строка — цитата из «Коробейников»: «Распрямись ты, рожь высока, Тайну сохрани». Однако в сюжете между ними сходства мало. Тем не менее у Некрасова действительно есть произведение, к которому сюжет «Деревни» восходит. Это — «Горе старого Наума». В литературе о Некрасове оно обычно рассматривается лишь как разоблачение кулачества<sup>3</sup>, пишут даже о сатирическом разоблачении. Сатиры здесь, пожалуй, нет, а разоблачение есть, правда, особого рода. Почему-то не обращается внимание на то, что стихотворение называется не «Старый Наум», а «Горе старого Наума». Конечно, первая часть его, рисующая кулацкую практику Наума, в котором работал «житейский ум», а «сердце мирно спало», существенна, но подлинный смысл она обретает только в свете второй части, когда «человек затосковал», когда пришло «горе» — любовь, жажда ее. Наум подглядывает за молодой парой, остановившейся у него заночевать, и с тех пор:

Две пары глаз, блаженных глаз  
Горят пред ним бессменно!

«Я сладко пил, я сладко ел, —  
Он думаетуныло, —

<sup>1</sup> См.: Эллис <Л. Кобылинский>. Русские символисты, с. 295.

<sup>2</sup> Брюсов В. Альманах кн-ва «Гриф». М., 1905. — «Весы», 1905, № 3, с. 60.

<sup>3</sup> См., например, комментарий к Полн. собр. соч. Н. А. Некрасова в 12-ти т., т. 2, с. 227—228.

А кто мне в очи так смотрел?...»  
И все ему постыло...

Получает оправдание и отмеченная в Науме до этого «человечинка»:

(Русак природный — во хмелю  
Он был хвастлив немного...)

Становится понятным, почему с Наумовым горем (хотя «причины были разные») смог лирический поэт соотнести раздумья — стихотворение у Некрасова одно из самых лиричных — о собственной горькой судьбе, бес- семейности, нерешительности в борьбе, боязни «отдаться».

В некрасовском стихотворении герой подведен к кризису. Оно о челове- ке, на старости лет выбитом из покоя и богатства любовью. Так заканчи- вается сюжет некрасовского «Наума». И из этого зерна Белый выводит стебель нового сюжета. Он продолжает некрасовскую тему. Некрасов до- водит своего героя до кризиса. Герой Белого выражает самый кризис, то, что пробудилось в человеке и во что это пробудившееся вылилось. Извеч- ная в русской литературе ситуация — любовь как выражение кризиса в очень широком смысле — повторяется: «Деревня» — не прямо про рево- люцию, но про кризис: со взрывом страстей, с кровью, со сжиганием мостов.

Цикл «Деревня» открывается стихотворением «Купец». Герой — это, условно говоря, пробужденный Наум, решивший соблазнить Танюшу богатством и вполне ощутивший бессилие его. Здесь намечен и треуголь- ник: он («купец богат»), она и соперник («высокий чернобровый, статный паренек»). Можно указать еще на накал страстей, на распаленность их:

Коли нонче за целковый  
Грудизаголишь, —  
Под завесою шелковой  
Ночь со мной поспишь...

Уже в «Науме» у Некрасова есть картинка, невозможная в целомуд- ренных крестьянских «Коробейниках»:

Нагая, полная рука!  
У Тани грудь открыта...

Это не просто смелость художника; появилось нечто в народном мире, давшее возможность так писать (ср. также невысказанное в «Коробейниках» или в поэме «Мороз, Красный нос»: «Покурим, Ваня!» — говорит Мо- лодчику девица).

И в стихотворении Некрасова и в стихах Белого «Свидание» и «Стар» есть общий мотив подглядыванья. Однако бытовая некрасовская ситуация с мотивировкой (Наум идет испить «кваску») превращается у Белого в сложную музыкальную композицию, лишенную бытовых объяс- нений и представляющую переплетение трех мелодий-голосов, главный из которых — купца. Важнейшую и в известном смысле противоположную сравнительно со стихами цикла «Россия» роль играет в стихотворении «Стар» природа. Каждый из трех героев с ней соотнесен, ею захвачен. Здесь выявляется не очеловеченность природы, а природность человека.



Природность, сила, неподвластность разбушевавшихся страстей находят поддержку и соответствие в активности природы, которая здесь несет тревогу, навевает мрачные предчувствия, подводит грозовой итог. Она, так сказать, предварительно «проигрывает» сюжет цикла со взрывами и убийствами:

Знойный ток и жжет, и жарит.  
Парит: быть грозе.  
Тучей встав, она ударит  
Молнией в бирюзе.

Светоч бешено багровый  
Грохнет, тучи взрыв: —  
С кручи куст многовенцовый  
Хряснет под обрыв.

В «Коробейниках» Некрасова Катеринушка и Ваня — главные герои, их любовь в центре, в ней раскрываются характеры, особенно характер героини. В «Деревне» Белого — иное. Тема паренька продолжится в одном стихотворении — «Предчувствие», девушки — тоже в одном — «В деревне». Ее переживания отдаленно напоминают терзания ожидающей жениха Катеринушки у Некрасова, но стихотворение написано в мрачном мистическом колорите и готовит здесь некоторые картины романа «Серебряный голубь». Эти герои сравнительно неважны и малоинтересны по существу своему (П. Громов справедливо отметил, что стихотворение «Свидание» — стилизация). Но даже «их» стихотворения окрашены отношением главного героя — купца, его настроением; он — герой стихов «На откосе», «Убийство», «Бегство», «В городке», «Виселица», «С высоты», он — герой цикла. Здесь исследуется не характер как тип в привычном понимании, а некая стихия, имеющая быть в жизни народа, стихия кризиса, анархии, бунта и разбоя.

При всех социальных, сюжетных и бытовых прикреплении, которые локализуют героя, он нечто большее: сложный эпический и лирический комплекс.

Это и «купец»; в редакции 1929 года стихотворение названо «Кулак» (Ср.: Некрасов прочит своему «кулаку»: «В купцы бы надо вскоре»). Но у Белого мы не видим ни купеческой, ни кулацкой практики (символический тип кулака есть в другом стихотворении другого цикла — в «Камаринской»). Само богатство нужно, чтобы от него отказаться как от бессмысленности. Свобода здесь — не достижение благополучия, а результат отказа от него. Выбитость из колеи отчасти роднит героя цикла с «выламывающимися» из своего положения купцами Горького.

Есть здесь и разбойный пошиб, разгульные страсти.

Есть в этом комплексе и собственно крестьянский мотив пахаря:

Ты не бейся, сердце-знахарь.  
(Ай, люли-люли!)  
За сохой плетется пахарь  
Там вдали, вдали.

Наконец, представлена здесь в возможности даже судьба, что под стать хоть бы и дяде Власу:

Отнесу тебя, сердешный,  
В прибрежный ров.  
Будут дни: смиренный, грешный,  
Поплетусь в Саров.

Поэт по-некрасовски сливает с этим отвергнутым и отверженным, разбойником и бунтарем свой лирический голос, находя в его отверженности свою отверженность, в его «свободе» — свою «свободу», в его безысходности — свою безысходность, в его протесте — свой протест. И здесь — не то, что в «Телеграфисте», — обнаруживается громадный эстетический потенциал народной жизни, народной песни. Стихия музыки находит реальную опору в песне, как и у Некрасова, сделанной по типу народных. Песни «Деревни» — не несколько стилизованная «Тройка», они открывают живой и драматический современный смысл, сливая ощущение личного краха с крахом, с обрывом общего. «...Какой же о б р ы в , — риторически спрашивал Вл. П я с т , — когда из беспредметной беззакатности поэт ушел в конкретную действительность, когда он стал читать лекции о будущем социал-демократии и с неизменным мастерством описал уличное избивание и смерть бежавшего от конвоя арестанта. Какой обрыв! Какой обрыв?.. а отчего такие надорванные ноты, которые нет-нет и *оборвутся*, слышались в творчестве всегда неуравновешенного, но, бывало, величавого певца? <...>

Ты не бейся, сердце-знахарь,  
(Ай, люли-люли!)  
За сохой плетется пахарь  
Там вдали, вдали.

Отчего это «Ай, люли-люли», плясовое, хорошее, русское, звучит так жалобно, что еще немного такого веселья и — захочется пустить себе пулю в лоб...»<sup>1</sup> С другой стороны, спрашивал Иванов-Разумник уже патетично: «Трынды, трынды, балалайка, трыкалка моя!» — это очень мило, но неужели же только здесь — народная душа?»<sup>2</sup>

Да, и здесь тоже, хотя и не только.

Два музыкальных знака обозначили крайние точки отсчета: «Ай, люли» и «трынды, трынды». «Плясовое» хорошее, русское «ай, люли» падало в «трынды, трынды», которое становилось эстетическим обозначением распада.

У Белого это не результат лишь произвольного обращения с материалом и нежелания «снять с лица пепельную маску», как этого потребовал от поэта Пяст. «В «П е п л е», — писал Валерий Брюсов, — собраны именно те стихотворения, в которых поэт объективирует свои чувства, ищет для выражения своего я приемов эпоса. Господствующий пафос «Пепла» — любовь к родине, раздумья над ее судьбой и над путями, по каким идет русский народ, стремление вскрыть глубины народной души»<sup>3</sup>.

«Пепел» — не бегство в народ за спасением, а мужественное самосжигание вместе с народом в пепел. Вяч. Иванов писал, что в «Пепле» Белый

<sup>1</sup> Пяст Вл. Андрей Белый. — В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб., 1908, с. 148—149.

<sup>2</sup> Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый, с. 75.

<sup>3</sup> Брюсов Валерий. Далекое и близкое. М., 1912, с. 127.

«по-некрасовски пожалел народ; больше того, он хотел сораспяться ему в духе. Ибо перед нами не изображение только беды и скудости народной, но и перевоплощение поэта в русский бурьян и русское горбатое поле, во все разнообразные личины русской «оторопи» и русского кабацкого отчаяния. Не физическое тело народа только пожалел он <...> но пожалел он наше душевное тело и во всем ужасе явил глубоко проникший все его психические ткани недуг»<sup>1</sup>. Книга представляет лирическое исследование внутренних процессов, совершавшихся в толще народной жизни; и в способности проникать в глубь этих процессов именно лирика, лирика некрасовского типа, демократическая, сочувствующая, сопереживающая, сливающаяся с народной песней, видимо, имела в чем-то преимущества перед эпосом.

А. Тарасенков писал о героях «Пепла»: «Но по своему социально-психологическому характеру это в гораздо большей степени двойники поэта, нежели подлинные люди восстающей в зареве усадебных пожаров деревни 1905—1907 гг.»<sup>2</sup>. Во-первых, вопрос можно было бы поставить иначе: почему они двойники поэта, а не поэт их двойник («я есть *мы* зарисовываемых сознаний»)? Во-вторых, мир, который представляли эти «подлинные люди восстающей в зареве усадебных пожаров деревни» 1905—1907 годов, был очень пестрым.

Внимательное изучение оценок, которые дает Ленин положению крестьянских масс в революции 1905 года и в послереволюционный период, убеждает, сколь для него эта масса дифференцирована, многолика, подвижна, какое многообразие средств борьбы она несет: в том числе анархистских, «дурных»<sup>3</sup>, как говорил Ленин. Стихию бунта, кризиса, поражения, отчаяния не только как личного настроения, владевшего Белым (личного тоже — потому-то книга так лична и выстрадана и тем захватывает), но как состояния, характерного для широких слоев русской жизни, и крестьянской в особенности, — вот что выразил «Пепел».

По страницам «Пепла» прошли убийцы и босяки, каторжники и арестанты. А некрасовский мужик-бурлак станет для Белого предметом прямой полемики и опровержения.

Некрасов:

И в бане смыв поутру пот,  
Беспечно пристанью идет.  
Защиты в пояс три рубля.  
Остатком — медью — шевеля,  
Подумал миг, зашел в кабак  
И молча кинул на верстак  
Трудом добытые гроши  
И, выпив, крякнул от души.

Белый:

Вчера завернул он в харчевню,  
Свой месячный пропил расчет.  
А нынче в родную деревню,  
Пространствами стертый, бредет,

<sup>1</sup> Иванов Вяч. О русской идее. — «Золотое руно», 1909, № 1, с. 89.

<sup>2</sup> Тарасенков А. Поэты. М., 1956, с. 292.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 9.

Клянет он, рыдая, свой жребий.  
Друзья и жена далеки.  
И видит, как облаки в небе  
Влекут ледяные клоки.

Некрасов:

Перекрестил на церковь грудь:  
Пора и в путь! Пора и в путь!  
Он бодро шел, жевал калач,  
В подарок нес жене кумач.  
. . . . .  
Он шел домой — неблизкий путь.  
Дай бог дойти и отдохнуть!

Белый:

Метется за ним до деревни,  
Ликует — танцует репье:  
Пропьет, прогуляет в харчевне  
Растрепанное грязью тряпье.

Ждут: голод да холод — ужотко;  
Тюрьма да сума — впереди.  
Свиrepая, крепкая водка,  
Огнем разливайся в груди!  
(«Бурьян»)

«Темы «Пепла», — писал Белый в предисловии к изданию 1929 года, — рождались в сознании автора в эпоху 1904—1906 годов, когда перед его художественным оком стояла картина тогдашней России; и тема эта завершалась лирически в 1907—1908 годах. Через 20 с лишком лет, возвращаясь к пересмотру материала стихов, автор впервые увидел, до чего его лирическое «я» отразило политические моменты эпохи 1904—1906 годов; эти моменты: революционный взрыв, его внешний слом, распыление революционных энергий, отчасти перерождение и вырождение их в отчаяние и субъективизм; с 1907 года уже выступают на поверхности разгромленной жизни темы огарочничества, крайнего субъективизма, индивидуального террора; это эпоха переживаемого отчаяния с решительным «нег» видимо оправившемуся царизму и буржуазии».

Цикл «Деревня» деревней не ограничивается. Русь поворачивается еще одним боком. Действие происходит и «В городке» — так стихотворение и названо. Это именно городок, пожалуй, продолжим и скажем напрашивающееся — «Окуров». Есть в герое «Пепла» нечто от окуровского богатыря Вавилы Бурмистрова. Есть в «Пепле» переключки с вышедшим в том же году «Окуровом» и в сюжетных ситуациях: убийство в треугольнике. В городке Белого бушуют бездуховность, материальность, плоть:

За целковым я целковый  
В час один спущу,  
Как в семейный, как в рублевый  
Номер затащу.

Ты, чтоб не было обмана,  
Оголись, дружок,

В шайку медную из крана  
Брызнет кипяток.

За мое серебро и золото  
Мне не прекословь: —  
На груди моей косматой  
Смой мочалом кровь.

Растрепи ты веник колок,  
Кипяток размыль.  
Искусает едкий щелок,  
Смоет кровь и пыль.

Обливай кипящим пылом.  
Начисто скреби  
Спину, грудь казанским мылом:  
Полюби — люби!

Само художественное исследование устойчивого, основного, глубин быта в социальных проявлениях, в исторических предпосылках, в национальных образованиях принесла в литературу эпоха после подавления революции. Не случайны у Белого как бы срезы национальной истории в «Осинке», в «Камаринской», в «Горе». Это уже не поиски почвы, а стремление проникнуть в подпочву.

Предпоследнее стихотворение цикла «Деревня» С. Соловьев назвал самым сильным стихотворением книги, где звучат ноты некрасовского «Огородника». Однако сильно-то это стихотворение тем, что они звучат «от противного».

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —

восклидал некрасовский огородник. Герой Белого и во рву лежал, и с кистенем гулял. У Некрасова характер могуч, но и прост, внутренне уравновешен. Драма приходит из внешнего мира, являет не только непримиримость, но и простоту социальных отношений; в «Огороднике» нет внутреннего драматизма, обездушенности, протрации — всего того, что физическая смерть в «Виселице» лишь довершает.

Цитата из некрасовских «Коробейников» у Белого действительно устанавливает связь эпох, характеров, ситуаций, но она и подчеркивает различие, контраст, противоположность:

Руки рвут раскрытый ворот.  
Через строй солдат  
Что глядишь в полдневный город,  
Отходящий брат?

В вьсь стреляют бриллиантом  
Там церковей кресты.  
Там кутил когда-то франтом  
С ней в трахтире ты.

Черные, густые клубы  
К вольным небесам  
Фабрик каменные трубы  
Изрыгают там.

Там несется издалека,  
Как в былые дни —  
«Распрямись ты, рожь высока,  
Тайну сохрани».

(«С высоты»)

Белый при всей односторонности и субъективизме не просто надумал свою испепеленную Россию и наклеветал на нее. Он писал о том, что было в русской жизни после поражения первой русской революции. Он отражал, хоть и односторонне, реально совершавшиеся процессы и выражал реально существовавшие настроения, и совсем не только личные, но характерные для русской жизни той поры, в частности и для русской деревни.

Однако идя от явлений достаточно локальных, социально и хронологически, Белый кончал заключениями общенационального масштаба:

Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

(«Отчаянье»)

Это были стихи большой силы и большой... несправедливости: страсть переходила в пристрастность, терялось ощущение общерусских перспектив и перспектив вообще. Поэт, хотевший наследовать Некрасову, в сущности вступал в противоречие с ним. От этой России Белый уходил, другой не видел, начинал искать выхода помимо жизни, помимо искусства.

В известном смысле дополнением и комментарием к «Пеплу» может служить роман Белого «Серебряный голубь». Не случайно в этих произведениях многое перекликается, вплоть до отдельных сцен, выполняемых как бы в двух вариантах — прозаическом и стихотворном; до отдельных образов и деталей. И этот роман иногда склонны были рассматривать как «характерный и обличающий продукт народнических устремлений нашего символизма — и только»<sup>1</sup>.

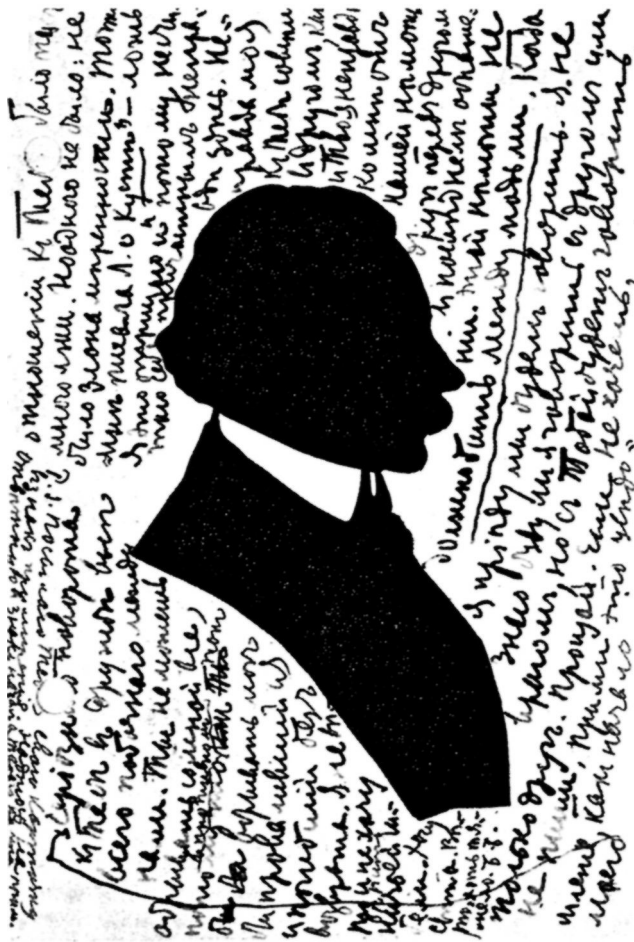
С другой стороны, Н. Бердяев полагал, что Белый открыл в своем романе нечто новое, скрытое «от русской литературы народнической полсы»<sup>2</sup>.

История исканий и скитаний героя романа Дарьяльского, его приобщения к «народу» действительно близка народнической литературе. В то же время это роман многоаспектный, с очень далеко идущими через проблематику Востока и Запада эсхатологическими выходами.

Большие надежды возлагались Белым на Россию, которая должна синтезировать Восток и Запад, точнее, то лучшее, привлекательное, что есть в Востоке, и то лучшее, что есть в Западе. В романе это Матрена, «иконопись» которой может быть очищена от «свинописи», и едва намеченный образ Шмидта, явно противопоставленный человеку официаль-

<sup>1</sup> Адрианов С. Критические наброски. — «Вестник Европы», 1910, № 7, с. 388.

<sup>2</sup> Бердяев Н. Русский соблазн. — «Русская мысль», 1910, № 11, с. 105.



Письмо Андрея Белого Александру Блоку (с силуэтом писателя).  
23 ноября (6 декабря) 1906 года

ного умирающего Запада — барону Тодрабе-Грабену. Собственно эсхатологические выводы в своем творчестве Белый сделал позднее.

В произведении много образов-символов. Матрена — по существу символ России — баба темная и грязная, но необъяснимо привлекательная и завораживающая Дарьяльского. Матрена в свою очередь оказывается во власти столяра Кудеярова, главаря мрачной эротической секты. Для измаявшегося в индивидуализме интеллигента Дарьяльского уйти в народ (здесь роман и близок народнической литературе), окунуться в глубины народной мистики (здесь и заключается новый поворот народнической темы) означало многое. Выход оказывался двойственным. С растворением себя в массе, с уничтожением своего «я» индивидуализм, конечно, уничто-

жался, но при этом уничтожалась и индивидуальность, а иногда даже и индивидуум: Дарьяльского секта убивает. «Герой романа «Серебряный голубь», — писал Белый в книге мемуаров «Между двух революций», — силится преодолеть интеллигента в себе в бегстве к народу; но народ для него — нечто среднее, недифференцированное, и поэтому нарывается он на темные элементы, выдавливающие из себя мутный ужас эротической секты, которая губит его»<sup>1</sup>.

Художественное исследование «темных элементов» народной жизни, народной мистики и представляет роман Белого. К такого рода проблематике (иное дело, что роман у Белого не только про мистику, но и мистический) в конечном счете писателя подводили опять-таки процессы, выявившие свою суть в ходе революции и после нее, когда вполне выяснилось, что режим силен не только внешней силой — армия, полиция, бюрократия, «царизму пришлось вести борьбу не на живот, а на смерть, пришлось искать иных средств защиты, кроме совершенно обессилевшей бюрократии и ослабленной военными поражениями и внутренним распадом армии. Единственное, что оставалось царской монархии в таком положении, была организация черносотенных элементов населения и устройство погромов»<sup>2</sup>. Выясняя суть этого явления, Ленин писал: «В нашем черносотенстве есть одна чрезвычайно оригинальная и чрезвычайно важная черта, на которую обращено недостаточно внимания. Это — темный мужицкий демократизм, самый грубый, но и самый глубокий»<sup>3</sup>. Один из парадоксов истории проявился здесь в том, что можно было уничтожить демократию, вызывая к демократизму (особого рода).

Белый, говоря о своем романе, много лет спустя писал: «Я услышал распутинский дух до появления на арене Распутина; я его сфантазировал в фигуре своего столяра <...> «Серебряный голубь» — роман, неудачный во многом, удачен в одном: из него торчит палец, указывающий на пока еще пустое место; но это место скоро займет Распутин»<sup>4</sup>.

«Роман» царского режима с народом тянулся чуть ли не на протяжении всего XIX века. Знаменитая формула «православие, самодержавие, народность» была помолвкой. Распутинщина оказалась концом: самодержавие в последний раз сочеталось с «народностью» в православии. Вернее, уже даже не в православии, а в самой темной восточной мистике.

В той мере, в какой Белый оказывался реалистом и социально мыслящим человеком, он видел выход на путях социальной, более того, социалистической революции, единственным, подлинным и действительным носителем которой считал рабочий класс и русскую социал-демократию. Естественно, ни социал-демократом, ни художником пролетариата, ни идеологом его Белый от этого еще не становился. Объяснение позиции, подобной той, которую занял Белый (а он не был одинок), давал в 1907 году Ленин: «Буржуазный характер революции, естественно, приводит к тому, что на рабочие кварталы «налетают» от времени до времени тучи радикальной и истинно революционной буржуазной молодежи, кото-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Между двух революций. Л., 1934, с. 405.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 326.

<sup>3</sup> Там же, т. 24, с. 18.

<sup>4</sup> Белый А. Между двух революций, с. 354.



рая не знает под собой никакой классовой опоры и инстинктивно идет к пролетариату, как к единственно серьезной *борющейся* за свободу массе, когда в воздухе носится новый подъем, новый натиск революции»<sup>1</sup>.

О надеждах, возлагавшихся на пролетариат, Белый заявил в ряде статей: «Феникс» (1906), «Художники оскорбителям» (1906), «Социал-демократия и религия» (1907). В статье 1907 года «Люди с «левым устремлением» Белый писал об обывательской философствующей интеллигенции: «Под видом того, что они борются с устарелым индивидуализмом, они пятнают Гёте, Пушкина, Байрона, как пятнают Маркса... Во сколько раз ближе нам Белинский, Писарев, Михайловский, чем современные господа, сварившие дурную похлебку из собственной чепухи, приправленной Соловьевым, Брюсовым, Мережковским, Ницше, Штирнером и Бакуниным... Лучше социализм, лучше даже кадетство, чем мистический анархизм»<sup>2</sup>. Социал-демократия импонировала теоретику, аналитику Белому и своей научностью (см. статью 1906 года «Место анархических теорий»)<sup>3</sup>.

В той мере, в которой Белый оставался романтиком и идеалистом, этот выход не представлялся ему окончательным, и последние надежды опять-таки возлагались на религиозное сознание. Будущая позитивная роль рабочего класса для Белого связывалась с надеждами на возможность этого класса не только построить социалистическое государство, но и вместить новое, подлинно религиозное сознание: «Религия социал-демократии или совпадет тогда с религией Воскресения или будет ей» противоположна. «Государство или явит свой лик звериный или преидет, «как переходит образ мира сего»<sup>4</sup>.

Андрей Белый получал предупреждения относительно того, что он заблуждается в своих надеждах: «Вы напрасно стучитесь в социал-демократические двери. Вас не пустят. Вы им не нужны... Неужели Вам не ясно, что у государства, кроме звериного и нег другого лика? Что оно будет вечным Молохом индивидуальной свободы?»<sup>5</sup> Впрочем, сколь иллюзорны были эти религиозные надежды для самого Белого, по существу подтверждается и его творчеством. В цикле «Город» для рабочих места почти не нашлось, и не потому, что поэт не видел роли рабочего класса как единственного настоящего могильщика старого мира. Судя по тому, как внешне, хотя и с сочувствием, дано несколько зарисовок, которые могут считаться посвященными этой теме («На улице», «Похороны», строфа из «Пира»), рабочий класс для Белого — масса бездуховная. Выразительная картина похорон, за которой у поэта стояли реальные впечатления, хорошо комментируется им самим в уже цитированной статье: «Не забуду день похорон Баумана. Море огненных знамен, двухсоттысячная толпа, бледные лица рабочих, пять часов подряд причитающие «Вы жертвою пали» вместо «Отче наш». Сам алый гроб, точно смеющийся, точно зовущий на

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 345—346.

<sup>2</sup> Белый А. Арабески, с. 341.

<sup>3</sup> Там же, с. 278.

<sup>4</sup> Белый А. Социал-демократия и религия. — «Перевал», 1907, № 3, с. 35.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Русов Н. Н. Критика анархизма с приложением статьи «Андрей Белый и социал-демократы». М., 1918, с. 54.

бой:»<sup>1</sup>. Все это для Белого еще смерть, но не воскресение. Роль могильщика за рабочим классом он готов был признать. Но и только. И если у Горького окурковский цикл представлял нечто вроде аналогии к некоторым разделам «Пепла», то у Белого мы не найдем ничего, хотя бы отдаленно напоминающего горьковскую «Мать».

Настоящий анализ книги «Пепел» не ставил целью охватить все стороны и аспекты этого произведения. Ставилась цель более скромная, но тем не менее, на мой взгляд, существенная: уяснение отношения Белого к поэзии Некрасова. Я имел в виду указать на длительность и серьезность этого «увлечения», а также на исторические предпосылки его; установить, какой непростой и противоречивой жизнью жила некрасовская традиция в творчестве одного из самых сложных русских художников начала века и какие реальные процессы русской жизни на важнейшем этапе ее истории она отражала и выражала.

---

<sup>1</sup> Белый А. Социал-демократия и религия, с. 35.

**«ВТОРОЕ ПРОСТРАНСТВО»  
РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»**

Перед моим взором теперь созревает план будущих больших литературных работ, которые создадут совсем новую форму литературы.

*А. Белый — матери*

«Петербург» Белого — живое свидетельство того, что репутация произведения во многом зависит от вовремя произнесенной и афористически сформулированной его оценки. Статья Вяч. Иванова «Вдохновение ужаса» (1916), начиная с названия, существенно определила модус прочтения этого романа как современниками, так и последующими поколениями, немало поспособствовала тому, что за ним закрепились определения «роман-апокалипсис», «роман-трагедия», что он встраивался и продолжает встраиваться в ряд литературных явлений, которые, говоря словами А. Ахматовой, «погребают эпоху».

Правда, с самого начала существовали и другие прочтения «Петербурга». Так А. Блок, ознакомившись с романом еще в рукописи, сделал запись: «Поразительные совпадения (места моей поэмы)<sup>1</sup>; отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; *зло*е произведение; приближение отчаянья (если и вправду мир таков...); <...> И, при всем этом, неизмерим А. Белый, за двумя словами — вдруг притаится иное, все становится *иным*»<sup>2</sup>.

Об «ужасе», «зле», «приближении отчаянья», заключенных в «Петербурге», вот уже десятилетия настойчиво говорится и пишется на многих языках, а *иное* (по определению А. Блока) остается в тени, если и видится, то боковым зрением, оценивается как нечто второстепенное, малосущественное, а то и вовсе противоестественное в эстетике и поэтике романа.

Такое — апокалипсическое — восприятие «Петербурга» подкрепил собственным авторитетом и его автор, писавший Р. Иванову-Разумнику из Дорнаха в самый разгар увлечения антропософией Р. Штейнера и воодушевленной работы по возведению антропософского храма «Гетеанум»: «Уходишь с утра на работу, возвращаешься к ночи: тело ноет, руки

<sup>1</sup> Имеется в виду «Возмездие», которое писалось в то же время.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 223—224.

окоченевают, но кровь пульсирует какими-то небывалыми ритмами, и эта новая пульсация крови отдается в тебе новою какою-то песнью; песнью утверждения жизни, надеждою, радостью; у меня под ритмом работы уже отчетливо определилась третья часть трилогии, которая должна быть сплошным «да», вот и собираюсь: месяца три поколотить еще дерево, сбросить с души последние остатки мерзостного «Голубя»<sup>1</sup> и сплинного «Петербургга», чтобы потом сразу окунуться в 3-ью часть Трилогии. А то у меня теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право укорять меня в нигилизме и отсутствии положительного *credo*. Верьте: оно у меня есть, только оно всегда было столь интимно и — как бы сказать — стыдливо, что пряталось в более глубокие пласты души, чем те, из которых я черпал во время написания «Голубя» и «Петербургга». Теперь хочется сказать публично «во имя чего» у меня такое отрицание современности в «Петербурге» и «Голубе»<sup>2</sup>.

«Во имя чего» — это на языке А. Белого дорнахской поры равнозначно «штейнерьяде», «освобождению» от земных зависимостей, «выхождению эфирного тела», «пересозданию» личности на путях «эзотерического» знания. Такое «положительное *credo*» должно было получить полное воплощение в задуманном романе «Невидимый Град», который — в точном согласии со штейнеровской антропософской доктриной — призван был «изображать здоровые, возвышенные моменты «Жизни и Духа»<sup>3</sup>. Роман так и не состоялся, как не состоялась, впрочем, и планируемая трилогия «Восток и Запад». Однако бурный, переменчивый, темпераментный Белый всегда готов был жертвовать завершенным ради задуманного. А «Петербург» конечно же не в полной мере соответствовал той «астральной» высоте, которую он мечтал задать «Невидимым Градом». Поэтому писатель с такой жертвенной готовностью соглашался со своими критиками.

Стоило, однако, впечатлениям отстояться, автору — получить возможность обозреть здание «Петербурга» с некоторой временной дистанции, как у него возникали иные — более сбалансированные — представления о собственном творчестве. Нет сомнений, что суждения, высказанные Белым в связи с живописью В. Серова, имели для писателя значение эстетической программы, затрагивали сокровенные глубины сделанного им самим: «Портреты Серова всегда — Страшный Суд, выполненный с огромной любовью и силой; личность, стоящая перед Серовым, преображалась двояко: становилось многое в ней карикатурно, убого; но сквозь ветхое одеяние кажущейся былой пышности выступал подлинный человеческий облик, облеченный божественной жизнью <...> В. А. Серов эстетически бичевал; и бичующе выявлял красоту души человеческой»<sup>4</sup>.

«Личность <...> преображалась двояко» — это важнейшее свидетельство

---

<sup>1</sup> Речь идет о романе «Серебряный голубь».

<sup>2</sup> Белый А. Письмо Р. В. Иванову-Разумнику от 4 июля 1914 г. Цит. по кн.: Белый Андрей. Петербург. Л., 1981, с. 519. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в скобках в тексте статьи.

<sup>3</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка (Летописи Государственного Литературного музея, кн. 7). М., 1940, с. 301.

<sup>4</sup> Белый А. Памяти художника-моралиста. — «Русские Ведомости», 1916, 24 ноября.



*Петербург. «Медный всадник» — памятник Петру I. Начало XX века*

ство Белого следует иметь в виду и потому не торопиться присоединяться к рецензентам, которые увидели в «Петербурге» лишь «роман конца», «вдохновение ужаса». При подобной интерпретации возникают почти неустранимые противоречия в самом тексте романа, и, в частности, образуются «ножницы» между основными главами и эпилогом, который казался и продолжает казаться неорганичным, субъективно-благостным, противоречащим трагическому пафосу целого. Вяч. Иванов объявил его «благостность» даже следствием душевной дряблости Белого как писателя и философа. С этим справедливо не соглашается Л. Долгополов, много сделавший для современного изучения творчества писателя. Но как он ни пытается оградить финал «Петербурга» от распространенного упрека в «примирительности», объяснить его «общей, в эти годы оформлявшейся концепцией жизни» Белого (с. 622), тем не менее Л. Долгополов тоже говорит о присущем финалу «налете слащавости» и с удовлетворением констатирует: писатель «так далеко зашел в изображении всеобщего «распада», разрушения личности и ее связей с миром», что ему, к счастью, не удалось «примирить всех со всеми», «ощущение трагизма не покидает нас до самого конца» (с. 557). И в подтверждение ссылается на сумасшествие Дудкина и Лихутина, зверское убийство Липпанченко, неутешное горе Софьи Петровны, разрыв отношений сенатора с сыном.

Наше восприятие романа в целом и его эпилога, в частности, несколько иное, и серьезные возражения вызывает как раз вывод исследователя о полном разрыве отношений сенатора с сыном: весь эпилог построен как демонстрация начинающей устанавливаться духовной близости между ними. Их родство выявляется не только монтажным стыком эпизодов, отно-

сящихся попеременно то к одному, то к другому, не только на уровне сюжетно-фабульном (образ отца, являющийся сыну в Африке, и, наоборот, образ сына, выступающий перед отцом в «кружеве фонарного света», или имя египетского фараона Дауфсехруты, которым занимается сын и которое затвержено склеротическим старцем), но и на уровне мотивной структуры.

Постоянный атрибут образа Николая Аполлоновича — огромные васьильковые глаза — в эпизоде переносится на Аполлона Аполлоновича, который до сих пор был отмечен «каменными глазами, окруженными черно-зеленым провалом». В свою очередь, серебящаяся щетина на щеках старого сенатора как бы «превращается» в серебряную прядь на голове сына. И, наконец, образы моря и паруса, сопровождающие Николая Аполлоновича в Египте, «перенесены» в российскую деревню, где они соответственно трансформируются в гроздь белой сирени (тождественность мотивов моря и куста сирени выявляется еще раньше, в эпизоде «Лебединая песня») и парусинового зонтика — под ним проходят последние дни Аполлона Аполлоновича.

Размышляя о романе, едва ли продуктивно говорить как о «вдохновении ужаса», так и о благостности, примирительности в уничижительном смысле слова. Эти по необходимости эмоциональные оценки все-таки односторонни. Преодолеть их линейность можно, лишь проанализировав общую структуру произведения, в котором очевидно стремление автора определенным образом гармонизировать открывшийся его взору хаос бытия. Не вызывает сомнения, что эта жажда гармонии изначально присуща мироощущению Белого, что сказывается и в его понимании символизма<sup>1</sup>, и в его обращении к штейнеровским «школам опыта», в которых «кошмар претворяют работою в закономерность гармонии» (с. 264). Эта жажда гармонии многое определяет и в романе «Петербург», начиная от образа автора, от образа «печального и длинного» в «белом домино», который является едва ли не всем героям<sup>2</sup>, вплоть до эпилога (он предваряется многими «просветленными» концовками эпизодов — см. «Петербург ушел в ночь», «Топотали их туфельки», «Сухая фигурочка», «Точно плакался кто-то», «Белое домино», «Но сперва...» и т. д.), наконец, до обращения Николая Аbbleухова к Григорию Сковороде, учение которого противопоставлено кантовскому рационализму, а также позитивистской эмпирике и осмыслено с точки зрения проповеди нравственного самосовершенствования на основе самопознания, с чем Белый — вслед за своим соратником по московским философским кружкам В. Эрном, автором моно-

---

<sup>1</sup> Особенно в этом отношении значимы статьи «Символизм», «Проблемы культуры» и, в первую очередь, «Эмблематика смысла», образующие теоретический центр сборника статей Белого «Символизм» (М., 1910), составляющие «остов системы» (см.: Белый Андрей. Почему я стал символистом... Ann Arbor, 1982, с. 60).

<sup>2</sup> Заслуживает внимания соображение Л. Долгополова: «Очевидно, позиция Белого в этом отношении была близка позиции Блока — автора поэмы «Двенадцать». Более того, конфликт «Двенадцати», как и возможный, как бы намеком предсказанный Блоком исход из него, своеобразно предсказаны ранее Белым в «Петербурге». Уже здесь определена и «злая» сила, олицетворяющая старый мир, и возможное восстание против нее, и третья линия — бледный призрак Христа...» (с. 621).

графии «Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение» (М., 1912) — связывал «рождение философского разума в России»<sup>1</sup> (кстати, дух Сковороды, витающий над последними страницами «Петербурга», неожиданным образом сближает его с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова, просветленный финал которого, как убедительно показано в работе И. Галинской, весь построен на идеях-образах Сковороды)<sup>2</sup>.

Если, однако, и можно говорить о гармоническом начале применительно к «Петербургу», то это конечно же не гармония ренессансного типа, основанная на вере в размеренность, упорядоченность, целесообразность всего сущего.

Это — гармония другого рода, которая построена на барочном сопряжении противоположных начал, на гротескном превращении их друг в друга, конфликтно-драматическом, напряженном соотношении содержания и формы. Гармония, которую Белый связывал с творчеством наиболее близкого ему писателя XIX в. Н. Гоголя: «Гоголь — сама эпопея прозы <...> Его сознание <...> напоминает потухший вулкан <...> Вместо *дорической фразы* Пушкина и *готической фразы* Карамзина — асимметрическое *барокко* <...> Фраза Гоголя начинает период, плоды которого срываем и мы»<sup>3</sup>.

Здесь Гоголь прочитан по Белому, взят в первую очередь с той стороны, которая наиболее соответствовала его собственной художественной практике и миросозерцательным установкам (они лапидарно определены автором «Петербурга»: «Самое мое мировоззрение — проблема контрапункта»<sup>4</sup>).

Но как бы то ни было, Белому нельзя не отдать должного: асимметричная барочная гармония вновь и вновь возрождается во многих явлениях культуры XX века от Стравинского и Пикассо до Клода Симона, Федерико Феллини и Алехо Карпентьера<sup>5</sup>. Гармония, которую возвещал Блок («мир явлений телесных и душевных есть *только хаос*», задача искусства — вносить в этот мир «строгую математичность»)<sup>6</sup> и как раз со ссылкой на автора «Петербурга», — ссылкой тем более многозначительной, что поэзия и проза Белого действительно во многом прокладывает путь необарокко в культуре XX века.

Легко выстроить бесконечный ряд бинарных оппозиций, на которых зиждется «Петербург» (чем увлеченно, к слову сказать, занимаются исследователи)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Л а в р о в А. Андрей Белый и Григорий Сковорода. — «Studia Slavica», (Budapest), 1975, t. XXI.

<sup>2</sup> Г а л и н с к а я И. Загадки известных книг. М., 1986.

<sup>3</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 6, 8—9 (курсив наш. — В. П.).

<sup>4</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1930, с. 187.

<sup>5</sup> Подробнее см.: П и с к у н о в а С., П и с к у н о в В. Алехо Карпентьер и проблемы необарокко в культуре XX века. — «Вопросы литературы», 1984, № 7.

<sup>6</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.—Л., 1963, с. 292—293.

<sup>7</sup> См., например: С и л а р д Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века. Hungaro-Slavica, 1983.

Для темы нашей работы, однако, существенно обратить внимание на другую, не менее значимую структурообразующую черту романа, на пронизывающую весь текст идею движения, которая обусловлена художественным мышлением писателя («Мы ни «конец» века, ни «начало» нового, а — схватка столетий в душе»<sup>1</sup>, — итоговая формула появится много позднее, в книге «На рубеже двух столетий», но и в ходе работы над прозой 10-х годов Белый размышлял о подобном). Эта особенность поэтики «Петербургга» не прошла, конечно, мимо внимания исследователей: из работ последних лет сошлемся на две содержательные статьи 1983 года — В. Паперного «Андрей Белый и Гоголь» и Л. Силард «К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века». «Все, к чему Белый обращается, — констатирует В. Паперный, — утрачивает онтологический характер и превращается в «мозговую игру», утрачивает определенность и обнаруживает тенденцию к переходу в Другое»<sup>2</sup>. «Практическая непрерывность цепи превращений» опирается у Белого, по наблюдению Л. Силард, «на логику всеобщей сопричастности, соответственно которой все элементы мира <...> представляют собой непрерывное поле взаимопереходов и взаимопревращений»<sup>3</sup>.

При этом оба исследователя в общем и целом совершенно справедливо говорят о стихийно-дионисийском, гераклитианском начале у Белого. Оно не подлежит сомнению, многое определяет в «Петербурге». И вместе с тем, наряду с формами стихийного, дионисийски-неупорядоченного движения, наряду с «гераклитианским» вихрем в его мироощущении и творчестве отчетливо присутствует и иное начало, которое мы бы назвали ритмообразующий, а сам Белый называл «волей к ритмам»<sup>4</sup>. Ритм же возникает там и тогда, где и когда в потоке бытия выделяются отдельные структурирующие моменты, повторы, симметрические согласования.

Проблемой ритма как диалектики Белый постоянно занимался и как теоретик символизма, и как исследователь русского стиха. Движение ритма лежит также в основе его прозы, вплоть до растущего с годами стремления к преодолению «расщепления между поэзией и художественной прозой» в «интонационном целом ритма»<sup>5</sup>. Все это заставляет задуматься о том, что «музыка» и «математика», стихийность и «конструктивность» — не «собрание противоречий», как полагали многие, в том числе и расположенные к Белому люди, но особенность его творчества, «знак» писательской индивидуальности.

Повторяющееся чаще всего ассоциируется у Белого с образом круга. «Мы мыслим контрастами, — сказано в статье «Круговое движение», писавшейся одновременно с «Петербургом». — Мысль о линии вызывает в

<sup>1</sup> Белый А. На рубеже двух столетий, с. 167.

<sup>2</sup> Учен. зап. Тартус. ун-та, 1983, № 120, с. 93—94.

<sup>3</sup> Hungaro-Slavica, 1983, с. 311.

<sup>4</sup> Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929, с. 229. О ритме у Белого см.: Janeczek G. Rhythm in Prose: The Special Case of Bely. — *Andrey Bely. A Critical Review*. Lexington, 1978.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 563, 565.





*Петербург. Невский проспект. Начало XX века*

нас мысль о круге: в круговом движении неправда — не все: и тут правда и ложь премешаны»<sup>1</sup>.

Что такое ложь кругового движения — более или менее очевидно. Это и чистое сознание, оторванное от витальности и обращенное лишь на самое себя. Это и бессмысленная циркуляция людской многоножки по Невскому проспекту. Это и непродуктивность всего петровского цикла в истории России: он ознаменован реформами, разобщившими государство со стихийно-народным началом, и завершился парадоксальным отождествлением бюрократии с терроризмом, всеобщей провокацией. Это круговое движение чаще всего определяется словами, этимологически восходящими к латинскому «*circulus*»: Учреждение, возглавляемое Аполлоном Аполлоновичем, занято «бумажной циркуляцией», по Невскому циркулирует толпа, на островах «циркулирует браунинг», по улицам циркулируют городовые, среди обывателей циркулируют слухи, строго пронумерованные дома циркулируют вдоль обеих сторон проспекта...

Белого страшит «бесконечность эмпирических повторений земной жизни»<sup>2</sup> — по определению Д. Максимова. Но ведь в круговом движении есть, как считает Белый, и правда. Она — в природных ритмах бытия (что

---

<sup>1</sup> «Труды и дни», 1912, № 2, с. 53. Эстетика круга у Белого стала предметом специального рассмотрения в статье: Verberova N. A Memoir and a Comment. The «Circle» of Petersburg. — Andrey Bely. A critical review. Здесь приведен большой и ценный фактический материал, но ход рассуждений исследователя носит столь отвлеченно-мистический характер, так растворяет творчество Белого в антропософской догматике, что мало дает для реального понимания его поэтики.

<sup>2</sup> Максимова Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 79. В этом отношении Белый переключается с многими из своих современников. Ср.: «круг постылый бытия» Л. Андреева, узкое «кольцо существования» А. Блока...

прямо подчеркнуто в начале эпизода «Кариатида» и о чем с лирическим подъемом говорится в эпизоде «Журавли»). Она — в смыкании старости с детством — возрастов наиболее «природных», самых близких естественному состоянию человека. Она — в восходящей к Р. Штейнеру космогонии Белого, которая основана на представлениях о планетных циклах «в миллиардногодинной волне». Наконец, само творчество — создание некоего текста — предполагает возврат (в метафизическом, конечно, смысле) к текстам-предшественникам, их творческое перевоплощение.

Очевидно, что художественный мир романа Белого по отношению к мифам о Петербурге А. Пушкина и Н. Гоголя, Ф. Достоевского и П. Чайковского не является ни их простым репродуцированием, ни уничтожающим травестированием, как, скажем, террорист Дудкин, восседающий на трупе Липпанченко, по отношению к монументу Фальконе или Венера Сальватора Дали по отношению к античной Венере. Пародия Белого вполне соответствует тыняновскому пониманию пародии как средства сдвига, обновляющего смысл. В более широком смысле — бахтинской трактовке смехового начала как уничтожающего и возрождающего одновременно<sup>1</sup>. Она и развоплощает образы предшествующей культуры, и возрождает их в новом качестве: изымает предшествующие мифы о Петербурге из потока «быстротекущего времени», синхронизирует их в иерархически-организованном пространстве художественного текста.

Таким образом, и линейное движение, и круговое в обоих его ипостасях преодолевается за счет трансформации временного в пространственное. Обоснование — в статье «Эмблематика смысла»: «Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас»<sup>2</sup>.

Художественная структура «Петербурга» является как бы аналогом пространственной модели мира по Белому. Но что это за модель и почему именно ей традиционно придается столь большое значение при рассмотрении творчества писателя?

Начало подобной традиции положил, собственно, сам писатель, называвший себя то «полевым пророком», то «просторов рыдающим сторожем», открывавший свою наиболее известную поэтическую книгу «Пепел» (1909) авторским предисловием: «В <...> сборнике собраны <...> стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое: целое — беспредметное пространство, и в нем оскудевающий центр России»<sup>3</sup>, пронизавший стихи сборника сквозной темой: страна и человек пропадают, «стертые пространствами», исчезают в пустоте:

Просторов простертая рать:  
В пространствах таятся пространства...

<sup>1</sup> Близкое нам понимание пародии Белого содержится в книге: Steenberg A. World and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982 (ch. «Parody and its dissonant «polyphonic» effect in «St. Petersburg»), с которой мы смогли, к сожалению, ознакомиться лишь после завершения работы над этой статьей.

<sup>2</sup> Белый А. Символизм, с. 143.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы, с. 544.

В воспоминаниях о Белом, выразительно названных «Пленный дух», М. Цветаева имела все основания сказать о «родной и страшной его стихии — пустых пространствах»<sup>1</sup>. Здесь важно все: и то, что пространства названы «пустыми», и то, что они отождествлены со стихией.

Действительно, слово «пустой» едва ли не постоянный эпитет для определения пространства в романе «Петербург». Как ни многолюдна столица, сколь ни настойчиво передвигаются по ее проспектам и улицам котелки, трости, «пальто, уши, усы и нос» (с. 126), автор не устает подчеркивать одновременно пустоту города, его призрачность, поданную в тревожном лунном освещении: «...столичный наш город... принадлежит к стране сновидений». Белый не ограничивается, однако, пространством столицы: ссыльно-каторжный Дудкин закинут в «унылые ледяные пространства» (с. 86) Якутской губернии, а в собственной конуре на островах он ощущает себя узником «всего мирового пространства» (с. 303). Человек растворен в этих пространствах, пребывает у них в плену, а сами они безысходно пусты: «пустовали пространства», «пустота продолжалась в веке».

Стихия пустых пространств страшит старого сенатора («Аполлон Аполлонович пространств не любил», с. 86), который стремится геометризовать ее, упорядочить на основе рационалистической системы (не чужд этого и Аблеухов-младший с его кантианством<sup>2</sup>). Пустым пространствам противопоставлены иные — узкие, тесные, перегороженные, тщательно размеренные. Только в них уютно чувствовал себя старый сенатор, отождествлявший «квадраты, параллелепипеды, кубы» с нормальным порядком вещей, разумным ходом событий.

Однако все ухищрения «земного, эвклидоваго ума», как сказал бы Ф. Достоевский, бесплодны, они остаются на поверхности жизни, не затрагивая основ бытия.

«Лак, лоск и блеск» — так описаны в романе дом сенатора, его карета. Учреждение, и эта аллитерация, нагнетание буквы «л», «вскричавшей смыслом», очень значимы для Белого (на что прямо указано в его «Дневниковых записях «К материалам о Блоке»; с. 502). Оно призвано породить у читателя представление о гладкой, блестящей поверхности, полностью лишенной измерения глубины и хоть какого-нибудь сакрального смысла.

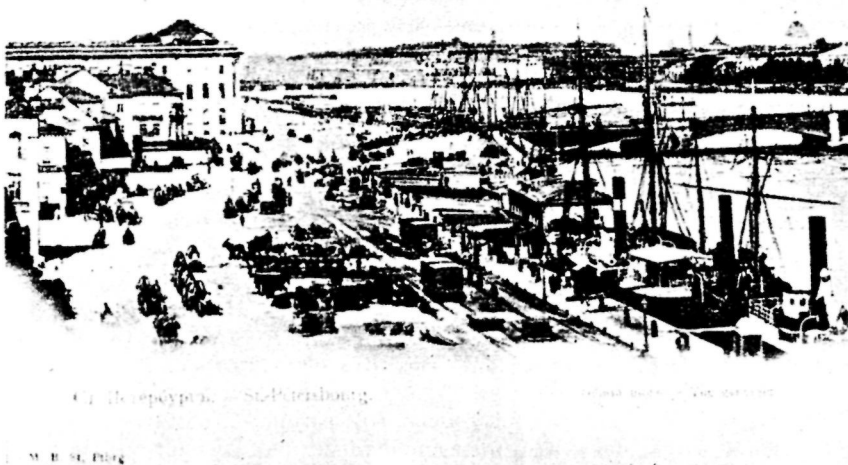
Предметы, окружающие сенатора и его сына, вещи, которыми уставлен их лакированный дом, — сплошная блестящая *плоскость*, будь то расширяющийся паркет комнат, перламутровый столик, многократно упоминаемый в романе, или сплошные зеркала.

Но «блеск» у Белого — не только свойство отражающей поверхности,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 308.

<sup>2</sup> Кант буквально «обстал» (воспользуемся любимым словом Белого) Николая Аполлоновича. Портрет кенигсбергского философа стоит в его кабинете, книги лежат на письменном столе, цитатами из Канта уснащена речь, кантовские категории во многом определяют сам тип его мышления. Комментаторы академического издания «Петербурга» обратили также внимание на приверженность автора романа и его героя к числу «12», которое справедливо идентифицируется ими с количеством кантовских категорий. Напомним в этой связи, что А. Шопенгауэр следующим образом определил двенадцать кантовских категорий: «Здесь все принесено в жертву страсти к симметрии».



*Петербург. Набережная. Начало XX века.*

а также атрибут холода, постоянный спутник «категории льда» (с. 86). Дом сенатора — насквозь холодный, весь как будто вымороженный: мебель в белых чехлах подобна снежным холмам, «стены — снег, а не стены», «холодно посверкивало со стен ледяное стекло...». Хозяин этого дома — как бы материализуя призыв К. Леонтьева «подморозить Россию» — заверчивает всю громадную страну в холодной свистопляске: цепенеют от полярного ветра, рождающегося в Учреждении, леса, звери, птицы, путники, застигнутые в дороге; цепенеют села и города.

Холод запал еще с детства и в сына сенатора — тогда еще Коленку, — который ребенком «круговращался во льдах», а став взрослым, продолжает пребывать в холоде: «...самые страстные чувства переживались им как-то не так, воспламенялся не так он, не по-хорошему, холодно» (с. 331).

Холод сенатора и его сына, холод senatorского дома и Учреждения — прямое следствие «игры в сплетение отвлеченных понятий», будь то бюрократическая циркуляция бумаг или расплывание мира согласно антиномиям Канта. Лед «носит в своем сердце» также знаменитый конспиратор Неуловимый, отгородившийся терроризмом от остальных. Вездесущи «ледяные руки» агента охраны Морковина, которые способны дотянуться даже до сенатора. Но холодом веет не только от «всеобщей провокации» — холодны и те пустые пространства, которых так страшился Аполлон Аполлонович, которые он готов был упорядочить любой ценой, — «за снегами и льдами там, за лесною гребенчатой линией поднимала пурга перекрестность воздушных течений» (с. 78). И эта мысль об одинаковой холодности, равной враждебности живому как стихийности, неконтролиру-

руемой сознанием, так и сознания, оторванного от стихийности, чрезвычайно важна для понимания романа в целом.

«Категория льда» — одна из наиболее устойчивых в творчестве Белого. Она присуща не только его прозе, но и стихам, традиционно связывалась как у него самого, так и у его ближайших предшественников, равно как и у многих современников с демоническим началом. «Холодные пальцы», «ледяная рука», «лед в сердце» романа «Петербург» — явления того же семантического ряда, что и «острая ледяная струя», которой Сатана заполняет душу сверхчеловека в повести Вл. Соловьева «Три разговора»<sup>1</sup>. Другие источники у программного стихотворения «Искуситель», посвященного Врубелю и навеянного «демоническими» образами художника, но смысл тот же, что и у «соловьевских» образов романа. В этом контексте должны быть прочитаны и строки знаменитой «Родины» из сборника «Пепел»:

Роковая страна, ледяная,  
Проклятая железной судьбой —  
Мать Россия, о родина злая,  
Кто же так подшутил над тобой?

Здесь вполне уместно было бы упомянуть и о Э. Верхарне, ощущавшем себя участником «Литургии Великого Холода», и о Ш. Бодлере, готовом смириться с тем, что «высшее в искусстве — оставаться ледящим и замкнутым»<sup>2</sup>, и о Ф. Сологубе с его постоянными жалобами на «могильный холод», и о З. Гиппиус, сравнивающей душу с «клокочущим холодом», жизнь со «снеговыми вихрями», и о Н. Бердяеве, пришедшем в книге «Дух и реальность» к выводу об «охлаждении» творческих актов как «специфическом экзистенциале» современного человека<sup>3</sup>, и о (перешагнем через десятилетия) томасманновском Адриане Леверкюне, который, пренебрегая «животным теплом» традиционных форм, творит свою, похожую на ледяные узоры музыку, чтобы в конце концов, в «Плаче доктора Фаустуса», издать «экспрессивнейший крик души», устремиться к «безотчетно-доверчивой человечности», но так и не суметь «прорваться» своим искусством «к миру», согреться «человеческим теплом» после памятного разговора с чертом.

Легко убедиться, что категории «льда», «холода» займут по преимуществу в «новом искусстве» XX века такое же место, как «геенна огненная» у старых средневековых мастеров. Снежная королева, вступившая в сговор с дьяволом, окажется куда более неуступчивой и сильной, чем в старой наивной сказке Г.-Х. Андерсена (реминисценции из нее узнаваемы в тексте «Петербурга»).

«Так страшно, так холодно мне» — строки из раннего стихотворения Белого «Одиночество» — станут едва ли не постоянным спутником его творчества, устойчивым свидетельством мироощущения писателя, который даже объективирует это чувство в образе своего «абстрактного» двой-

<sup>1</sup> Это наблюдение принадлежит комментаторам академического издания романа «Петербург», на которое мы постоянно ссылаемся в тексте статьи (см. с. 599—600).

<sup>2</sup> Baudelaire Ch. L'art romantique. P., 1924, p. 398.

<sup>3</sup> См.: Бердяев Н. Дух и реальность. Париж, 1937, с. 140 и след.

ника Леонида Ледяного — и в «Записках чудака», и в стихотворении «Своему двойнику. Леониду Ледянному», предназначенному для сборника «Звезда».

Но Белый — и в этом его принципиальное отличие и от Левркуна, и от реальных прототипов вымышленного немецкого композитора — не соглашался отступать от «безотчетно доверчивой человечности», принимать «охлаждение» творческих актов за «специфический экзистенциал» современности. «Сердце его (Николая Аполлоновича. — В. П.), разогретое всем, бывшим с ним, стало медленно плавиться: ледяной сердечный комок стал-таки сердцем»; «Рука ледяная! И — вот: она таяла. Аполлон Аполлонович, освобождаясь от службы, впервые ведь вспомнил: уездные, сиротливые дали, дымок деревенок; и — галку; и ему захотелось увидеть; дымок деревенок; и — галку», — таковы искомые ориентиры, которые недостижимы, однако, в координатах планиметрии. Тут необходимо другое пространство, новое измерение глубины. То самое, что рождалось, как сказано в «Луге зеленом», «в глубине души» Гоголя и определяло его мироздание<sup>1</sup>, которое автор «Петербурга» называет «вторым пространством»: пространство человеческого сознания, «органически соединившегося со стихиями и не утратившего в стихиях себя», то есть «жизни подлинной» (с. 516)<sup>2</sup>.

Для Белого-антропософа такое пространство существует въявь, оно имеет вполне «телесные» очертания и формы<sup>3</sup>. Вспомним ощущение Аполлона Аполлоновича перед отходом ко сну: у него раскрывается темя и голова сенатора продолжается в виде коридора, «убегающего в неизмерность». Совершенно аналогичный образ возникает в видении Николая Аполлоновича, задремавшего над бомбой с заведенным часовым механизмом: то же раскрывшееся темя, волосы — дыбом<sup>4</sup>. Все эти образы-двиге-

<sup>1</sup> Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 96.

<sup>2</sup> Ср. блоковское:

Небо — в зареве лиловом,  
Свет лиловый на снегах,  
Словно мы — в пространстве новом,  
Словно — в новых временах, —

подсказанное строкой из «Драматической симфонии» Белого: «Это будут новые времена и новые пространства».

Ср. далее у А. Ахматовой:

И его поведано словом,  
Как вы были в пространстве новом,  
Как вне времени были вы...

(Наблюдение принадлежит В. Топорову. См. его статью «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления». — In: *Structur of Texts and Semiotics of Culture. The Hague—Paris, 1973, p. 297*).

<sup>3</sup> См. об этом в письмах Белого Э. Метнеру, излагающих содержание «тайных» лекций Р. Штейнера, которые были читаны в 1912—1913 гг. (См. Белый А. Петербург, с. 562—563).

<sup>4</sup> Ср.: «Сознание наше должно разорвать свои бранные костные оболочки, а то «ворон» — субъект — закроет наше «я», закрепощая навеки в твердые застылых понятий, бросая оттуда все жизненное в пучины» (Белый А. На перевале. II. Кризис мысли. Пб., 1918, с. 119).



*Петербург. Улица Гоголя. Начало XX века*

ния по вертикали разламывают плоскость сознания (что не дано испытать провокатору Липпанченко, самым характерным внешним признаком которого являются как раз крепко-накрепко сросшиеся лобные кости), явно контрастируют с «первым пространством» расчлененного на плоскости Петербурга. Более того, город на Неве изображен не только на пересечении параллельных линий, проведенных некогда Петром, но и как город, все больше погружающийся в бездну, причастный к нижнему миру: «Принизились острова; принизились земли; и принизились здания; казалось — опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленая муть...» (с. 19).

В романе отчетливо звучит народное апокалипсическое пророчество, что грядет великий трясина, и тогда «родные равнины <...> изойдут повсюду горбом» (с. 99): Нижний, Владимир, Углич и другие города возвысятся, а Петербург опустится. С ним прямо согласуется прорицание таинственного посетителя Дудкина: «Для Русской империи Петербург — характернейший пункт <...> Столичный наш город, весьма украшенный памятниками, принадлежит и к стране загробного мира...» (с. 295). Причастность Петербурга к загробному миру подчеркивают также настойчиво повторяющиеся образы теней, туманов (туман, как известно, постоянный атрибут подземного царства в основательно обжитой Белым германской мифологии. Поэтому обитатели Петербурга в известном смысле могут быть названы нибелунгами — жителями Страны туманов).

Обозначенное противопоставление верха и низа, глубины и плоскости очень существенно для адекватной интерпретации «астральных» путешествий сенатора и его сына, для понимания образа «второго пространства» в целом. Создавая этот образ, Белый очевидно прибегает к терминам

и мифологемам антропософии<sup>1</sup>. Важно, однако, не только и не столько перевести содержание соответствующих эпизодов романа на язык антропософской мистики, сколько проанализировать их с точки зрения функции этих эпизодов в образно-смысловом целом произведения. И тогда возникает совершенно естественная необходимость разграничить мотив «раскрытия второго пространства» и сходный с ним мотив «мозговой игры»<sup>2</sup>. Тем более что и сам автор проводит это разграничение, противопоставляет «второе пространство» «мозговой игре», прибегая все к той же оппозиции: глубина — плоскость. Сознание сенатора, отделяющееся по всем законам антропософии от его тела, «устремляется вверх, в *глубину* звездной безд-

---

<sup>1</sup> Проблема «Белый и антропософия» — особая проблема, которая привлекает все растущее внимание зарубежных исследователей творчества писателя (см., напр., трехтомную работу: Kozlik F. L'influence de l'antroposophie sur l'oeuvre d'Andreï Bielyi. FM, 1981) и которую еще предстоит решать советским специалистам. При этом, разумеется, «проблемой» является не сама антропософия, сущность которой очевидна, но отношение к ней писателя, искавшего в учении Р. Штейнера разрешения мучивших его противоречий.

<sup>2</sup> Отождествление этих мотивов лежит в основе того, принципиально отличного от нашего прочтения романа, которое содержится в обстоятельном исследовании американского профессора В. Александрова «Единорог, прободающий рыцаря» (см. Alexandroff V. Unicorn Impaling a Knight: The Transcendent and Man in Andreï Belyi's Petersburg. — «Canadian-American Slavic Studies», т. XVI.) (spring, 1982). Отождествление этих мотивов ведет В. Александрова к целому ряду, с нашей точки зрения, неоправданных выводов, порождает — внутри самого исследования — ряд неразрешимых противоречий. В самом деле, Белый у В. Александрова — рьяный последователь учения Р. Штейнера, даже слишком рабски зависящий от Учителя ученик: получается, что чуть ли не все творчество писателя с определенного времени — разнервнутая иллюстрация к антропософской мифологии. И в то же время оказывается, что Белый расходится с Р. Штейнером в *самом главном* — во взгляде на человека, в понимании свободы воли. Р. Штейнер, как известно, делал акцент именно на волюнтарной стороне человеческой личности, веря в способность человека *волевым усилием* достичь мистической потусторонней свободы (до сих пор считалось и считается, что этим-то пафосом свободы и воли, конструктивной силы человеческого духа Р. Штейнер Белого и привлекал!). У В. Александрова Белый полностью отрицает свободу воли, свободу выбора как у героев романа, которые оказываются марионетками, приводимыми в движение потусторонними «неведомыми силами», так и у самого себя, автора, творца «Петербургa». Нет, не творца, а «медиума», средства, при помощи которого «творящие силы» (creative forces) воздвигли роман писателя Белого о городе. Впрочем, эти «творящие силы» вовсе не являются «творящими» в полном смысле слова. Ведь они — силы хаоса и разрушения, равно как сама антропософия — не мистическое учение о постижении человеком своего места во всеобщем космическом бытии, а своего рода апокалипсис. Так что вторжение «творящих сил» как в человеческое сознание, так и в историю всегда катастрофично, неизбежно ведет к концу света. Остается только решить, как смотрит Белый на этот конец: трагически или оптимистично? Вроде бы оптимистично, поскольку вслед за Вл. Соловьевым «приветствует» татарское нашествие как начало чаемого конца света, но, с другой стороны, трагически, так как у писателя не хватает мужества принять такой финал. Соответственно, самый позитивный и близкий, по мысли В. Александрова, Белому персонаж романа Дудкин (позитивный, постольку, поскольку движим идеей «общей жажды гибели», поскольку своей деятельностью максимально приближает апокалипсис!) все же до конца положительным быть назван не может: ведь и его психика не выдерживает столь правоверного служения делу всеобщей гибели. Так что Дудкин — только «начало победы добра над злом». Но о каком противоборстве добра и зла у Белого можно говорить, если в мире фатальной детерминированности и отсутствия у героев каких-либо нравственных исканий разницы между добром и злом принципиально не существует?



ны», а «мозговая игра», ограничивая поле сенаторского зрения, напротив, воздвигает перед ним «свои туманные *плоскости*» (с. 33). Подобным образом описано и «астральное путешествие» Николая Аполлоновича: «открытая дверь продолжала зиять среди текущего, открывая в текущее свою нетекущую *глубину*: космическую безмерность» (с. 235). Напротив, реальнейшее порождение «мозговой игры» Дудкина «персидский подданный» Шишнаर्फнэ<sup>1</sup> превращается на его глазах в «двухмерный» (то есть *плоский*. — В. П.) «контур» (с. 297). Сравнение «мозговой игры» с маской (с. 56) также наводит на мысль о плоской, не имеющей глубины поверхности.

«Мозговая игра» заключена в камне черепной коробки (ср. образ «каменной громады <...> Сенаторской Головы», с. 36) отъединенного от мира, изолированного, замкнувшегося в своем «его» субъекта. Астральные путешествия, напротив, ассоциируются с сознательным или (как в случае с обоими Аبلеуховыми) бессознательным отрывом сознания от тела, разрывом «жалкой скорлупы» — оболочки «я», растворением «я» во всеобщем. «Мозговая игра» создает мир призраков и туманов, а «переживания стихийного тела» воплощаются в символах, этих высших, с точки зрения Белого, реальностях. Наконец, ряд перечисленных оппозиций увенчивает противопоставление Шишнаर्फнэ (явная вариация Дьявола) и «длинного, печального», являющегося на улицах Петербурга.

Вернемся, однако, к дальнейшим рассуждениям загадочного Шишнаर्फнэ (он же Енфраншиш) о судьбах столицы Российской империи. Только что он уподоблял Петербург безнадежной изменности и тут же именует его местом «касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса». И это не хитроумные парадоксы дудкинского «двойника», но важнейшая закономерность эстетики романа. Астральный верх и inferнальный низ у Белого вовсе не простая бинарная оппозиция: они находятся в ситуации взаимной дополнительности; объединяющим здесь является мотив бездны: нависание над бездной, падение в нее самым неожиданным образом оборачивается приобщением ко второму пространству, полетом в звездную бесконечность. Задача символистов сложна, прокламировано в статье «Символизм, как миропонимание»: от них требуется «пророческая смелость неопитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей <...>. Они должны идти там, где остановился Ницше — идти по воздуху»<sup>2</sup>.

Образ бездны в мифологии Белого — символ экстремальной ситуации как в бытии человечества, в судьбах людей целой страны, так и в жизни отдельной личности: ситуации, чреватой взрывом. Взрыв, столь часто и разнообразно обыгрываемый на страницах романа, собственно и есть точ-

---

<sup>1</sup> Визит к Дудкину Шишнаर्फнэ, равно как и Медного Всадника, другие видения, посещающие террориста в его тесной камерке, должны интерпретироваться именно в терминах «мозговой игры», при том, что Дудкин — об этом свидетельствует его разговор с Николаем Аполлоновичем в эпизоде «Откровение» — прекрасно знает, что такое отличные от его видений «переживания стихийного тела».

<sup>2</sup> Белый А. Арабески, с. 237.

ка перехода из нижнего пространства в верхнее. Прежде чем расстаться с сознанием обыденным, горизонтальным, плоскостным, героям «Петербург» предстоит дойти до самого низа, пережить свой Страшный суд. Эта парадоксальная ситуация, при которой нисхождение оборачивается взлетом, заставляет вспомнить логику перемещения Данте с Вергилием по нисходящей спирали ада, выводящей их, в конечном счете, к подножию горы чистилища (кстати, тема «Данте и Белый» заслуживает, на наш взгляд, самого пристального рассмотрения).

«Петербург» — не только пророчесствует о грядущем Страшном суде. Он совершается, как известно, на страницах романа. И финальный эпизод главы, носящий многозначительное название «Страшный суд», представляется одной из кульминаций книги, во всяком случае той сюжетно-фабульной линии, что связана с темой отцеубийства. Собственно, едва ли не все трагические потенции, заложенные в теме отцеубийства, исчерпываются как раз в этом эпизоде, тогда как реальный взрыв сардинницы, прозвучавший в конце романа, оборачивается всего лишь фарсом, комическим бегством Аبلехова-старшего в «ни с чем не сравнимое место» (столь же трагифарсовый оттенок имеет и развязка второй линии сюжета, связанной с темой провокации). Причем обе развязки прочитываются не сами по себе, но как бы концентрируют в себе энергию смехового начала, органически присущую поэтике романа. Все это позволяет отнести «Петербург» не к жанру трагедии, как чаще всего принято считать, но к жанру траги-фарса, барочно сочетающего в себе высокое и низкое, трагическое и комическое).

Трагическая кульминация приходится на конец пятой главы, занимает место едва ли не в середине произведения, состоящего, как известно, из восьми глав, именно потому, что последующее повествование образует некое противотечение, которое должно подготовить эпилог.

Отцеубийство уподобляется Белым богоубийству, оно оказывается символом уничтожения всей вселенной, уничтожением как времени, так и пространства («Течение времени перестало быть <...> Все тела не стали телами <...> птицы, звери, люди, история, мир — все рушится»; с. 238). Таким образом, ниспадение Николая Аполлоновича «в черные, зонные волны» становится низшей точкой падения героя. Однако по логике нелинейного мышления Белого, именно с этой точки должно начаться — и начинается — противодвижение. Поэтому французская фраза, на которую Аبلехов-сын раскладывает в бреду слово «Са турн», — *sa tourne* (это вертится) — вполне может интерпретироваться и как намек на возможность некоего возвращения, возврата (вспомним: «в круговом движении неправда — не все»).

Ощущения, пережитые Николаем Аполлоновичем над сардинницей, способствуют тому, что он начинает, по определению Дудкина, говорить совсем другим, не кантовским языком. В согласии с Александром Ивановичем Дудкиным здесь пребывает и сам автор: если эпизод «Страшный суд» завершается уподоблением Аبلехова-младшего бомбе, от разрыва которой остается только «дрянная разбитая скорлупа», то в следующей главе тот же мотив разрывания Николая Аполлоновича, разъятия его тела



*Петроград. Знаменская площадь. Памятник Александру III*

на части возникает совсем в другом контексте — в связи с образом терзаемого Диониса, гибель которого, как известно, знаменует не только смерть, но и возрождение.

«Сердце его <...> — сказано о Николае Аполлоновиче, — прежде билось оно неосмысленно; теперь оно билось со смыслом, и билось в нем чувства» (с. 315). И вот отец, который являлся сыну чудовищем, Сатурном, пожирающим своих детей, сам превращается в видениях Николая Аполлоновича в ребенка, нуждающегося в опеке и защите. Мотив мертвого младенца из гетевского «Лесного царя», возникающий в начале седьмой главы, казалось бы в связи с темой отторженного от отца сына, в своем дальнейшем развитии включается в совершенно противоположный контекст: отец — это ребенок, убиваемый сыном. Мотив отца-ребенка настойчиво сопровождает дальнейшее повествование, подсознательно переформировывая отношение Абреухова-младшего к старому сенатору. Николай Аполлонович «увидел какие-то ребенкины взоры шестидесятивосьмилетнего старика» (с. 404), бросился к его бессильному тельцу, «как бросается мамка посреди проездной мостовой к трехлетней упавшей каплюшке» (с. 415).

Так круговое движение оказывается уже не только бессмысленным вращением волчка в холодной груди Николая Аполлоновича, по характеристике автора, не только его бесплодной «мозговой игрой», но и возвращением — возвращением к детству, возвращением к журавлям, курлыканье которых очерчивает «вкруг души» Николая Аполлоновича «благой проникающий круг», возвращением Анны Петровны в оставленный ею дом, возвращением Абреуховых-старших в родовое имение и, наконец,

возвращением туда же Николая Аполлоновича — к полям, лугам, лесам. Возвращением из Петербурга.

Иначе — безвозвратно — складывается судьба двойника и антагониста главного героя — Александра Ивановича Дудкина, этой едва ли не самой трагической фигуры романа. Здесь тоже разыгрывается драма отца и сына (для которой столь обильный материал представляла отечественная история: Иван Грозный и его сын Иван, Петр и Алексей, Павел I и Александр I...). Отношения Дудкина с его духовным отцом — Медным Всадником — определяются словами: «Я гублю без возврата» (с. 245).

Дудкин, как и Аблеухов-младший, тоже переживает свой Страшный суд, но его воссоединение с отцом оборачивается полным разладом сознания. Тут невозможно никакое возвращение, потому что возвращаться некуда: кованный круг петровской истории закончился, а Дудкин лишен всяких других связей: кровнородственных, человеческих, бытийных, не знает ничего, кроме Петербурга. Его фигура, застывшая на трупе Липпанченко в гротескной позе, пародирующей Медного Всадника, насквозь статуарна, неподвижна, безжизненна.

Образ Дудкина, который, «убивши Липпанченко, сел на него верхом, приняв труп за коня»<sup>1</sup>, — многозначен. Не зря он постоянно тревожил воображение Белого, привлекал и продолжает привлекать внимание исследователей. Через двадцать с лишним лет после завершения романа Белый вновь вернется к этому образу и отошлет в монографии «Мастерство Гоголя» к историческим и литературным источникам, которые его питали: «Неуловимый, вообразивши себя Евгением из «Медного Всадника», вообразил себя и Петром <...> Неуловимый кончает Поприщиным»<sup>2</sup>. Западногерманский исследователь Й. Хольтхузен, оспорив правомерность сопоставления Дудкина с Поприщиным, сравнивает позу Неуловимого с описанием пушкинского Евгения<sup>3</sup>, который спасается от наводнения, водрузившись на статую льва:

На звере мраморном верхом,  
Без шляпы, руки сжав крестом,  
Сидел недвижный, страшно бледный  
Евгений...

В этот контекст можно было бы встроить и еще один образ, поразивший современников Белого своей антитетичностью Медному Всаднику, — конную статую Александра III работы П. Трубецкого. Полет фальконетовского Петра на «звонко-скачущем коне» сменился подчеркнутым антидвижением фигуры Александра III: конь под императором уперся всеми четырьмя копытами в землю, лишь бы удержать грузного всадника. Русские люди 10-х годов (памятник Трубецкого был открыт в 1909 году) не могли не задуматься о контрастной символике двух скульптурных фигур, не осознавать, что целая эпоха отделяет воодушевленный движением образ Фальконе от «той», — по словам И. Бунина из рассказа «Петлистые

<sup>1</sup> Белый А. Мастерство Гоголя, с. 305.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Holthusen J. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957, S. 122.

уши», — ужасной толстой лошади, что вечно гнет, в дожде или тумане, свою большую голову, прося повода у своего дородного седока». Памятники воспринимались как начальный и конечный символы петербургского периода отечественной истории.

Обдумывая два столетия Российской империи. Белый предпочитает — в противоположность большинству — мыслить, однако, не контрастами, а устанавливать преемственную связь между прошлым и настоящим, которое в полной мере пожинает плоды «европейского дела» Петра<sup>1</sup>. Отождествление позы безумного Дудкина с Медным Всадником окарикатуривает образ «державца полумира», в частности, и за счет того, что Белый лишает его динамики, как бы сдвигает в сторону Александра III — мешковато-неподвижного, громоздкого, застывшего.

Между воодушевленным началом и унылыми сумерками Российской империи поставлен знак равенства, они уравнены между собой так же, как антагонисты пушкинской поэмы — Петр и Евгений, вдруг обретшие под пером Белого черты духовного родства. Происходит уподобление неподобающего, согласование несогласованного, симметризация асимметричного: то, что поколениями разводилось и противопоставлялось друг другу, обнаруживает признаки сходства, выстраивается на одной плоскости «заговора» против России: «Рассветалась по Невскому холодная свистопляска <...> чтобы гнать нетопыриное крыло облаков из Петербурга по пустырям; и уже рассветалась над пустырем холодная свистопляска; посвистом молодецким, разбойным она гуляла в пространствах — самарских, тамбовских, саратовских — в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль; сноп тяжелый, зернистый — от нее прорастает; ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; поразведутся мокрицы; и по ряду сырых деревень разгуляется тиф» (с. 323).

Линия, уходящая в пустую бесконечность (линия петровского прогресса!), грозит «свернуться» в кольцо бесплодной «вечности» (вспомним барочную эмблему «вечности» — змею, заглатывающую собственный хвост). Так и Петр бесплодно горячил своего коня, вздергивал его на дыбы. Так и Евгений «столетие бежал понапрасну». Эта бессмысленность, абсурдность «мировой тавтологии» связана для Белого с индивидуалистической формой цивилизации, при которой человек проживает «человеческую единицу» либо, напротив, становится «икринкою икры», частью «людской многоножки». Но при обоих способах проживания он неизбежно лишается души, утрачивает собственное лицо и заменяет его маской: «маской был Николай Аполлонович», Софья Петровна Лихутина — кукла, старый сенатор — нетопырь, толпа на Невском — сплошной фантасмагорический карнавал, скопище ужасных масок («котелки, треуголки, цилиндры, околыши, перья, фуражки и косматые манджурские шапки»), равно как и жители островов — «род ублюбочный, странный: ни люди, ни тени...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее см. послесловие Л. Долгополова к роману «Петербург» (с. 539).

<sup>2</sup> Мотив «люди — маски», «жизнь — маскарад», впервые появившийся у Белого в прозаическом отрывке «Аргонавты», который был включен в первый сборник стихов «Золото в лазури» (1904), затем развит в стихах «Пепла» и, нарастая, звучит дальше в прозе писателя, вплоть до московского цикла, о котором по свидетель-

Следовало бы сказать, что в романе Белого образно воплощена тотальность закона отчуждения людей от собственной человеческой природы — и в этом смысле «Петербург» превосходит произведения Ф. Кафки, Д. Джойса, с которыми, как правило, связываются новые пути европейской прозы. Причем при всей склонности Белого к мифологии писатель довольно точно обозначает реальные контуры той ситуации, что стала предметом изображения в романе: кризис петровского цикла русской истории. Воплощенный в образах Медного Всадника и Петербурга, он отождествляется для автора с тем, что А. Блок назвал «крушением гуманизма», с тем, что позднее получит у Т. Манна определение «конца бюргерского гуманизма», иначе говоря, с кризисом индивидуалистического сознания.

Едва ли не все герои романа ощущают кризисность переживаемой ими эпохи и строят модель поведения, сообразуясь с этим общим мироощущением. Так террорист Дудкин, предваряя многие мифы XX века — от фашистских до левозкстремистских — развивал «парадоксальнейшую теорию о необходимости разрушить культуру, потому что период историей изжитого гуманизма закончен и культурная история стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период зверства, пробивающийся из темного народного низа (хулиганство, буйство апашей), из аристократических верхов (бунт искусств против установленных форм, любовь к примитивной культуре, экзотика) и из самой буржуазии <...> Все явления современности разделялись им на две категории: на признаки уже изжитой культуры и на здоровое варварство, принужденное пока таиться под маскою утонченности (явление Ницше и Ибсена) и под эту маску заражать сердца хаосом, уже тайно взывающим в душах.

Александр Иванович приглашал снимать маски и открыто быть с хаосом» (с. 292).

Антагонист Дудкина Аполлон Аполлонович Аблеухов тоже осознает, что присутствует при изживании эпохи и делает все возможное — подобно своим реальным историческим прототипам К. Леонтьеву, В. Плеве, К. Победоносцеву — для обуздания «хаоса». Экстремистской доктрине Неуловимого он противопоставляет ретроградный консерватизм. Остается лишь удивляться прозорливости Белого, предугадавшего в начале века дальнейшее размежевание буржуазного сознания по этим двум основным линиям.

Николай Аблеухов, в свою очередь, весь — порождение кризиса, целиком пребывает в «расставе ножиц» (как любил говорить Белый о собственном поколении), что сказывается в двойственности его облика, поведения, впечатления, производимого на окружающих.

---

ству К. Н. Бугаевой, он говорил: «получается, в сущности, второй «Маскарад» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 153). Именно этот мотив, столь излюбленный символистами, характеризует у Белого героя современности, подчеркивает его призрачность, неподлинность, что получит теоретическое обоснование в книге «Почему я стал символистом...»: «В проблеме жизни я изучал градацию социальных и мировоззренческих крахов; не люди проваливались (они были ценнее и лучше собственных «мировоззрений», их облакавших в *рога*, *бычьи морды* и прочие маски); маски надетые — предрассудки; пока они удел личности, они безобразят личность...» (Белый А. Почему я стал символистом... с. 128—129).

В «расставе ножниц» — поколение, в «расставе ножниц» — эпоха, порождающая «отвлеченные от жизни основы идеологий» (с. 498), иллюзионизм восприятия всех явлений, атмосферу «всеобщей провокации», наконец, чувства неуверенности, страха и вины, которые одинаково охотно эксплуатируются как завязатыми бюрократами, так и отъявленными террористами.

Однако было бы явным упрощением не видеть того, что собственную эпоху Белый оценивает амбивалентно: рядом с «возмездием» — предощущение «близкой поступи больших событий», что играет не последнюю роль в мироощущении художника, писавшего «Петербург» не только как «роман конца», если прибегнуть к словам Т. Манна, но и как «роман начала».

«Зори сулят многое <...> — сказано в письме к М. К. Морозовой, датированном временем работы над «Петербургом». — Проблемы, которые ждут от нас разрешения, больше нас — слабых, хилых; а между тем мы, а не кто иной, будем их решать» (с. 636). Подобное умонастроение требовало — не могло не требовать — поиска путей, пусть зачастую фантастически-утопических, мистических, преодоления ситуации «крушения гуманизма». Возможно, последняя часть задуманной писателем трилогии «Восток и Запад» так и не была создана из-за иллюзорности этих путей, как не была завершена и вторая книга «Мертвых душ». Разве при всем том следует проходить мимо «опытов самопознания», предложенных в «Петербурге», которые, вероятно, могут быть сформулированы следующим образом: «Мы должны строить ковчег нашей души — воспитать в себе героя: средство воспитания — восстание личности против безличия»?<sup>1</sup> И разве эти опыты, выводящие за горизонты буржуазного отчуждения человека, принципиально не сопоставимы с блоковской мечтой о «человеке-артисте», взошедшей на той же почве и в то же время?

«Опыты самопознания» — за этим словосочетанием в нашей искусствоведческой литературе чаще всего закрепляются такие понятия, как «поиски себя», поиски способов спасения своего «я», средств художественного воссоздания чрезвычайно усложнившегося мира личности с его изменчивостью, плюрализмом, игрой сознательного и бессознательного начал. Все это, по мысли ряда исследователей, определяет главное направление развития западноевропейского искусства XX века<sup>2</sup>. Нам уже приходилось оспаривать подобную точку зрения в печати, напоминая, что западное искусство знает «опыты» построения такой художественной концепции личности, которая может осуществиться лишь «в других и с другими»<sup>3</sup>. Тем более не ограничивается герметическими опытами самопознания русское искусство начала столетия, оказавшее, как известно, немалое воздействие на художественное сознание всего века. В частности, Белый (который был убежден, что «ритм сложения индивидуальностей в индивидуум коммуны вызывает к равноправному свободному раскрытию всех свойств каждой из индивидуальностей и сочетанию всех видов раз-

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, с. 15.

<sup>2</sup> Такова, например, концепция Н. Дмитриевой, содержащаяся в ее глубокой и во многом пронизательной статье «Опыты самопознания» (Сб.: Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984).

<sup>3</sup> См.: «Вопросы литературы», 1984, № 7, с. 95.

виваемых связей от каждого к каждому»<sup>1</sup>) намечает в «Петербурге» перспективу, единственно дающую возможность перехода во «второе пространство»: от центра, которым в представлении героев являются они сами, — к расширению вовне, к обновлению за счет приобщения «я» к миру природы, миру людей, миру России, той России, что открыл для себя писатель, потрясенный «уходом» и смертью Толстого: «Не Петербург, не Москва — Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия — не городок Окуров, не Лихов. Россия — это Астапово, окруженное пространствами; и эти пространства — не лихие пространства; это ясные как день божий, лучезарные поляны»<sup>2</sup>.

Мысль, принадлежащая к числу наиболее значимых для Белого, что сближает его с А. Блоком и ставит их обоих в особое положение среди русских символистов. В этой связи нельзя не оспорить итоговое суждение Д. Максимова, будто «норма пути для Белого в первую очередь — интроспекция, индивидуальное посвящение, уединенное совершенствование <...> личного «я», ведущее к мистерии человеческих отношений»<sup>3</sup>. Подобному суждению уже многое противоречит, как мы видели, и в «Петербурге». Оно тем более не исчерпывает поэзию и прозу последующих десятилетий, которые дают серьезный — и пока, увы, нами не освоенный — материал для размышлений о том, как Белый стремился открыть «второе пространство» бытия человека, России, человечества, как писатель все глубже и основательнее осознавал, что «личность», в старом понимании этого слова, изжила себя, а ей на смену идет «индивидуальность», новый человек — «Чело Века».

---

<sup>1</sup> Белый А. Почему я стал символистом... с. 46—47.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911, с. 46.

<sup>3</sup> Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 34.



**ГРАФ ГЕНРИХ ФОН ОТТЕРГЕЙМ И  
«МОСКОВСКИЙ РЕНЕССАНС»**

*Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова*

Сейчас уже хорошо известно, что в характерах персонажей и в сюжетных коллизиях «Огненного ангела» отразились взаимоотношения А. Белого, Н. Петровской и В. Брюсова<sup>1</sup>. Не раз говорилось и о сложности и многоплановости художественного мира романа: он связан и с историей, бытом и культурой Германии XVI века<sup>2</sup>, и неотделим от аллюзий на тревоги и близящиеся катаклизмы современности<sup>3</sup>, и от реалий и намеков личного плана<sup>4</sup>. Но в «Огненном ангеле» есть еще один — и немало-

<sup>1</sup> См.: Ходасевич В. Ф. Некрополь. Bruxelles, 1939; Мочульский К. Валерий Брюсов. Р., 1962; Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969; Чудецкая Е. «Огненный ангел». История создания и печати. — В кн.: Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1974; Бенъкович М. А. «Огненный ангел» Валерия Брюсова (этап интеллектуальной дуэли). — В кн.: Из истории русской литературы и литературной критики. Кишинев, 1984. Наиболее полно биографические аспекты «Огненного ангела» рассмотрены в прекрасной работе: Гречишкин С. С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел». — Wiener slawistischer Almanach, 1978, Bd. I—II (ниже: WSA римск. цифра — выпуск, арабская — страницы).

<sup>2</sup> Белецкий А. И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова («Огненный ангел»). — Науч. зап. Харьк. гос. пед. ин-та, 1940, т. III; Пуришев Б. И. Брюсов и немецкая культура XVI века. — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968; то же (сокращ.). — В кн.: Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1974.

<sup>3</sup> См.: Литвин Э. В. Я. Брюсов. — В кн.: История русской литературы. Т. X. М.—Л., 1954, с. 638, 643; Берков П. Н. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова. — В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, с. 34; Ясинская З. И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел». — В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 103—105; Гречишкин С. С., Лавров А. В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел». — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 127 и след.

<sup>4</sup> См. названные выше работы Д. Е. Максимова, Е. В. Чудецкой, С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. Заметим, что именно такого рода многозначность образов и сюжета романа выявляет его символическую природу, столь отличную от символизма «Стихов о Прекрасной Даме» или «Золота в лазури». Впрочем, в «Огненном ангеле» есть и другого рода сигналы о сложности и неоднозначности происходящего. Роман наполнен «странными» и «чудесными» происшествиями, природа которых подчеркнута непонятна повествователю и не объясняется автором. Одни из героев видят в подобных эпизодах чудеса, другие — научно объяснимые иллюзии, третьи — сознательный обман. Равно неизвестен и этический (ценностный) статус «чудесного»: сама Рената считает «Огненного ангела» божественным, а архиепис-

важный — пласт значений: в нем отразилась многолетняя полемика Брюсова и Белого, за которой легко увидеть внутрисимволистское противостояние «декадентов» и «младших символистов»<sup>1</sup>.

Полемика между сторонником «самоценного искусства» В. Брюсовым и адептом мистико-«теургических», утопических взглядов на задачи искусства Андреем Белым началась уже в 1904—1905 гг. в связи с оценкой поэзии Блока, а завершилась в годы «кризиса символизма» и, по сути дела, распада направления<sup>2</sup>. Отдельные эпизоды этой полемики (например, создание в творчестве и переписке А. Блока и Белого образа Брюсова как черного «мага», антагониста Прекрасной Дамы и ее «рыцарей»; несостоявшаяся дуэль Брюсова и Андрея Белого и др.) достаточно хорошо известны<sup>3</sup>, другие до сих пор остаются в тени. Прежде всего, однако, следует подчеркнуть три особенности рассматриваемого внутрисимволистского конфликта.

1) Он является одной из самых важных символистских полемик, так как в нем наиболее полно выразилось внутреннее противостояние «декадентской» и мистико-утопической линий «нового искусства». Не случайно Блок еще в 1921 г. считал причиной кризиса русского символизма 1910-х гг. то, что «писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собою во взглядах и мирозерцаниях», поскольку «виднейшие деятели символизма, как *В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки*»; в результате «храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие»<sup>4</sup>. Таким образом, когда мы говорим о конфликтах Брюсова и младших символистов, речь идет именно о той трещине, которая в конечном итоге привела к полному распаду направления.

2) Тем не менее печатная полемика «декадента» Брюсова с младосимволистами до 1910 г. не принимала резких форм. Для этого имелись веские причины: тактические (поддержание версии о единстве «нового искусства») — у Брюсова, тактико-идеологические (нежелание выносить

---

коп и иезуит убеждены и убеждают героиню, что она вступила в союз с сатаной. Видимо, было бы слишком прямолинейным сводить всю историю Ренаты к истерическим галлюцинациям: это — точка зрения гуманиста И. Вейера, но не повествователя и, тем более, не Брюсова. Скорее всего, Брюсов стремится создавать образы, одно из значений которых принципиально неизвестно, при том что оно вовсе не отменяет всех других смыслов происходящего. В романе ярко отразился брюсовский «протезизм» — утверждение множества противоречивых и равноценных истин о мире.

<sup>1</sup> В названной выше работе С. Гречишкина и А. Лаврова (WSA) этот пласт значений «Огненного ангела» исследуется; однако, в соответствии с темой работы, он отнесен рассмотрением собственно биографических альянсов в романе В. Брюсова.

См.: Перцов П. П. Брюсовское стихотворение «Младшим» (Из литературных воспоминаний). — «30 дней», 1939, № 10/11, с. 127; Минц З. Г., Благоволина Ю. П. Переписка Блока с В. Я. Брюсовым. — В кн.: Лит. наследство, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. первая. М., 1980, с. 467—468; Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.

<sup>3</sup> См. предыдущее примеч., а также упоминавшуюся работу С. Гречишкина и А. Лаврова (WSA).

<sup>4</sup> Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 178 (курсив мой. — З. М.).



*Андрей Белый. Около 1910 года*

вопросы «эзотерической» эстетики на «суд толпы холодной») — у «младших». Поэтому прямые следы конфликта Брюсова с Белым и другими сторонниками мистико-утопического понимания искусства лишь изредка проникали в печать. Значительно чаще внутренние усобицы отражались не в открытой полемике, а в ее творческих преломлениях: в посвященных друг другу стихотворениях, в рассыпанных по критическим статьям намеках и т. д. — или вообще оставались достоянием не рассчитанных на публикацию документов «литературного быта» (дневников, писем и т. д.).

3) Многочисленные *творческие* рефлексии внутрисимволистских полемик, как правило, тоже проявляются не в спорах (даже самых мягких по тону и завуалированных от «непосвященных»), не в попытках утвердить правоту собственных концепций, а в эстетизации и «мифологизации» созданных ситуаций, в распределении и приписывании «ролей»

реальным участникам полемики и уж затем — в оценке этих ролей (а через них — и их носителей). Поэтому и сама полемика ярче всего отражается в творчестве и «жизнетворчестве» символистов и более скудно — в критике<sup>1</sup>.

Волевой Брюсов в творческом и интимном конфликте с Андреем Белым, как известно, сам выбирает себе роль «черного мага», «духа зла», а Белому (в соответствии с лирикой и жизненным самоосмыслением последнего) отводит роль «светлого» («белого»!) страдающего бога.

Именно так распределены Брюсовым роли уже в первом стихотворении «Андрею Белому» (1903), отразившем как идейные (понимание мира и искусства), так и личные расхождения Брюсова с Белым. Как отмечают С. Гречишкин и А. Лавров, «в стихотворении впервые прослеживается оппозиция, со всей определенностью воплотившаяся в последующих <...> отношениях поэтов: Андрею Белому, приобщенному к мировой гармонии и пророчеству на высях, противопоставлен Брюсов в маске страстного и мстительного героя; первый образ отмечен оптимистической цельностью, второй — трагической дисгармонией»<sup>2</sup>. Отметим, что оба выделенные исследователями противопоставления (герой «высей» — «земной» персонаж; цельность, оптимизм — трагическая дисгармония, «расколотость») ярко отразятся и в соотнесенных друг с другом характеристиках графа Генриха и Рупрехта в «Огненном ангеле». В романе, однако, система сопоставлений и противопоставлений героев будет резко усложнена.

Второе стихотворение, в котором отношения «Брюсов — Белый» уже законченно «мифологизированы», — «Бальдеру Локи» (ноябрь 1904). Брюсовский лирический герой — злой дух скандинавской мифологии Локи — убивает стрелой светлого бога Бальдера. Бальдеру приписаны уже известные нам по стихотворению «Андрею Белому» признаки пребывания на высях («Ты смеешься с высоты!»)<sup>3</sup>, в радостном мире света («Ты, как солнце, взносишь лик», «Как звезда, сияешь ты»). Отношения «я» и «Бальдера» обрисованы как вечная смертельная вражда: прошлые поражения Локи («Чем лучам твоим отвечу? // Опаленный, я поник») сменяются его мечтой о будущей кровавой мести:

В час веселья, в ясном поле,  
Я слепцу вручу стрелу, —  
Вскрикнешь ты от жгучей боли,  
Вдруг повергнутый во мглу!  
.....  
Я предам, со смехом, тело  
Всем распятым! всем цепям!

(I, 389)

---

<sup>1</sup> Как известно, первой открытой, резкой по тону и вышедшей далеко из рамок эстетических проблем была лишь полемика о «мистическом анархизме» (1907—1908), отразившая восприятие символистами первой русской революции.

<sup>2</sup> WSA, I, 84.

<sup>3</sup> Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7-ми т., т. I. М., 1973, с. 388. Ниже ссылки на это издание даны в скобках в тексте, римская цифра — том, арабская — страница. В ссылках на роман «Огненный ангел» (т. IV) указываются только страницы.

И хотя за этим (в согласии со скандинавским мифом) следует наказание носителя зла светлыми богами («Пусть в пещере яд змеиный // Жжет лицо мне» и т. д. — там же), окончательная победа, в духе Эдды, изображена как торжество мрака над светом:

Нет! не вечен в мире свет!  
День настанет: огнебоги  
Сломают мощь небесных сил,  
Рухнут Одина чертоги  
...  
...Последний царь вселенной,  
Сумрак! сумрак! — за меня.

(I, 389).

Следует добавить, что стихотворение Брюсова не только «мифологизирует» определенную реальную ситуацию, но и пророчески предсказывает и даже «магически» призывает ее желаемую развязку; «черный маг» Брюсов противопоставляет себя «белому магу», «теургу» Белому (ср. статью Белого «О теургии»), и торжествует над ним.

Комментаторы первого тома Собрания сочинений В. Брюсова М. Васильев и Р. Щербаков указывают на полемическую направленность стихотворения «Бальдеру Локи» против «Северной симфонии (1-й героической)» Белого, центральная тема которой — борьба «мрака со светом» (I, 624). При этом, однако, названные произведения Брюсова и Белого не только противопоставлены по видению мира, но (как и бывает часто в случаях литературной полемики) во многом написаны в едином ключе. Реальность и там и здесь символически преобразована, мифологизирована, образы добра и зла романтически контрастны, разведены по полюсам художественного мира текста, а потому лишены нюансов. «Бальдеру Локи» Брюсова, как и ответ Белого «Старинному врагу»<sup>1</sup>, — безусловно, вершина того периода их полемики, на который повлияли отношения с Н. И. Петровской.

Необходимо отметить, что в перечисленных произведениях отразилось не только идейное и личное противостояние Брюсова и Белого, но и их взаимная высокая оценка (ср. изображение Брюсовым Белого как бога света или подзаголовков посланного Брюсову стихотворения Белого «Старинному врагу» — «В знак любви и уважения»). В этом смысле отношения Брюсова и Белого реализовывали довольно распространенный (особенно в 1890-х — начале 1900-х гг.) тип внутрисимволистских человеческих связей — «дружбу-вражду» сильных, принципиально «неслиянных» личностей.

В «Огненном ангеле» распределение «ролей» (характеристик персонажей) напоминает рассмотренные творческие и «жизнетворческие»

---

<sup>1</sup> Третье стихотворение Брюсова, завершающее рассматриваемый период его полемики с Белым, «Бальдеру II», носило более интимный характер и не было ни напечатано в 1900-х гг., ни передано Белому (см.: WSA, I, 97; см. там же, с. 93, о произведениях Андрея Белого, связанных с этой же полемикой: «Отчаяние», «Сфинкс», «Химеры» и др.). В работе С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова детально рассмотрен и культурно-биографический, «жизнетворческий» аспект отношений Брюсова и Белого: Брюсов и в поведении активно утверждал свою роль «черного мага», Локи, преследующего светлого духа Бальдера.



*Валерий Брюсов. 1903*

решения Брюсова, однако оно значительно углублено и расширено. Перенос мифологического мотива «борьба духов тьмы и света» в эпическую (или квазиэпическую) ситуацию символистского исторического романа привел к созданию образов, «укорененных» в истории и быте, обрисованных развернуто в психологическом плане и потому более разнообразно «соответственных» ситуациям и людям начала XX в. Существенно и то, что роман «Огненный ангел» создавался после того, когда произошло примирение Брюсова и Андрея Белого. «Огненный ангел» отразил стремление Брюсова подвести итоги полемики 1903—1905 гг., раскрыть ее общий смысл.

Образ графа Генриха (сопоставленного Андрею Белому) обозначен в романе Брюсова гораздо более бегло, чем образы Ренаты и Рупрехта. Поэтому ниже будут рассмотрены не только прямые описания этого персонажа, но и те его характеристики, которые вытекают из его противопоставления сопернику — Рупрехту (образу автобиографической тождественности).

Рупрехт «Огненного ангела» — не дух зла и не его земное воплощение. Он — человек эпохи Ренессанса, и в мире брюсовского романа он и есть *человек по преимуществу*. «Человеческое» в Рупрехте видно и в бытовых сценах, и в бытовых самооценках героя (на слова Ренаты: «Рупрехт! В тебя вселился демон!» — он отвечает: «Нет во мне никакого демона!» — IV, 30). Но Рупрехт — «человек» и в обобщенно-гуманистическом значении слова: не случайно повествователь брюсовского романа ссылается, как на высший авторитет, на слова Пико делла Мирандолы о том, что «человек поставлен <...> в средоточии мира, чтобы озирать все существующее» (200; на близость подобного понимания человека к брюсовскому уже указывалось). Такая оценка героя, преломленная сквозь призму «протеизма» Брюсова, его жадной устремленности к познанию как интеллектуальному «захвату» всей внеположенной «я» реальности, делает Рупрехта причастным всем «мирам» романа.

Природа Генриха далеко не столь очевидна. По словам Ренаты, он — земное воплощение «огненного ангела» Мадиеэля, и их совместная жизнь «всегда была близка к миру ангелов и демонов» (32). По словам же хозяйки гостиницы, где Рупрехт впервые увидел Ренату, граф фон Оттергейм и Рената «каждую ночь перекидывались, — он в волка, а она в волчиху» (34). Сам Рупрехт (психологически — под влиянием Ренаты, но и в силу собственных впечатлений от графа Генриха) склонен тоже видеть в своем сопернике «небесное»: «Во всех движениях Генриха была стремительность не бега, но полета, и если бы продолжали настаивать, что он — житель неба, принявший человеческий облик, я бы, может быть, увидел за его детскими плечами два белых лебединых крыла» (143), или — еще яснее — в сцене поединка: «Я видел <...> как бы огненное, лицо Генриха-Мадиеэля. И вот уже стало казаться мне, что глаза Генриха сияют где-то в высоте надо мною, что наш бой идет в свободных надземных пространствах, что это не я отбиваю нападения врага, но что *темного духа Люцифера теснит с надзвездной высоты светлый архистратиг Михаил и гонит его во мрак пресподней*» (161; курсив мой. — З. М.). Кто же такой граф Генрих «Огненного ангела»? Скорее всего, однозначный ответ и здесь невозможен. В плане «художественной реальности» ро-

мана, бытовой и исторической, граф Генрих фон Оттергейм, — конечно, такой же реальный человек, как и Рупрехт. Однако для символистского романа (брюсовского — в наивысшей степени, но все же и для него) характерно возведение персонажей и ситуаций к некоторому мифологическому или культурному архетипу, который и указывает на их глубинную сущность. Последняя из приведенных цитат, хотя и в условной форме («стало казаться мне»), но достаточно прямо отождествляет Рупрехта с «темным духом Люцифером», а графа Генриха — со «светлым архистратигом Михаилом» (ср. очень близкие к сцене дуэли мифологические образы стихотворения «Бальдеру Локи»). Но следует помнить и о другом: для Рупрехта такое символическое отождествление — не единственное. Выше уже говорилось, что он — «человек по преимуществу», человек в своей сущности<sup>1</sup>. Определение же надъисторической, духовной сущности графа Генриха в романе постоянно связано с утверждением его «ангельской», «небесной», «серафической» и т. д. природы. В итоге на самом высоком, «художественно-идеологическом» уровне романа возникает антитеза «человеческого по преимуществу» и «серафического» начал в главных героях романа.

Основные характеристики Рупрехта исследователи вполне справедливо связывают с автобиографическим пластом «Огненного ангела». Это — ненасытная жажда познания, противоречиво сочетающая самый «прозаический» рационализм и мистику, героика «дальних стран», соединенная со своеобразной расчетливостью и стремлением к будням трудовой жизни. Но все эти приметы героя объединяются в более сложное идеологизированное целое. Человек — это тот, кому воистину ничто не чуждо, которому доступно все. Поэтому он, земной, постоянно соприкасается с областями «запредельного» — и притом (в отличие от Генриха) с самыми противоположными его областями. Рупрехт не боится вступать в мир демонов и даже сатаны, но ему доступна и чистая, искренняя вера (ср. заключительные слова романа), и самые высокие порывы героической самоотверженности (например, попытка вырвать Ренату из рук инквизиции). Человек, по Брюсову, — «протей», исконно сочетающий в себе противоположности, тяготеющий к мирам «и Господа, и Дьявола» (I, 355), и именно этой постоянной изменчивостью он силен и привлекателен.

Граф Генрих изображен не только прекрасным юношей, но юношей, возбуждающим всеобщую любовь. Его детская доверчивость покоряет видавшего виды Рупрехта; Генрих, кажется, ни у кого и не может возбудить никаких чувств, кроме любви (ср. рассказ хозяйки гостиницы, передающей легенды о графе-оборотне, где все злое в Генрихе молва связывает с его «околдованностью» Ренатой — 34). Он прекрасен во всем: и внешне («поразительное» лицо, во всем облике — «избыток свежести и юности» — 143; «голос его <..> показался мне самым прекрасным в

---

<sup>1</sup> «Человек» в «Огненном ангеле» (где говорится и об ангелах, и о демонах, и о ведьмах...) — не только эмпирическая (самоочевидная) характеристика Рупрехта, а именно его «мифопоэтическая» сущность (близкая к демократическому, антропологическому понятию «человека вообще», хотя и во многом отличная от него по содержательным характеристикам). Впоследствии поэтический «миф о человеке» (и «вочеловечении») будет создан в «лирической трилогии» Ал. Блока.



его существе, — певучий, легко и быстро переходящий все ступени музыкальных тонов» — 143—144; «он гибок, как мальчик <...>, все его движения, без заботы об том, красивы, как у античной статуи» — 160 и т. д.), и духовно, и в своих поступках (ср. все сцены, связанные с дуэлью). Единственный «нерыцарственный» поступок Генриха — его бегство от Ренаты и презрительно-брезгливое обращение с ней при встрече в Кёльне. Однако и сама Рената, и Рупрехт признают, что в основе здесь — вина Ренаты, «соблазвившей» графа. Итак, граф Генрих фон Оттергейм — «серафический» юноша, абсолютно, гармонически прекрасный во всех своих проявлениях. Однако именно эта всегда одинаковость, «неподвижная» идеальность юноши и делает его, в глазах Брюсова, неполноценным, (еще?) не вполне человеком. Особенно заметна такая оценка Генриха в интимной линии сюжета. Генрих «никогда не искал человеческой любви» (137), он связан «обетом целомудрия» (138) и, лишь обманом вовлеченный в «земные» отношения с женщиной, быстро разрывает с нею. Рупрехт — не только вполне «земной», мужественный человек. В его отношениях с Ренатой виден и ее, и его «протеизм» — способность ко всем проявлениям любви, от «жгучей страсти», дружеской или «братской» нежности до рыцарственной самоотреченности (с которой Рупрехт, например, помогает любимой женщине разыскивать Генриха), «рабского» служения и героической устремленности к подвигу спасения. Именно эта исполненная загадочных противоречий полнота личности и кажется Брюсову высшим проявлением человеческого. Такого рода не терпящий ограничений «протеизм» связан для Брюсова с программой «старшего» символизма<sup>1</sup> и противопоставляется «однострунному» устремлению к «небу» у символистов «второй волны». К чисто этической направленности «младших» Брюсов относился иронически, но терпимо. Ср.: «Все, иже с Белым, замкнулись в общество «Арго», где выискивают «чистых» духом и говорят раз в неделю, по пятницам, о добродетели»<sup>2</sup>. Отсюда — общее понимание «нового искусства» Брюсовым: «*декаданс для него равен «новому искусству» как целому, а символизм «младших» выступает как одно из его частных выявлений.*

Существенная линия противопоставления Рупрехта и графа Генриха связана с их социокультурными характеристиками. Граф — аристократ, Рупрехт — демократ, внук цирюльника, сын «практикующего медика» (15 и 16), ландскнехт, матрос, торговец, близкий образованием и интересами к «ученому бюргерству», хотя и презирающий схоластику университетской науки. Различие социальной природы героев постоянно ощущается ими: Рупрехт стесняется «войти в <...> богатый дом» (142), где

---

<sup>1</sup> Ср. мысль Д. Е. Максимова о противоположности «протеизма» Брюсова и идеи «синтеза» у учителя «младших символистов» Вл. Соловьева: «Вл. Соловьев <...> задумывался над вопросом о сосуществовании выработанных человечеством «истин» <...>. И решение Вл. Соловьева <...> заключалось в том, что эти истины необходимо объединить, теоретически синтезировать <...>. Брюсов, напротив, не стремился к согласованию противоборствующих истин и признавал факт их сосуществования в сознании личности свидетельством о ее богатстве» (Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 48—49).

<sup>2</sup> Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. — «Печать и революция», 1928, № 7, с. 44.

граф живет у своего друга; Генрих, после вызова его на дуэль, говорит: «Я не знаю Вас, кто вы такой. Я могу принять вызов только от равного себе» (149), что вызывает у Рупрехта взрыв «плебейской» гордости: «Я не имею никаких причин стыдиться своего происхождения от честного Медика маленького городка <...> в вопросе Генриха узнал я незаслуженное оскорбление, которое клеймило меня уже не раз, как человека не из рыцарской семьи» (149). Еще отчетливее социальный аспект этого противопоставления выделяется в речах и поведении Матвея Виссмана, университетского товарища Рупрехта. Отвергая дуэль в принципе, он удовлетворяет просьбу Рупрехта стать его секундантом, говоря: «Страсть как не люблю я эту знать, задирающую перед нами нос!» (152). И в следующей сцене: «Пришел от твоего графа щеголь, приседает, как девка, волосы завиты. Ну, да я отшелкал его! Другой раз не будет похвляться своим рыцарством перед добрым бюргером!» (157) и т. д. Последняя, уже после гибели Ренаты, встреча Рупрехта с графом Генрихом также дана на фоне конфликта, имеющего подчеркнута социальную природу: «...Нам с нашими проводниками пришлось наводить легкий мост. Одновременно с нами о том же хлопотали проводники двух других путешественников, ехавших в противоположном направлении <...>. Тогда как мы были одеты весьма просто, что и подобало купцам, едущим по торговым делам, плащи и шляпы тех двух путешественников обличали их знатное происхождение» (296). Между одним из «знатных» сеньоров и служащими торгового дома, где Рупрехт был приказчиком, чуть не произошла «вооруженная стычка», предотвращенная лишь миролюбием Рупрехта, с одной стороны, и «учтивостью и благодарумием» того второго рыцаря, в котором Рупрехт «с изумлением и волнением» узнает графа Генриха (297), — с другой.

Описанные сцены поддаются прочтению в биографическом ключе. С. С. Гречишкин и А. В. Лавров пишут: «Вспомним, что Андрей Белый и был дворянского происхождения, а Брюсов — мещанин»<sup>1</sup>. Однако автобиографизм этот — весьма опосредованный, и он далеко выходит из рамок личных отношений Брюсова и Белого или личных впечатлений Брюсова от Белого и С. Соловьева (возможного, как показывают С. С. Гречишкин и А. В. Лавров, прототипа Люциана Штейна). Совершенно очевидно, что описания «богатого дома» Люциана Штейна, как и одежды, поведения и т. п. графа Генриха и его друга, ни в малой степени не являются прямыми аллюзиями на образ жизни Андрея Белого и С. Соловьева и возникают как историческое и символизированное отображение не их бытового облика и поведения, а их культурной позиции или — шире — позиции «младших символистов» в ее противопоставленности «декадентам». Д. Е. Максимов совершенно справедливо отмечает необходимость, отвергнув вульгарно-социологическое «охаивание» русского символизма, очертить социокультурную природу этого литературного направления. Так, он пишет об «овейности лирики молодого Блока последним дыханием уходящей дворянской культуры»<sup>2</sup>. Но и родственное «Стихам о Прекрасной Даме» творчество автора «Золота в лазури» овеяно этим же духом, как и произведения большинства «младших символистов» начала

<sup>1</sup> WSA, II, 91.

<sup>2</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 37.

1900-х гг. Белый и сам вполне отчетливо осознавал социальную природу биографически близкого ему мира (ср., например, раздел «Прежде и теперь» в сборнике «Золото в лазури»). Далее Д. Е. Максимов пишет о связи Блока с «буржуазным модернизмом»<sup>1</sup> в годы, когда Блок находился «под знаком Брюсова». Ощущение Брюсовым своих кровных связей с третьесловным бытом и культурой еще очевиднее, чем социальное самоощущение Белого.

В плане социокультурных антиномий «Огненного ангела» характерна также активная причастность Рупрехта к деяниям «нового времени» и «средневековый» колорит образов Генриха и Люциана Штейна. О себе повествователь «Огненного ангела» говорит: «Я быстро освоился <...> с шумной городской жизнью, преисполненной вечной суетни и торопливости, которая составляет отличительную особенность *наших дней* и на которую с недоумением и негодованием смотрят старики, вспоминая тихое время доброго императора Фридриха» (17, курсив мой. — З. М.; ср. описание «города наших дней» в знаменитом «Конь блед» и других произведениях Брюсова начала века). Обращенность к прошлому в образе графа Генриха сопоставима опять-таки отнюдь не с житейским обликом Белого, а с его миросозерцанием и творчеством. Динамический урбанизм брюсовский поэзии начала XX в., хотя и включал «верхарновское» неприятие «городов-спрутов», анархическое отвержение средневековой «замкнутой» городской жизни (поэма «Замкнутые») и общесимволистский эсхатологизм (поэма «Конь блед»), однако был пронизан и пафосом современности, технического прогресса, романтически притягательными (пусть страшными!) образами города будущего с его тридцатиэтажными небоскребами, неиссякающим потоком мчащихся машин и людскими толпами. Город для Брюсова — не только объект лирического вчувствования, глубоких эстетических переживаний, но и источник вдохновения:

Я люблю большие дома  
И узкие улицы города  
. . . . .  
Пространства люблю площадей  
. . . . .  
Город и камни люблю,  
Грохот его и шумы певучие, —  
В миг, когда песню глубоко таю,  
Но в восторге слышу созвучия.

(I, 171)

Исследователь творчества Брюсова тонко замечает: «Та «столица жизни новой», тот «большой мир», ради которого покинул Брюсов свою уединенную <...> келью, был в первую очередь миром стремительно растущей городской культуры, «молодой суетой городов». И глубокая ломка, пережитая Брюсовым на границе двух столетий, выражалась прежде всего в чрезвычайно интенсивной урбанизации его поэзии»<sup>2</sup>.

Напротив, «младшие символисты» начала XX в. либо игнорируют

<sup>1</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 38.

<sup>2</sup> Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 121.

городскую тематику (ср. позднейшую автохарактеристику Блоком своего первого сборника «Стихи о Прекрасной Даме», 1904: «Здесь деревенское преобладает над городским; все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушавшим ее с верой»)<sup>1</sup>, либо решают ее в духе более однонаправленного эсхатологического антиурбанизма. Так, нет урбанистических произведений и в сборниках Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904), и в «Собрании стихотворений» Л. Семенова (1905), и в большинстве произведений «младосимволистской» ориентации. Более сложное решение урбанистической темы у Блока («Нечаянная Радость», 1907) и отчасти у Белого возникает позже и под явным влиянием как революционных событий 1905 г., так и творчества Брюсова. С другой стороны, в III симфонии Андрея Белого «Возврат» (М., «Гриф», 1905) мир материальный — тень, призрак, зеркальный антипод Эдема — воплощается в образах большого города с его иллюзорностью и «дьяволиадой». В сборнике «Золото в лазури» (1904) вся современная городская жизнь — «Кошмар среди бела дня». Город, его быт (который ярко изображает Белый-сатирик) — «зловещее», inferнальное наваждение. Город — смертельный враг прекрасного «заревого» мира, воплощенного в природе, и он побеждает природу:

Багрец золотых вечеров  
закрыли фабричные трубы  
да пепельно-черных дымов  
застывшие клубы<sup>2</sup>.

Так же изображает город — «Вавилонскую блудницу» — и большинство «младших». Б. В. Михайловский справедливо отмечает антиурбанизм (и антибуржуазность) сборника стихов С. Соловьева «Scurifragium» (1908)<sup>3</sup>. Число примеров легко умножить.

Разумеется, дело не в самом урбанизме или антиурбанизме, а в отношении к тому «новому», символом которого становится город. Именно контраст между «демократическим» (по Брюсову) стремлением «декадентов» быть в гуще современной жизни и «аристократической» ностальгией о прошлом в творчестве «младших» символистов начала XX в. («рыцарская тема» в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока и в Первой симфонии Андрея Белого, цикл Белого «Прежде и теперь» и др.) имеет в виду автор «Огненного ангела», сталкивая «рыцарей» и «бюргера».

Следует иметь в виду и то, что если «декаденты» 1890-х гг. (ранний Брюсов, Ф. Сологуб и др.) были исполнены настроений «неприятия мира», то в начале XX в., в атмосфере предреволюционных тревог и надежд, именно В. Брюсов, К. Бальмонт и другие символисты, не связанные с эсхатологическим утопизмом поэтов-«теургов», первыми заговорили об «оправдании» этого мира.

На конфликт Брюсова и «младших» спроецировано и постоянное

<sup>1</sup> Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 559.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 108.

<sup>3</sup> См.: Михайловский Б. В. Из истории русского символизма (1900-е годы). — В его кн.: Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 395—397 и след.



*Группа устроителей и участников литературного вечера в Киеве 4 октября 1907 года. В первом ряду (слева направо): И. А. Новиков, А. А. Блок, Н. Н. Петровская, Г. Бурданов; во втором ряду: И. Дриллих, А. И. Филиппов, Андрей Белый, С. А. Соколов (Кречетов), гр. Ф. де ла-Барт*

противопоставление возраста Рупрехта и его соперника. Рупрехт — тридцатилетний мужчина (ср.: 15 и 23) с большим жизненным опытом, Генрих и его друг — двадцатилетние юноши: «Генриху на вид было не более двадцати лет»; у него «безбородое и полуюношеское лицо» (143); его товарищ — «юноша, стройный, как девушка», «с нежным продолговатым лицом» (159). Разница в возрасте — примерно десять лет — весьма значима и биографически, и культурно: это те 10 лет, которые отделяют «старших символистов» от «младших» (Брюсов старше Андрея Белого на 7 лет).

Резко отличны и жизненные цели и идеалы главных героев-соперников. Пафос Рупрехта, как уже говорилось, — познание лежащего перед ним мира людей, бога и «демонов», постоянное желание всё увидеть и всё узнать. Вместе с тем его идеал, носящий, по сути, романтико-максималистский характер, внешне нарочито приземлен. Стоило Рупрехту взойти на «вершины жизни», открывшиеся ему в дни его счастливо разделенной любви к Ренате, как к нему постепенно возвращается «трезвый взгляд на вещи», который он сам в себе ценит «более всех иных способностей» (167). Он начинает мечтать о нормальной — трудовой — жизни: «Помимо необходимости заботиться о заработке, меня уже явно тяготило многомесячное бездействие, и я часто мечтал о деле и о труде, как о

самых благородных радостях <...>. Никогда не угасало во мне убеждение, к которому в зрелую пору жизни приходят все мыслящие люди, что одними личными удовольствиями не вычерпашь жизни, как моря — кубками веселого пира» (168). Сравните пафос труда, столь важный для творчества В. Брюсова:

Здравствуй, тяжкая работа,  
Плуг, лопата и кирка!  
.....  
Прочь венки, дары царевны,  
Упадай, порфира, с плеч!  
Здравствуй, жизни повседневной  
Грубо кованная речь!

(«Работа», 1901; 1. 272)

Идеал графа Генриха и его друзей — совершенно иной. Он связан не с *приятием современности*, а с *преображением мира*. Уже в первом своем рассказе Рупрехту о жизни с Генрихом Рената говорит, что «были они заняты великим делом, которое должно было принести счастье всем людям на земле» (32). Во время второго разговора о графе фон Оттергейме Рената сообщает, что «Генрих был участником одного тайного общества, вступая в которое дают обет целомудрия<sup>1</sup>. Это общество должно было скрепить христианский мир более тесным обручем, нежели церковь, и стать во главе всей земли более властно, нежели император и святейший отец. Генрих мечтал, что он будет избран гроссмейстером этого ордена и выведет ладью человечества из пучины зла на путь правды и света». При этом путь к «правде и свету» лежит через «новую, божественную магию» (138).

В таких характеристиках легко узнать идеи не только Андрея Белого или кружка «аргонавтов», но и всего младшего символизма. Это — мистическая утопия выведения человечества на путь «правды и света» —

---

<sup>1</sup> Биографический подтекст мотива целомудрия в связи с образом графа Генриха раскрыт в уже упоминавшейся работе С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. (WSA). Такое же «жизнетворческое» устремление было характерно и для молодого Блока (ср.: «Запрещенность» всегда должна остаться и в браке». (Блок Александр. Записные книжки. М., 1965, с. 48. Запись сделана незадолго до свадьбы). Не скрепленное, конечно, никакими тайными «орденскими» обетами, оно широко распространилось в годы становления «младшего» символизма, питаясь преимущественно идеями платонической любви как высшей, легендами об аскетизме «учителя» — Вл. Соловьева, а также поэзией Вл. Соловьева, особенно поздней («Три свидания», лирика середины и конца 1890-х гг.), и произведениями «соловьевцев» старшего поколения. Среди последних важны были своеобразно истолкованные трилогия Мережковского и рассказы З. Гиппиус. Хотя общая позиция этих писателей вовсе не связывалась с проповедью аскетизма (и, напротив, была пронизана, особенно у Мережковского, ницшеанскими идеями «реабилитации плоти», «язычества»), однако в их произведениях многие персонажи представляли тип целомудренно-аскетический (Джованни Бельтраффио в «Воскресших богах», Тихон в «Петре и Алексее», мисс Май в одноименном рассказе З. Гиппиус или Ян Райвич в поразившем юного Блока рассказе «Зеркала»). Заметим, что идеи аскетизма, целомудрия были свойственны на рубеже веков отнюдь не только людям «нового искусства». Они, так сказать, носились в воздухе. Достаточно вспомнить о взглядах Л. Толстого, аскетических устремлениях «толстовцев» и др.

спасения мира Красотой, провозвестником которой был, как известно, Вл. Соловьев, писавший о новой «весне» человечества<sup>1</sup>. Отражения этой утопии многообразны не только в творчестве Андрея Белого, но и в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока, где с явлением «Девы, Зари, Купины» достигается искомый «синтез» земного и небесного начал бытия и создается «царствие божие на земле»:

Побежали святые дороги.  
Словно небо вернулось к земле<sup>2</sup>.

Сравните определение этой же младосимволистской утопии у З. Гиппиус: идеал — это «та красота, правда и сиянье, которые должны спуститься с небес на землю и властно обвить жизнь»<sup>3</sup>.

Существен и намек Брюсова на то, что идеал всечеловеческого счастья младшие символисты связывали с «новой, божественной магией». «Белый», божественный «магизм», «расколдовывание» мира, «заколдованного» злыми дьявольскими чарами, — устойчивая идея символистов начала XX в. О «магизме», о «теургической функции» искусства, которое одно должно и способно преобразить мир, много писал в эти годы Андрей Белый (ср., например, его статью «О теургии»)<sup>4</sup>. В названной статье, в частности, близкий себе «магизм» Белый обнаруживает и в стихотворении Ал. Блока «Ты горишь над высокой горою...», впоследствии вошедшем в «Стихи о Прекрасной Даме». Напомним, что два раздела этого блоковского цикла (1901—1902) в издании 1916 г. носят названия «Колдовство» и «Ворожба». Родственные художественные идеи встречаются в предреволюционные годы почти у всех символистов. Они отражаются, например, в одном из самых распространенных символистских «мифов» — в символизированном фольклорном сюжете «расколдовывания» и освобождения Спящей Царевны, заколдованной силами зла:

На меня ползли туманы  
Заколдованного дня,  
Чародейства и обманы  
Выходили на меня  
. . . . .  
Но таинственное слово  
Начертала на земле, —  
Обаянья духа злого  
Робко замерли во мгле.  
Без меча вошел я смело  
В ту заклятую страну,  
Где так долго жизнь коснела  
И покорствовалась сну.  
. . . . .  
Там царевна почивала,  
Сидя с прялкой в терему...

<sup>1</sup> См.: Соловьев Владимир. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 122 и др.

<sup>2</sup> Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 201.

<sup>3</sup> Х. <З. Гиппиус>. Стихи о Прекрасной Даме <рец.>. — «Новый путь», 1904, № 12, с. 273.

<sup>4</sup> «Новый путь», 1903, № 9.

. . . . .  
Я вошел в ее светлицу,  
Победитель темных сил,  
И красавицу девицу  
Поцелуем разбудил.  
Очи светлые открыла  
И зарделась вдруг она,  
И рукой перехватила  
Легкий взмах веретена <sup>1</sup>.

Этот сюжет необыкновенно важен и для Блока «Стихов о Прекрасной Даме», где один из земных «ликов» Вечной Женственности — «спящая красавица».

Мотив же «расколдовывания», спасения вызывает к жизни образ «расколдовывающего» — для символистов начала XX в. это «теург». Именно художник пробуждает Красоту (жизнь, «душу мира», Россию) и совершает подвиг, непосильный государству («императору») или «историческому христианству» («святейшему отцу»).

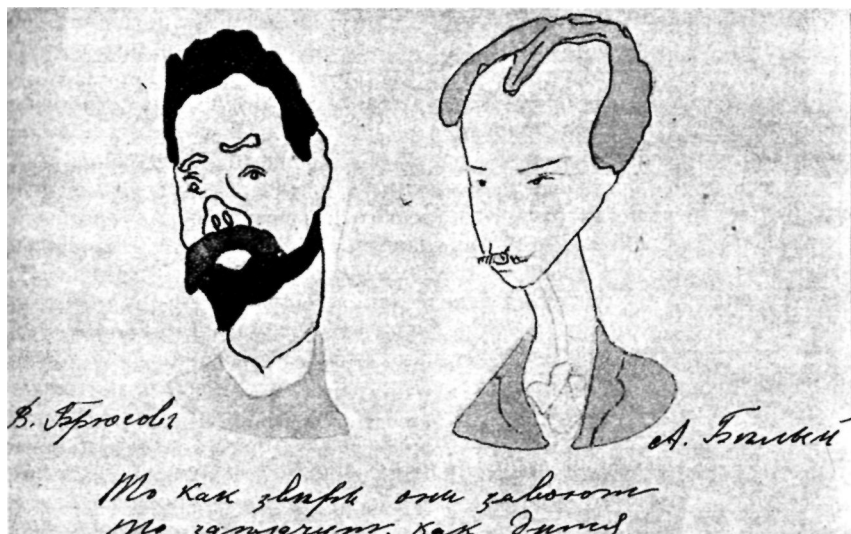
Рупрехт «Огненного ангела», чуждый «глобальных» утопий, не занимающийся вопросами переустройства мира, любящий жизнь какова она есть, «новый век» гуманизма, далек от веры в «новую, божественную магию». Правда, занявшись, по настоятельным просьбам Ренаты, «оперативной магией», герой утешает себя и Ренату тем, что они будут «искать власти над демонами не для низменных выгод, но с благою целью; заставлять же злых духов трепетать и повиноваться есть дело достойное, которого не чуждались многие из блаженных, как, например, св. Киприан и св. Анастасий» (101). Однако полная неудача «опыта оперативной магии» убеждает не только Рупрехта, но и читателя «Огненного ангела» в тщете «магизма» и «магического» преображения мира.

Более того: весь основной сюжет романа Брюсова получает в свете сказанного новый полемический смысл. Создав свою версию прекрасной женщины, земной, страстной, «демонической» и тянущейся к Свету, но исполненной трагических противоречий и гибнущей, Брюсов, по сути дела, варьирует общесимволистскую тему «земного небожителства» — земного воплощения небесного идеала <sup>2</sup>. Однако это — вариация, резко полемическая по отношению к «младшим». Сам образ Ренаты еще можно было бы осмыслить в традиции Вл. Соловьева — как «душу мира», «падшую» в земной хаос и страдающую «в объятиях хаоса», — примерно так, как осмыслили символисты женские образы Достоевского. Но сюжет «Огненного ангела» в целом, его трагический финал — это утверждение бессилия «божественной магии» любви. Рыцарственный Рупрехт, преодолев все препятствия («победитель темных сил»!), проникает в темницу к Ренате (ср. ее образ как «спящей красавицы» — «с закрытыми, словно неживыми глазами», «ее чуть подымаемую дыханием грудь» — 287), но ни поцелуи любящего, ни слова любви («приникнув губами к по-

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975, с. 180—181.

<sup>2</sup> Ср. символически «пророческий» финал трилогии Д. С. Мережковского: «И небеса, и земля, и вся тварь пели <..> песнь восходящему солнцу: «Осанна! Тьму победит Свет» (Мережковский Д. С. Петр и Алексей. (СПб.), 1905, с. 609), — или иронически неопределенную, но светлую по основной тональности концовку завершеного в 1902 г. романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (линия Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова).





Шарж В. Каррика на В. Я. Брюсова и Андрея Белого. 1900-е годы

холодевшей руке Ренаты, как принимают верные к чтимой святыне, я воскликнул: «Рената! Рената! Я люблю тебя!» — 290) не могут ее «пробудить» от религиозной истерии, спасти из рук инквизиции. Вместе с тем последние слова умирающей героини: «Милый Рупрехт! как хорошо — что ты со мной!» (290) — свидетельство признания ею любви Рупрехта, хотя и не чудодейственной, а чисто человеческой.

Итак, героиня, страстно порывавшаяся к идеалу «божественного», но знавшая и «демонические» падения, в конце романа, перед лицом смерти, признает именно земную любовь, по силе превосходящую преклонение перед «чтимой святыней». Здесь, как и в образе Рупрехта, Брюсов превозносит ценность «человеческого». Но в то же время финал «Огненного ангела» говорит о невозможности спасения страдающей женщины: ни «магия», ни большее, чем магия, — сила земной, человеческой страсти, — не могут предотвратить гибель Ренаты. Историческое и культурно-психологическое оказываются более могущественными силами, чем воля отдельной личности. Такая развязка романа подчеркнута трагична, антиутопична и полемична по отношению к идее «расколдовывания хаоса».

Но не только интимная линия «Огненного ангела» развенчивает младосимволистский миф о преображении мира Красотой. Вложив в уста Генриха почти цитирующие Белого «эсхатологические пророчества» о конце света: «Времена и сроки исполнились» (147), Брюсов противопоставляет им твердую убежденность героя, что жизнь продолжается, что она вовсе не подошла к рубежу, за которым «времени больше не будет». После смерти Ренаты Рупрехт вновь возвращается к исполненной будничного, но и романтического труда жизни моряка-путешественника:

«Весной, с первыми отплывающими карвелами, наше судно отправится за океан» (301). Герои не стоят у конца мировой истории, а погружены в ее поток.

И наконец, последняя (весьма важная!) линия противопоставления миров Рупрехта и графа Генриха в романе Брюсова — стилистическая (при том, что стиль ближайшим образом выявляет мировоззрение героев). Здесь надо обратиться к играющей в романе совершенно особую роль сцене первой встречи Рупрехта с графом фон Оттергеймом. Биографический подтекст этой сцены детально раскрыт в упоминавшейся выше статье С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова (WSA). Там же тонко отмечен ряд прямых цитат из произведений Андрея Белого, пародируемых и в речи Рупрехта, и в ответах графа Генриха. Однако диалог героев весь построен на иронической цитации и перефразировках — и не только произведений Андрея Белого, но и других adeptов «мистико-утопического» символизма начала XX века. Так, вопрос Рупрехта: «Как же думаете вы, что пришел бы я к вам, если бы не умел различать бездны верхней от бездны нижней?» (145) — прямое пародийное указание на мистическое учение Мережковского о «верхней» и «нижней» бездне и их грядущем «синтезе». Ответ графа Генриха: «Первое слово, которое должны мы говорить новоприбывшему, это — жертва. <...> Вдумались ли вы в примеры: светлого Озириса, погубленного темным Тифоном? божественного Орфея, растерзанного вакханками? дивного Диониса, умерщвленного титанами? нашего Бальдура, сына света, павшего от стрелы хитрого Локи? Авеля, убитого рукою Каина? Христа распятого?» (145) — сложно построенный набор цитат из «младших». На связь упоминаний о Бальдуре и Локи со стихотворением Брюсова «Бальдеру Локи», отправленным им Андрею Белому, а образа «Христа распятого» — с образом Христа в сборнике Белого «Золото в лазури» указано в статье С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. Однако упоминание «дивного Диониса» и общее строение этого монолога, состоящего из ряда этнологомифологических антитез (причем каждая из выделенных пар «соответственна» всем остальным), ведут к иному источнику — к поэзии и статьям Вяч. Иванова, особенно же к «Эллинской религии страдающего бога» (1904) и «Религии Диониса» (1905). В речи графа Генриха о символах и эмблемах очень многое идет от программной статьи Вяч. Иванова «Поэт и чернь» (опубликована в № 3 «Весов» за 1904 г.).

Пародийное цитирование соединяется в приведенном отрывке и в других высказываниях героев в этой сцене со стилиевой пародией. Брюсов рассыпает здесь и типичные «словечки» из «эзотерического» языка символистов-мистиков («последние тайны» — 144; слово «последний» шло от Мережковского, в работах которого оно бесцельно варьируется, и осознавалось как знак его языка; выражение «мы с вами — об одном» — часто встречается у Мережковского, Белого и др.). Пародируются и общие приметы стиля символистской критики и публицистики. Отметив довольно точно связь языка «младших» с символикой «сокровенных учений от Пифагора и Плотина до средневековых «тайных знаний» (144), Брюсов выделяет две наиболее общие особенности этого языка. Первая — «эзотерическая» темнота символистских высказываний, порою выглядящая полной бессмыслицей. На «странные вопросы» Генриха Рупрехт отвечает «совер-

шенно пустыми (для себя я. — З. М.) словами», пародируя «таинственные» тексты «посвященных»: «Изумрудная скрижаль Гермеса Трисмегиста гласит: то, что вверху, подобно тому, что внизу. Но пентаграмма, с главой, устремленной вверх, знаменует победу тернера над двумя, духовного над телом; с главой же, устремленной вниз, — победу греха над добром...» (145) и т. д. Однако граф Генрих видит в этих «пустых словах» («пустых» не только для Рупрехта, но и для создателя его образа) нечто, весьма созвучное «тайному знанию»...

Вторая особенность языка символистов-мистиков начала века — замкнутость каждой реплики в диалоге на говорящем, отсутствие подлинного обмена мыслями: думая, что они — «об одном», носители «эзотерического языка» совсем не понимают друг друга. Рупрехт вспоминает: «Не преодолел я лукавого соблазна, который поманил меня испытать, насколько сами посвященные понимают друг друга. Припомнив несколько загадочных выражений, встреченных мною в «Пэмандре» и других подобных сочинениях, постарался я ответить Генриху в тоне его речи и *озаботился* при этом всего более, *чтобы слова мои не имели никакого отношения к его, ибо такую особенность подметил я во всех таинственных вопросах и ответах*» (145; курсив мой. — З. М.). Темному, «монологическому» и не настроенному на общение языку Генриха в романе (за исключением рассматриваемой сцены, где Рупрехт мистифицирует графа) противопоставлен четкий, ясный язык Рупрехта — Брюсова с его нарочито логизированным синтаксисом, склонностью создавать четкие классификации и т. д. Вполне возможно, что основным выражением брюсовского пафоса противостояния «младшим» в «Огненном ангеле» является именно стилистика романа.

Цитаты, перефразировки и намеки на язык и стиль произведений младших символистов (и мистически настроенных Мережковских) широко рассыпаны по всему тексту «Огненного ангела». Особенно часто Брюсов использует излюбленные «словечки» символистов-мистиков, придавая им свой, брюсовский, чуждый «младшим» смысл. Так, «словечко» Д. С. Мережковского «последний», ставшее для символистов знаком языка автора «Л. Толстого и Достоевского»<sup>1</sup> и связанное с идеологией «эсхатологических чаяний», Брюсов использует для характеристики вполне земной психологии Ренаты («Она упала лицом мне на колени и воскликнула с какой-то последней искренностью, так для нее непривычной» — 137). Излюбленное «младшими» слово «несказанное», всегда означающее то, что связано с «мирами иными», Брюсов вводит в описание вполне «земных» чувств Рупрехта к Ренате (163—164). Важнейший для Белого, Блока, З. Гиппиус и других символистов начала века апокалиптический образ «нового неба» также характеризует в «Огненном ангеле» перипетии ничуть не мистических любовных отношений героев: «Вместе с моим выздоровлением наша жизнь начала вновь вливаться в прежнее русло <...>, но насколько отличной казалась она мне от той, в которую я был погружен раньше! Можно было поверить, что надо мною *новое небо* и новые

---

<sup>1</sup> Ср. у Блока в полемической заметке «О Мережковском»: «Нет и не будет последнего вопля, все вопли — предпоследние» (Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 68).



*Константин Бальмонт. Около 1905 года*

звезды <...>, так непохоже было на прошлое все то, что переживал я тогда» (166; курсив мой. — З. М.).

Сюжетные коллизии «Огненного ангела» (что мы уже видели на примере истории Ренаты) также зачастую сближаются с ситуациями мистических символистских произведений — но тоже лишь для того, чтобы придать внешне сходному значению противоположного. Так, намечающаяся у Брюсова коллизия «двух любовей» Рупрехта (мучительная страсть к Ренате и светлое, нежное дружеское чувство к Агнессе) весьма близка к типичным для прозы З. Гиппиус «любовным треугольникам», которые отражают, по мнению писательницы, извечную двойственность любовного переживания (тянущегося и к «земному», и к «небесному») и потому этически оправданы. Но в «Огненном ангеле» ситуация получает чисто психологическую мотивировку, ни к каким «безднам» не ведет и исчерпывается вполне бытовой сценой — ссорой Рупрехта с братом Агнессы.

Итак, в «Огненном ангеле» Брюсова за развернутой системой противопоставлений Рупрехта и графа Генриха раскрываются общие социокультурные и мировоззренческие антитезы «старшего» и «младшего» символизма. Контрастны и общая направленность «декадентства» и «младшего символизма» (индивидуалистический пафос человека — устремленность к «небу»), и их отношение к реальности (скептическое неверие в преобразование мира — мистическая утопия; погружение в реальность — избегание «суетливых дел мирских» и т. д.). Контрастен и психологический, и бытовой облик «старших» и «младших». Наконец, противоположен и сам стиль их мышления и речи.

Однако брюсовская концепция русского символизма отнюдь не сводилась, как известно, к идее конфронтации «младших» и «старших», и его позиция вовсе не вела в середине 1900-х годов к такой конфронтации. Поэтому (а не только из личной симпатии к своему «сопернику» Белому или из-за того, что роман создавался во время, когда интимный конфликт был исчерпан) Брюсов заставляет «своего» Рупрехта так высоко ценить графа Генриха фон Оттергейма. И дело не только в том, что Рупрехта покоряют юность, грация и красота, а также детская доверчивость Генриха, в соединении с его мужеством и благородством. Рупрехт и Генрих, при всем различии их социально-культурного облика, жизненного опыта и т. д., — люди одной культуры, пронизанные духом Ренессанса. Правда, связь с культурой Возрождения, самоочевидная в образе Рупрехта, кажется, на первый взгляд, лишь поверхностно отразившейся в характере и поведении Генриха. Но это неверно. И речь идет не только о благородстве Генриха, преодолевающего чувство сословного превосходства (ср. поведение Генриха в сцене дуэли и ранения Рупрехта, а также в рассмотренном выше эпизоде конфликта между «рыцарями» и «купцами»).

Главное — это то, что, по Брюсову, Генрих и Рупрехт, несмотря на свое невольное соперничество, на различия сословные, возрастные и т. п., — представители двух ведущих типов человека эпохи Возрождения<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ориентация Рупрехта на настоящее (ср. роль «мигов» как высшего идеала у

Сопоставление «серебряного века» русской поэзии (конец XIX — начало XX в.) с Ренессансом — характерная черта самоосмыслений «нового искусства». Интерес к эпохе Возрождения с отчетливыми иллюзиями на современность берет начало в творчестве «декадентов» 1890-х гг. (особенно во второй части трилогии Д. С. Мережковского — «Воскресшие боги»). Указания на «ренессансную» природу «нового искусства» проходят через символистскую публицистику и работы критиков символизма<sup>1</sup> и в 1910-х гг., после распада течения, оказываются одной из главных мыслей «нового искусства» о себе и своем прошлом.

Такого же рода параллель в «Огненном ангеле» не была для Брюсова (как и для Белого) просто красочной метафорой. Концепция «русского Ренессанса», с одной стороны, опиралась на определенным образом — тенденциозно — истолкованную социально-историческую и культурную реальность, а с другой — являлась активным фактором символистского «жизнестроения». Первый аспект связан был с тем, что бурное промышленно-экономическое развитие России конца XIX века, складывание нового, буржуазного быта, урбанизация жизни, переход от феодальной дореформенной России к миру буржуазно-индивидуалистическому, возникновение «нового искусства» и тесно с ним связанного меценатства вызывали у символистов параллели с социокультурным сдвигом, пережитым Западной Европой в XIII—XV веках. Эти представления активно влияли на психологию и поведение людей символистского круга, определяя именно те стороны быта, которые послужили материалом для «Огненного ангела». Ренессансный тип культуры воспринимался символистами (особенно — старшими, но, в известной мере, и мистиками-«соловьевцами») сквозь призму нищезанятия. Поэтому он истолковывался как эпоха, в которой эстетическое победило моральное. Гуманизм воспринимался как полное освобождение личности, как индивидуализм (ср., например, сближение этих понятий в послеоктябрьской статье Блока «Крушение гуманизма», 1919), и бытовые его явления расценивались в категориях эстетического. Однако если для «декадентов» 1890-х гг. ренессансно-эстетическое означало изгнание этики (люди ренессансного типа в «Воскресших богах» Д. Мережковского), то в «Огненном ангеле» — произведении эпохи «младшего символизма», хотя ему во многом противопоставленном, — «эстетическое» воспринималось в духе брюсовского «протеизма», и под ним подразумевалось утверждение правоты любых (в том числе и этически ориентированных) взглядов и стилей поведения. С этой точки зрения, позиция графа Генриха с ее этической нормативностью выглядит более узкой, чем позиция Рупрехта, но столь же допустимой в мире «ренессансной» пестроты и полной свободы самовыражения<sup>2</sup>.

---

символистов 1890-х гг.), а Генриха — на прошлое и будущее (ср. у Блока «Прошлое страстно глядится в грядущее. // Нет настоящего. Жалкого нет») также характеризует различие их взглядов, но не мешает им быть людьми одной эпохи.

<sup>1</sup> См.: Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т. т. 5. М.—Л., 1962, с. 487.

<sup>2</sup> Аллюзии «Ренессанс — современность» имели в «Огненном ангеле» еще один поворот. Андрей Белый с полным основанием писал о том, что Брюсов в его романе опрокидывает в Германию XVI века «арбатские» коллизии. Именно Москва, с ее уличной пестротой, соединением черт допетровской культуры, бурного

Среди многообразных типов разноликой, «протеиетической» ренессансной эпохи Брюсов выделяет два основных, — во многом противопоставленных, но и глубинно родственных. Это, с одной стороны, гуманисты рационалистического склада, выше всего ценящие опыт (ср.: «Истинная наука может опираться только на опыт, на наблюдения и на достойные веры показания очевидцев» — 95), «трезвый взгляд на вещи» (167) и выведенные из опыта закономерности. В «Огненном ангеле» гуманисты-рационалисты представлены именами неоднократно упоминаемого Эразма Роттердамского, Ульриха фон Гуттена, а также — действующего в романе как друг Рупрехта — Иоганна Вейера (Вира). Разумеется, к этому же миру принадлежит, по складу своего ума, и «рядовой» человек эпохи Рупрехт. «Сниженный» персонаж этого же плана — граф фон Веллен.

Другой тип человека Ренессанса — это те «смелые умы», которые, тоже увлеченные пафосом познания, пытаются проникнуть в наиболее глубокие, рационально не постигаемые тайны природы и при помощи «тайных наук» принести человечеству счастье<sup>1</sup>. Рупрехт как личность далек от них, но испытывает глубокий интерес к этому загадочному миру, хочет познать *и его*. К числу таких «смелых умов» в романе принадлежит Агриппа Неттесгеймский — автор книги «Об оккультной философии», которая, по словам Рупрехта, «привела в систему все собранные <...> знания (о «тайных науках»). — *З. М.*) и озарила их светом истинно философского отношения к явлениям» (93). Правда, в романе вопрос о занятиях Агриппы «тайными науками», как и многое другое, связанное с «чудесами», остается принципиально не решенным: сам Агриппа резко отрицает свою причастность к «тайным знаниям» (130 и др.). Однако повествователь, авторитетность слов которого в сюжете «Огненного ангела» ничем не опровергается, говорит с полной определенностью: «Ныне <...> я даже не сомневаюсь, что в магию верил он гораздо больше, нежели хотел это показать, и что, может быть, именно гоетейе были посвящены часы его уединенных занятий» (133). Еще существеннее, что в речи самого Агриппы, поясняющей его позицию, содержится не отрицание всякой магии, а противопоставление «истинной», архаической магии, «которую древние почитали вершиной человеческого познания» (131), и «ложной магии» (132), созданной схоластическими «псевдофилософами» средневековых университетов. «Истинная магия древних» определяется весьма характерно: «Все в мире устремлено к одному, все обращается вокруг единой точки и через то все связано одно с другим, все в определенных отношениях между собою <...>. Единая душа движет и солнце в его беге вокруг земли, и небесного духа <...> и мятущегося человека, и простой

---

промышленного развития и «модернизма», становилась для Брюсова как бы русским вариантом европейского ренессансного города. В этом смысле ощущение Брюсовым и Белым себя как москвичей весьма значительно. В «Огненном ангеле» оно создает основу для сближения Рупрехта и Генриха не только во времени, но и в культурном пространстве.

<sup>1</sup> Ср.: «Но как ни отлична философия Агриппы от трезвых взглядов Вейера, можно сказать, что перед читателем предстают две грани <...> ренессансной культуры. Их роднит стремление как можно ближе подойти к «истинному источнику познания» и вера в поразительную силу человеческого порыва» (Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI в е к а. — В кн.: Брюсов В а л е р и й. Собр. соч., т. IV, с. 340).



*Москва. Каланчевская площадь. Вокзалы. Начало XX века*

камень <...>. Наука, которая рассматривает и изучает эти вселенские отношения, которая устанавливает связь всех вещей и пути, которыми они влияют друг на друга, и есть магия» (132).

Весьма любопытно, что эта речь Агриппы показалась Рупрехту «двусмысленной» и рассчитанной на сокрытие истинных мыслей «учителя» (см. с. 133), т. е. не была им понята. По сути дела, монолог Агриппы, — своеобразная и четкая декларация средневековой мистической диалектики, — весьма близок к «темным» речам графа Генриха. В последних тоже содержится — хотя и выраженная не языком логики, а эмоционально и символически — мысль о всеобщей взаимосвязи явлений<sup>1</sup>, о тайном родстве «мирового» смысла мифов об Озирисе и Тифоне, Орфее и вакханках, Дионисе и титанах, Бальдуре и Локи, Авеле и Каине и распятом Христе (145). Формула Агриппы: «Единая душа движет...» в равной мере могла бы принадлежать и Генриху фон Оттергейму, и русским символистам начала XX в. В речах Генриха по-своему отражена и выраженная Агриппой мысль о том, что «сокровенные знания» «скрыты в символах», которые представляют собой «эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с богом и ангелами» (147)<sup>2</sup>. К этой же группе персонажей относится и Фауст. Можно предположить, что изображенные в «Огненном ангеле» крупным планом Агриппа и Фауст должны были не только дать представление о ярких типах

---

<sup>1</sup> Мысль эта сопоставима с известной символистской идеей «соответственности» и глубинной связи всего со всем в космическом универсуме и в земной жизни.

<sup>2</sup> См. выше о связи этих представлений с идеями, высказанными в работах Вяч. Иванова.



эпохи, но и дополнить наши знания о графе Генрихе, по логике сюжета связанном лишь с интимной линией романа. Правда, весьма неясное в романе отношение гуманиста Агриппы к «богопротивной гоетейе» и явная связь Фауста с Мефистофелем как будто бы противоположны устремлениям графа Генриха и его друзей к всечеловеческому счастью. Однако это существенное различие резко ослаблено, с одной стороны, этическим релятивизмом Брюсова, с другой — подчеркиванием устремленности Агриппы к гуманистическим идеалам. Таким образом, Брюсов выделяет и второй тип людей, связанных с ренессансной культурой, — гуманистов-утопистов и идеалистов, стремящихся к «сокровенным знаниям» и интересных обращенностью не к конкретным наукам, не к истории и современности, а к общим законам вселенной (Агриппа), смыслу человеческой жизни (Фауст) и к мечтам об овладении законами, движущими миром, во имя «Вечной Справедливости» (147). Противопоставление Рупрехта и графа Генриха обнажает их причастность разным, во многом противоположным проявлениям единой «новой» ренессансной культуры<sup>1</sup>. В «Огненном ангеле» это приводит к существенному, по сравнению с лирикой и «жизнетворчеством» Брюсова, перераспределению ролей: противопоставление «Бальдера» и «Локи», «черного» и «белого» магов сменяется антитезой рационалистического и интуитивного знания, объединяемых в устремлениях Рупрехта к познанию всего и любыми путями.

Таким образом, соотношение двух ликов Возрождения и стоящая за ними антитеза «старших» и «младших» символистов оцениваются с некоей третьей позиции. Это — позиция самого Брюсова и как исторического романиста, и как признанного лидера русского символизма. Позиция эта отчасти высказывается «авторским героем» Рупрехтом, но более всего выявляется сюжетом «Огненного ангела» и отраженной в нем судьбой главного героя. Как уже говорилось, по складу своего мышления, менталитета Рупрехт (как и сам Брюсов) — сенсуалист и рационалист, что отражено и в его многочисленных высказываниях, и в стиле повествования. Но по своему мировоззрению он близок к брюсовскому «протеизму», который в романе сближается с «синтетизмом» ренессансной культуры (а подспудно — и с «синтетическими» устремлениями русского символизма). Поэтому Рупрехт, столь высоко ценящий опыт и здравый смысл логического рассуждения, не только из любви к Ренате, но и из весьма характерного для него «соблазна любопытства» (76) занимается «оперативной магией» и даже... летает на шабаш (впрочем, давая затем весьма рационалистическое истолкование пережитого). Поэтому объединяющей идеей «Огненного ангела» в интересующем нас плане оказывается мысль о *правоте любых путей познания мира* и о *равноценности* двух культур внутри Ренессанса (а подспудно — внутри «соответственного» Ренессансу «нового искусства»). Сам антагонизм героев, с позиций символистски понятого Ренессанса, оказывается естественной формой отношений именно близких людей, проявлением едино-противоречивого *odi et amo*, характерного для «человека-артиста» и типичного для отношения мужественного Рупрехта к нежно-«серафическому» Генриху и

---

<sup>1</sup> Ср. характерное подчеркивание связей Агриппы Неттесгеймского с гуманистами его поры: «Он в переписке с Эразмом» (125) и др.

«старшего» символиста Брюсова — к «младшему» Андрею Белому. Так широко распространенная во внутри- и окоლოსимволистских кругах версия о «новом искусстве» как «русском Ренессансе» делает брюсовскую концепцию единства двух типов людей Возрождения равно важной и для «Огненного ангела» как исторического романа, и для содержащихся в нем аллюзий на литературную ситуацию начала XX века<sup>1</sup>. Версия эта рисует не только «Белого глазами Брюсова», но она — и не только реплика в не прекращавшемся 10 лет «диалоге» «старших» и «младших». Сквозь образ Генриха фон Оттергейма просвечивает яркий и обаятельный облик молодого Белого — человека и художника «начала нового века».

---

<sup>1</sup> Ср. слова А. Белого в рецензии на роман «Огненный ангел»: «Нужно быть глухим и слепым по отношению к заветнейшим устремлениям символизма, чтобы не видеть в образах «милрой старины», вызванных Брюсовым, самой жгучей современности» («Весы», 1909, № 9, с. 93).

## ПЕВЕЦ ОГНЕВОЙ СТИХИИ

Поэзия А. Белого революционной эпохи 1917—1921 годов

В сентябре 1922 года Андрей Белый писал в предисловии к собранию своих избранных стихотворений: «Все, мной написанное, — роман в стихах: содержание же романа — *мое искание правды*, с его достижениями и падениями» (с. 553)<sup>1</sup>.

Эти слова заставляют вспомнить А. Блока, который еще в начале 1911 года назвал создаваемую им лирическую трилогию «романом в стихах» (I, 559)<sup>2</sup>. Однако если Блок считал, что его «роман в стихах» посвящен «одному кругу чувств и мыслей» (подчеркнуто мной. — М. П.), которому он был «предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (I, 559), то Белый сам подчеркивал, что содержанием его «романа в стихах» является «*искание правды*», и называл его «поэмой души, поэтической идеологией» (с. 553). Другими словами, если Блок отмечал в своей «трилогии вочеловеченья» единство чувства и мысли, синтез плоти и духа, их равную значимость в поэтическом постижении мира, то Белый отдавал предпочтение духовно-нравственным идеям, познающей правду мысли.

Это изначальное различие двух поэтов, между которыми вместе с тем имелись, говоря словами Блока, «поразительные совпадения» (VII, 223), осознавалось ими самими, особенно с 1907 года, когда их взаимопознание и взаимоотношения приобрели драматический характер. Стремясь к достижению взаимопонимания и примирения с Белым и признавая в связи с этим его путь «более твердым в *идейном* смысле»<sup>3</sup>, Блок в письме к нему от 15—17 августа 1907 года исповедовался: «И вот одно из моих психологических свойств: я *предпочитаю людей идеям*»<sup>4</sup>. В ответном письме от 19 августа Белый, не отрицая своего пристрастия к идеям и их логическим формулировкам, объяснял это пристрастие так: «Я вовсе не хочу слов, формул, как цели, но хочется *формулой* успокоить ум, чтобы тем вернее верить *людям*, а не *идеям*; когда же начинаешь терять людей, оста-

<sup>1</sup> Здесь и далее, кроме случаев, отмеченных в сносках, произведения А. Белого цитируются по изданию: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966. Страницы этого издания указываются в скобках в тексте статьи.

<sup>2</sup> Произведения А. Блока здесь и далее цитируются по изданию: Блок Александр. Собр. соч. в 8-ти т. М.—Л., 1960—1963. В тексте статьи в скобках римскими цифрами обозначены номера томов, арабскими — страницы.

<sup>3</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 206.

<sup>4</sup> Там же, с. 204.

ются только формулы идеи и тут-то становишься на строго-моральную точку зрения»<sup>1</sup>.

Белый на протяжении всего своего творчества шел от идей к человеку, поверял живую жизнь высокими духовно-нравственными идеалами, причем со временем его идейная требовательность к себе, к другим людям, к жизни в целом все более и более усиливалась, становилась все более строгой, более раскаленной. Неодухотворенная эмпирическая реальность для Белого — косная материя или «пепел», лишенный, говоря словами Н. А. Некрасова, «искры сокрытой», а не оплодотворенная духовно человеческая плоть — мёртвое, разлагающееся тело. Белый, в отличие от Блока, почти что не чувствовал обратных связей, обратного, одухотворяющего воздействия материальной действительности, особенно «сырой» природы, на человека. Только извне одухотворенные человеческая плоть и эмпирическая действительность приобретали свойства бурной «огневой стихии» (с. 382).

Считая себя более подготовленным и твердым в идейно-теоретическом отношении, а Блока слабым и беспомощным в мыслительной культуре, плохим философом<sup>2</sup>, Белый взял на себя роль идейного стража при нем, роль его духовного руководителя. В 1906—1908 годах, в период резкого обострения взаимоотношений между двумя поэтами, эта роль сводилась в основном к роли судьи и обличителя, к осуждению таких поэтических произведений Блока, как «Балаганчик», в которых Белый увидел «измену» высоким духовным принципам и прежде всего идее Вечной Женственности. В цитированном выше письме к Белому от 15—17 августа 1907 года Блок, настаивая, что в разговоре о его верности о нем следует судить не как о мыслителе и идеологе, а как о поэте, как о лирике, подчеркивал: «Если я кошунствую, то кошунства мои *с избытком* покрываются *стоянием на страже*. Так было, так есть и так будет. Душа моя — часовой несменяемый, она сторожит свое и не покинет поста. <...> «Мы друг другу чужды», говорите Вы. Поставьте вопрос иначе: решаетесь ли Вы *верить лирику*, каков я, т. е., в худшем случае, — слепому, с мирозерцанием неустановившимся, тому, который чаще говорит *нет*, чем *да*. Примите во внимание, что речь идет *обо мне, никогда не изменяющемся по существу*. <...> Но тут я и спрашиваю Вас, «как на духу», по Вашему выражению: уверены ли Вы, что Вы — *вернее* меня? Я утверждаю, что через всю мою неверность, предательства, падения, сомнения, ошибки — я *верен*»<sup>3</sup>.

Верность Блока была поэтической, внутренне сложной и неоднозначной, вырастающей не только из идейных и духовных взаимоотношений человека с миром, но и из взаимоотношений чувственных, эмоциональных, эстетических, тогда как верность Белого была преимущественно идейно-духовной и в результате имела более прямолинейную направленность. Начав в межреволюционный период более глубоко осознавать поэтическую значимость Блока и его преимущество над собой как поэта, Белый в то же время не отказывается от своей роли идейного

<sup>1</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 209.

<sup>2</sup> См. об этом: Белый Андрей. Начало века. М.—Л., 1933, с. 258—260.

<sup>3</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 206—207.



*Москва. Ильинские ворота. Начало XX века*

руководителя Блока, только теперь это руководство осуществляется по-другому. Если раньше Белый в своих статьях и других литературно-критических выступлениях осуждал идейные «измены» Блока в его поэтических произведениях, то теперь Белый как поэт стремится поправлять, идейно корректировать Блока.

В связи с этим стремлением Белый в своей поэзии начал как бы повторять Блока, что стало особенно заметным в годы Октябрьской революции, когда вслед за поэмой Блока «Двенадцать» появилась во многом похожая на нее поэма Белого «Христос воскрес», о которой М. Кузмин писал: «Последнее произведение довольно слабое, особенно по сравнению с «Двенадцатью» Блока, с которым оно имеет очевидную претензию соперничать...»<sup>1</sup> Здесь верно отмечено стремление Белого к соперничеству с Блоком, и хотя это соперничество выразилось в поэтической форме, оно имело преимущественно идейную направленность. Что касается слабости поэмы Белого по сравнению с поэмой Блока, отмеченной М. Кузминым, то это была слабость художественного свойства, выразившаяся в поэтической прямолинейности, однозначности и образной иллюстративности поэмы Белого.

Однако прежде чем обратиться к рассмотрению поэмы «Христос воскрес» и попытки Белого прокорректировать в ней поэму Блока «Двенадцать», остановимся на составе поэзии Белого революционной эпохи 1917—1921 годов и ее развитии в целом. По плану Белого сборник «Золото в лазури», существенно переработанный и дополненный родственны-

<sup>1</sup> Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., «Полярная звезда», 1923, с. 164.

Отрывок стиха

Родина.

Во годины грозныхъ ильтаній,  
Во годины Жертовъ Суеты —  
Затверденныи Амазкыи Ореки,  
Во терзгорявшихъ утлахъ Ты!

Возстань в сердцехъ! Сердца исполни!  
Прозрастай, какъ край родной  
Необраченной бесстрашья Молнии  
Неодолимой Купины.

Изъ моря слезъ, изъ моря муки  
Судьба твоя — видна, ясна:  
Ты простираешь ввысь, ввысь руки,  
Свои Свѣты, Математика —

Туда — в развѣлы грозной Зры  
Изъ вѣговъ Восмидесятихъ Стихій, —  
Туда — в свѣтлоюущіи Серверы,  
Во зрѣніи четвѣхъ Герархій

Андрей Белый.

ми мотивами из других книг поэта, должен был стать первой частью его «романа в стихах», «Пепел» и «Урна», тоже переработанные, составить вторую часть, а произведения революционных лет, вместе с предваряющей их книгой «Королева и рыцари», увидевшей свет только в 1919 году, должны образовать заключительную часть трилогии. Непосредственно в революционную эпоху 1917—1921 годов Белым были написаны и изданы книга стихов «Звезда» (два издания — 1919 и 1922 годов, в которые были включены и стихотворения предреволюционного периода), поэмы «Христос воскрес» (1918) и «Первое свидание» (1921, 1922), сборник «Стихи о России», в который вошли и дооктябрьские стихотворения поэта. Книгу стихов «После разлуки» (1922) можно, вероятно, считать одновременно и эпилогом всей поэтической трилогии Белого, и ее заключительной частью.

Сборник стихов «Королева и рыцари» в определенном смысле, а именно в смысле развития идеи и образа Вечной Женственности, явился для Белого примерно тем же, чем были для Блока «Стихи о Прекрасной Даме», однако с тем существенным различием, что Блок «Стихами о Прекрасной Даме» начинал свою лирическую трилогию, а Белый книгой «Королева и рыцари» предварял заключительную часть своего «романа в стихах», уже являясь к этому времени автором едва ли не лучших своих поэтических книг — «Золота в лазури», «Урны» и особенно «Пепла». В первых трех книгах Белого тема интимной любви к женщине в ее лирическом выражении не занимала сколько-нибудь важного места и не играла в их духовно-нравственной и эстетической проблематике существенной роли. В немногих стихотворениях «Золота в лазури» и «Урны», затрагивающих тему любви к женщине, эта тема раскрывалась, как правило, в житейском, психологическом плане и не соотносилась с идеей Вечной Женственности и рыцарским служением этой идее.

В книге стихов «Королева и рыцари» идея Вечной Женственности в поэзии Белого начинает обнаруживать тенденцию к интимно-личному и конкретно-образному, чувственному воплощению, чему, вероятно, в значительной степени способствовала встреча поэта в 1909 году с А. А. Тургеневой, с Асей, как он ее называет, и сильное, глубокое чувство любви к ней. По свидетельству самого Белого, цикл «Королева и рыцари» начался для него со стихотворения «Родина» («Наскучили старые годы...»), написанного под влиянием знакомства с А. А. Тургеневой. «В первые дни по приезде в Москву из Бобровки я встретился с Асей Тургеневой <...> — вспоминал позднее Белый. — Она стала явно со мною дружить; этой девушке стал неожиданно для себя я выкладывать многое; с нею делалось легко, точно в сказке <...> она мне предстала живою весною; когда оставались мы с нею вдвоем, то охватывало впечатление, будто встретились после долгой разлуки; и будто мы в юном детстве дружили <...>

В зеленые сладкие чаши  
Несутся зеленые воды,  
И песня знакомого гнома  
Несется вечерним приветом:  
«Вернулись ко мне мои дети  
Под розовый куст розмарина».

Розовый куст — распространяемая от нее атмосфера, — пояснял Белый эти строчки из стихотворения «Родина». — Стихотворение написано в апреле 1909 года; оно — первое в цикле, противопоставленном только что вышедшей «Урне»: тематикой и романтикой настроения...»<sup>1</sup>

В стихотворении «Родина» из цикла «Королевна и рыцари» содержался родственный Блоку смутный намек на связь мотива женственности с образом России. В книге «Королевна и рыцари», состоящей из стихотворений, названных поэтом «сказками», мотив интимной любви к женщине еще не был выражен непосредственно и оказался скрытым под характерной для Белого маскаратно-аллегорической символикой: любимая женщина представлена здесь в образе королевны, ждущей, когда «ясный рыцарь», вернувшись «из безвестных, безвестных далей», освободит ее от плена в замке «рыцаря темного» и «развеет злую тень»:

О королевна, близко  
Спасение твое:  
В чугунные ворота  
Ударилось копьё!

То, что в цикле «Королевна и рыцари» ощущалось как нечто подспудное, скрытое под маскаратно-аллегорической символикой, в книге стихов «Звезда» предстало и в своем непосредственном виде: вместо «ясного рыцаря» появился сам поэт со своими чувствами, переживаниями и мыслями, вместо королевны — Ася Тургенева, которой адресованы многие стихотворения этой книги, и связь мотива женственности с образом России предстала здесь не ассоциативно только, как в стихотворении «Родина» из цикла «Королевна и рыцари», а более непосредственно и прямо, хотя, может быть, и не столь органично и тонко, как в цикле Блока «На поле Куликовом», который Белый оценил очень высоко и назвал прочесским<sup>2</sup>.

Наличие в «Звезде» прямого, непосредственного и лирического отношения поэта к самому себе, к любимой женщине и к родине не отменяло присутствия в этой книге характерного для Белого в целом умозрительно-философского, отвлеченно-рационалистического представления о человеке и мире, об антиномичности духовного и телесного начала в них (см. стихотворения «Тела», «Дух», ««Я»», «Тело стихий» и другие), но здесь односторонность отвлеченно-умозрительного восприятия мира и человека в наиболее поэтических стихотворениях преодолевалась непосредственностью чувств и переживаний лирического героя. Показательно, что и обращение Белого в это время к пушкинским традициям связано с усилением у него непосредственности и полноты чувств. Т. Ю. Хмельницкая отмечает: «В наиболее выразительных и сильных стихах сборника «Звезда» (1922) Белый воскрешает интонацию и синтаксические ходы пушкинского «Пророка». Рисунок пушкинских строк:

И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье, —

<sup>1</sup> Белый А. Между двух революций. Л., 1934, с. 362—363.

<sup>2</sup> См.: Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — «Записки мечтателей», 1922, № 6, с. 119—120.



воспроизведен по крайней мере в двух стихотворениях:

И моря рокот роковой,  
И жизни подвиг подневольный.  
(«Карма»)

И — зеленеющий листок,  
И — ветхий корень придорожный.  
(«Асе»)

Интонация Пушкина — по наблюдениям Хмельницкой — сказалась в лучших стихах сборника, не замкнутых в узком круге антропософских символов и аллегорий. К подлинной поэзии Белый прорывается в стихах, насыщенных земными чувствами — любви к подруге (почти все эти стихи посвящены Асе) или к России»<sup>1</sup>.

Активность духовного начала в человеке и противопоставление этого начала телесному, плотскому, восходящие к учению Вл. Соловьева, стали особенно подчеркиваться Белым после того, как он с 1912 года становится ревностным последователем антропософского учения Рудольфа Штейнера<sup>2</sup> и вместе с А. А. Тургеневой участвует в строительстве антропософского храма Иоанна в Дорнахе (Швейцария). А. А. Тургенева и после того, как Белый в августе 1916 года возвращается в Россию, остается в Дорнахе, продолжая сотрудничать с Р. Штейнером<sup>3</sup>.

Лирический герой книги стихов «Звезда» считает себя активным проводником вселенского, огненного, духовного начала, позволяющего ему смотреть на себя как на предтечу нового воскрешения Христа в душах людей, о чем, в частности, Белый говорит в стихотворении ««Я»» (декабрь 1917), предвосхищая проблематику поэмы «Христос воскрес»:

Все себе, — собой объятый  
(Как мглой небытия), —  
В себе самом разъятый,  
Светлею светом «я».

В огромном темном мире  
Моя рука растет;  
В бессолнечные шири  
Я солнечно простерт, —

И зрею, зрею зовом  
«Воистину воскрес» —

---

<sup>1</sup> Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 45.

<sup>2</sup> См. об этом пространное письмо Белого Блоку из Брюсселя от 1 (14) мая 1912 г. — В кн.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 293—301.

<sup>3</sup> О роли и значимости антропософии Р. Штейнера в духовной жизни Белого см.: Белый А. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. М., Духовное знание, 1917; Белый А. Из воспоминаний. 1. Бельгия. 2. Переходное время. 3. У Штейнера. — «Беседа» (Берлин), 1923, № 2, с. 83—127; исповедь Белого о своих духовных исканиях, приведенную А. В. Лавровым в обзоре «Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме». — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 55—60.

В просвете бирюзовом  
Яснеющих небес.

• • • • •

«Я» — это Ты, Грядущий  
Из дней во мне — ко мне —  
В раскнутые куши  
Над «Ты Еси на не-бе-си!»

Залогом духовного воскрешения людей, как об этом говорится в стихотворении «Тела» (декабрь 1916), Белый считает жертву телесного, тварного, беспламенного, бессмысленного и эгоистического существования во имя торжества духа. Жертвы и подвига духовного поэт требовал не только от себя, но и от других людей, и в первую очередь от тех, кто ему был в чем-то близок. Такая требовательность Белого сказалась не только в его взаимоотношениях с Блоком, но и с другими, близкими ему современниками, в частности с Вяч. Ивановым, которому он в 1917 году писал: «Весь мой упор против Тебя невыразим логически: *мне претит* весь строй Твоей жизни — эгоистический, комфортабельный; мне претит Твоя жизнь, поскольку я извне ее созерцаю; без *Любви*, без *Жертвы* все Твои духовные алкания кажутся мне утонченной деталью к «ананасу в шампанском». Где подвиг Твой? Где жертва Твоя? <...> Нет у Вас правды, нет у Вас подвига!.. Мне очень трудно выразить это Тебе в глаза, ибо Ты всегда очаровываешь душевным богатством и блеском таланта, и душевной добротой; но я знаю, что Ты духовно нищ, духовно не добр» (с. 615).

Духовно-нравственная требовательность уступает место благоговению в стихотворениях, обращенных к А. А. Тургеневой, взаимоотношения с которой Белый рассматривает не только в интимно-личном плане, но и в плане всеобщем, вселенском, духовном, в результате чего на нее ложится ответ Жены, облеченной в Солнце. «Солнечность» становится и ее свойством, и свойством лирического героя, о чем в стихотворении «Асе» (сентябрь 1916) сказано так:

Уже бледней в настенных тенях  
Свечей стекающих игра.  
Ты, цепenea на коленях,  
В неизреченном — до утра.

Теплом из сердца вырастая,  
Тобой, как солнцем облечен,  
Тобою солнечно блистая  
В Тебе, перед Тобою — Он.

Ты — отдана небесным негам  
Иной, безвременной весны:  
Лазурью, пурпуром и снегом  
Твои черты осветлены.

• • • • •

Лазурным утром в снеге талом  
Живой алмазник засветлен;  
Но для тебя в алмазе малом  
Блестит алым солнцем — Он.

Знаки «небесного» в земном — солнечность, лазурь и пурпур, знакомые еще по первой книге Белого «Золото в лазури» (1904), здесь становят-

ся атрибутами женственности, соприкасающейся, с другой стороны, и с миром природы (талый снег, весна, ландыш: «Ты вся как ландыш, легкий, чистый...»). Однако, в отличие от Блока, сама по себе природа у Белого не излучает свет и может только восприниматься в прямом или отраженном свете находящегося вовне духовного источника. Так стихотворение, тоже озаглавленное «Асе» и тоже относящееся к сентябрю 1916 года, начинается следующей зарисовкой природы:

Те же — приречные мрежи,  
Серые сосны и пни;  
Те же песчаники; те же —  
Сирые, тихие дни;

Те же немеют с отвеса  
Крыши поникнувших хат;  
Синие линии леса  
Немо темнеют в закат.

Этот русский деревенский пейзаж, серость и «немота» которого подчеркнуты «немотой» хат с поникнувшими крышами, напоминает пейзажи «Пепла», которые, в отличие от пейзажей Блока, не были связаны с мотивом женственности и излучаемой им поэзией. Теперь же и в стихах Белого свет женственности встает над русской землей, хотя пока еще не внося в восприятие русской природы поэтических мотивов и воздействуя главным образом на душевное состояние лирического героя, позволяющее ему в прошлом чувствовать грядущее, а в грядущем — отблеск прошлого:

А над немым перелеском,  
Где разредились кусты,  
Там проясняешься блеском  
Неугасимым — Ты!

Струями ярких рубинов  
Жарко бежишь по крови:  
Кроет крыло серафимов  
Пламенно очи мои.

Бегом развернутых крылий  
Стала крылатая кровь:  
Давние, давние были  
Приоткрываются вновь.

В давнем — грядущие встречи;  
В будущем — давность мечты:  
Неизреченные речи,  
Неизъяснимая — Ты!

Только через душевное состояние лирического героя мотив женственности воздействует на его восприятие природы, которая приобретает в этом восприятии поэтические черты, как, например, в стихотворении «Утро» (ноябрь 1917), но поэтичность Белого не содержит в себе той природной, чувственной «влаги», которая характерна для поэтичности Блока: у Белого и поэтическое в природе, точнее — отблеск поэтического, лежащий на природном мире, имеет серебристую, золотую, огненную окраску:

Над долиной мгlistой в выси синей  
Чистый-чистый серебристый иней.

Над долиной, — как изливы лилий,  
Как изливы лебединых крылий.

• • • • •

Молниями как золотом в болото  
Бросит очи огненные кто-то.

Золотом хохочущие очи!  
Молотом грохочущие ночи!

Заликует, — всё из перламутра  
Бурное, лазуревое утро:

Потекут в излучине летучей  
Пурпуром предутренние тучи.

Конечно, восприятие природы в этом стихотворении обусловлено и общим, «раскаленным» восприятием родины, которая теперь преображалась в огне революции. А еще примерно год назад не только в стихах, обращенных к Асе Тургеневой, но и в стихах о родине, в частности в стихотворении «Россия» (декабрь 1916), пейзаж оставался похожим на пейзажи «Пепла»: «Луна двурога. // Блестит ковыль. // Бела дорога. // Летает пыль. /// Летая, стая // Ночных сычей — // Рыдает в дали // Пустых ночей. /// Темнеют жерди // Сухих осин; // Не меют тверди... // Стою — один. /// Здесь сонный леший // Трясется в прах. // Здесь — конный, пеший // Несется в снах. /// Забота гложет; // Потерян путь. // Ничто не сможет // Его вернуть. /// Болота ржавы: // Кусты, огни, // Густые травы, // Пустые пни!»

Внутренняя раскаленность чувств, которая все больше давала о себе знать в духовном мире лирического героя Белого при восприятии женственности, прорвалась бурно, экстазно и как бы неожиданно из-под «пепла» недавнего восприятия родины и ее природы. Если в стихотворении «Родине», написанном в октябре 1916 года, Белый только умолял Россию: «Восстань в сердцах, сердца исполни! // Произрастай, наш край родной, // Неопалимой блеском молний, // Неодолимой купиной», — то в августе 1917 года в знаменитом стихотворении, тоже названном «Родине», поэт уже вдохновенно призывал, как бы стараясь помочь разгореться вселенскому костру русской революции:

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия, —  
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,  
В глухие твои глубины, —  
Струят крылорукие духи  
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени  
Туда — в ураганы огней,

В грома серафических пений,  
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,  
Моря неизливные слез —  
Лучом безглагольного взора  
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,  
И млечных путей серебро, —  
Кипи фосфорически бурно,  
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня,  
Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня!

В этом стихотворении отчетливо проявилась характерная для Белого особенность, выразившаяся в активном воздействии духовного начала на эмпирическую, предметно-чувственную действительность. Это одухотворенное начало у Белого, в отличие от Блока, никогда не рождается внутри самой эмпирической реальности, в данном случае — в недрах России, в ее «глухих глубинах», а привносится только извне, из вневременности, как любит говорить Белый. «В твои роковые разрухи, // В глухие твои глубины, — // Струят крылоукие духи // Свои светозарные сны». Христос как символ духовного воскрешения, нравственной самоотверженности и любви к людям у Белого, опять же в отличие от Блока, не рождается в полевой России или в потрясенном сознании красногвардейца Петрухи из поэмы «Двенадцать», а сходит извне и свыше, с духовной высоты: «Сухие пустыни позора, // Моря неизливные слез — // Лучом безглагольного взора // Согреет сошедший Христос». В иерархии духовного и эмпирического, определяющей структуру художественного мира Белого, существуют только прямые связи, идущие от духовного к эмпирическому, сверху вниз, извне в глубину, от идеи к образу, и почти отсутствуют обратные связи, имеющиеся, наряду с прямыми, в художественном мире Блока.

Искры, способной зажечь огонь российского и вселенского преображения, преображения прежде всего духовного, у Белого нет и в мотиве женственности, который в рассматриваемом стихотворении представлен не прямо, а косвенно, подразумеваясь в связи с образом России, которая в поэме «Христос воскрес» будет названа «невестой» и «облеченной солнцем Женой». «Огневая стихия» России воспламеняется не изнутри, а свыше и извне. Активным носителем духовного преображения у Белого является мужское начало, воплощенное в лирическом герое его поэзии, то есть практически в самом поэте, пророке и певце «огневой стихии», причем это духовное динамическое начало привносится тоже извне, переходит от духовных отцов, постигается через учителей и их учения, обобщающие в себе духовно-нравственный опыт человечества (Платон, Вл. Соловьев, Р. Штейнер и др.). Дух, внедряющийся в эмпирическую действительность извне и свыше, воспламеняет не только Россию — «Мессию грядущего дня», призванную, по убеждению Белого, зажечь в свою очередь во всем мире революцию духа, но и самого поэта:



*Петроград. Невский проспект. Начало XX века*

«И ты, огневая стихия, // Безумствуй, сжигая меня, // Россия, Россия, Россия — // Мессия грядущего дня!»

Такое «сжигание» себя ради преобразования России и всего мира было для Белого своеобразной формой духовно-нравственного самопожертвования во имя всеобщего, коллективного возрождения, средством духовно-нравственного служения народу, требующим в определенном смысле отрицания своего «я» во имя «мы», столь характерного в разных проявлениях для революционной поэзии 1917—1921 годов. В отличие, например, от Маяковского или пролетарских поэтов, отрицание своего «я» у Белого не означало сведения значимости всего личного и интимного к нулю, а означало очищение «я» от всякого рода эгоизма и такое самопожертвование, которое бы способствовало пробуждению духовно-личностного начала и человеческого достоинства в других людях. В этом плане показательны высокая оценка Белым поэмы Маяковского «Человек»<sup>1</sup> и его отношение к пролетарской культуре и пролетарским поэтам.

Размышляя в статье «Прыжок в царство свободы» о пролетарской культуре как переходной к культуре общечеловеческой, Белый писал: «Я полагаю, что многое в устремлениях пролетарского сознания следует отнести к свободе, высвобождающей в человеке — человека по существу: пролетариат, имея свой смысл, как класс боевой, имеет, может быть, другой, второй смысл, воистину человеческий смысл. Царство свободы,

<sup>1</sup> Изложение выступления Белого о поэме Маяковского «Человек» см.: Асеев Н. Вести об искусстве (из беседы с Д. Бурлюком). — «Дальневосточное обозрение», 1919, 29 июня. См. также: Катанян В. Маяковский. М., 1985, с. 138—140.

прыжок в которое из необходимости изображает Энгельс, в нас нашими предвзятыми догматами задавлено.

Пролетариат в устремлении к всечеловеческой культуре является дверью, вскрывающей как раз сторону культуры, которая до сих пор остается не буржуазной, не дворянской и не пролетарской, а человеческой<sup>1</sup>. Будущее пролетарской культуры, — продолжал Белый, — «есть высвобождение из смутно загадочных человечеству устремлений к творчеству, освобождение этих зачатков творчества, уже в нас во всяком строе существующих, выявление их и организация жизни по законам этого творчества»<sup>2</sup>.

Сотрудничая с московским Пролеткультом, Белый не только теоретически, но и практически способствовал высвобождению у пролетарских поэтов устремлений к творчеству. Известны его отзывы о стихах В. Александровского<sup>3</sup> и А. Поморского<sup>4</sup>. А вот что вспоминал о Белом как о своем учителе В. Казин: «Настоящим наставником своим я назвал бы Андрея Белого. Он вел курс стихосложения в литературной студии Пролеткульта, где я учился в 1918—1920 годах. Человек высокой культуры, постоянного горения, обаятельный и энергичный оратор. Его энтузиазм вдохновлял, зажигал. Мы слушали его будто завороченные. Как он рассказывал о Пушкине! Заставлял вслушиваться в звукопись:

Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой...

Ему, Андрею Белому, обязан я своим:

Живей, рубанок, шибче шаркай,  
Шушуйкай, пой за верстаком,  
Чеши тесину сталью жаркой,  
Стальным и жарким гребешком»<sup>5</sup>.

И теоретические размышления, и практические усилия Белого в годы революции были направлены на выявление творческого «я» в «мы», личности в коллективе. Своеобразие взаимоотношений между «я» и «мы» нашло свое отражение в исповедальном произведении Белого «Я», парадоксально названного им «эпопеей».

Идею духовного преображения в годы революции индивидуального «я» и, как говорил сам Белый, «Я» коллектива (души народа, души человечества))» (с. 557) поэт стремился выразить и в поэме «Христос воскрес», написанной им вскоре после появления поэмы Блока «Двенадцать», — в апреле 1918 года.

Много лет спустя, в начале 30-х годов, в предисловии к неизданному

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Прыжок в царство свободы. — «Знамя», 1920, № 5. стлб. 47.

<sup>2</sup> Там же, стлб. 48.

<sup>3</sup> Белый А. О стихах Александровского. — «Горн», 1918, № 1, с. 79—81.

<sup>4</sup> Белый А. А. Поморский. Цветы восстания. Пб., 1919. — «Горн», 1918, № 1, с. 85.

<sup>5</sup> Казин Василий: «Когда Октябрь лишь зачинал стихи...» Беседа вел Алексей Бархатов. — «Литературная Россия», 1983, 4 ноября, № 45, с. 16.

сборнику «Зовы времен», составленному в значительной степени из переработанных стихов, поэт отмечал, что «Христос воскрес» коренилось в Белом еще в 1903 году» (с. 567), то есть в книге «Золото в лазури», написанной в то время. «Зерном» сборника «Зовы времен» Белый считал стихи «Золота в лазури», большинство которых было им существенно переработано. Эта переработка мотивировалась поэтом формально-техническим несовершенством его ранних стихов. Она была осуществлена поэтом с целью, чтобы более совершенными художественными средствами зрелого мастера яснее и глубже раскрыть идею или «зерно», заложенное в его первой книге стихов. Практически это вело к созданию новых стихов на основе старых. В сборнике «Зовы времен» переработанная книга «Золото в лазури» дополнялась родственными ей мотивами из последующих книг Белого, тоже чаще всего переработанных.

Страсть Белого к переделке своих прежних произведений, особенно обострившаяся в 20-е годы, во многом определяется тем огромным значением, которое он придавал форме. В конце революционного периода он издает сборник статей «Поэзия слова» (Пб., «Эпоха», 1922), в котором придает большое значение формальному анализу произведений, и «поэму о звуке» — «Глоссолалию» (Берлин, «Эпоха», 1922)<sup>1</sup>. Художественную форму Белый рассматривал как воплощение творческой активности личности, как опредмечивание ее духовно-интеллектуальной деятельности, как внесение рационально организованной структуры в косный материал действительности. При таком понимании формы и необходимости ее постоянного совершенствования кардинальная переработка прежних произведений рассматривалась Белым как более полное и глубокое воплощение его «поэтической идеологии» (с. 553).

Знаменательно, что для сборника «Зовы времен» поэму «Христос воскрес» Белый, по его собственному признанию, оставил «в нетронутom виде» (с. 568), считая, очевидно, что в смысле поэтической формы то «зерно», которое было заложено еще в книгу стихов «Золото в лазури», здесь получило достаточно совершенное художественное выражение. Во всяком случае, в поэме «Христос воскрес», стремясь найти форму, способную передать содержание революционной эпохи, выразить «диссоциацию материи»<sup>2</sup>, превращение грубой реальности в одухотворенную «огневую стихию», прозы жизни в поэзию бытия, Белый создает стиль, работу над которым он начал еще в своем раннем творчестве и который можно назвать, пользуясь словами самого поэта, стилем «пламенного энтузиазма»<sup>3</sup> или стилем страстной поэтической проповеди. Об особенностях этого стиля, совмещающего в себе приметы прозы: изобразительную орнаментальность, сказовую повествовательность, прозаический синтаксис разговорной или книжной речи типа (далее приводится отрывок из поэмы «Христос воскрес» без разбивки на стихотворные строчки): «Разбойники и насильники — мы. Мы над телом Покойника посыпаем пеплом власы и погашаем светильники. В прежней бездне безверия мы , — не по-

---

<sup>1</sup> См. также: Белый А. Отрывки из глоссолалии (поэмы о звуке). — В кн.: Дракон. Альманах стихов. Вып. 1. Пг., 1921, с. 54—68.

<sup>2</sup> Белый А. На перевале. I. Кризис жизни. Пб., «Алконост», 1918, с. 41.

<sup>3</sup> Белый А. Революция и культура. М., 1917, с. 18—19.



нимая, что именно в эти дни и часы — совершается мировая мистерия...» — с приметами поэзии: подчеркиванием ритмико-интонационной структуры стиха, разбивкой его на «кирпичики» (так и у Маяковского) хорошо сказал сам Белый: «Я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст; и поэтому я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками <...>, но и звуками, <...>, я, как Ломоносов, культивирую — риторику, звук, интонацию, жест; я автор не «пописывающий», а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы»<sup>1</sup>.

Раскрывая идейную связь поэмы «Христос воскрес» с предшествующей поэзией Белого, Т. Хмельницкая справедливо отмечала: «Для Белого Христос тема не новая. Еще в «Золоте в лазури», в цикле 1903 года «Вечный зов», всплывает образ распятого Христа, <...> отождествленно с лирическим «я» поэта. Весь раздел «Багряница в терниях» развивает этот символ. И дальше, в «Пепле», тема мессии и «второго пришествия» сплетается у Белого с темой пророка, причем образ этот двойствен, противоречив: он и провидец и безумец.

В поэме, — продолжает исследовательница, — образ Христа — уже не субъективный символ личного сознания поэта. Он объективируется, расширяется, распространяется на большие события, происходящие в мире» (с. 55).

Здесь необходимо сделать только одно уточнение: в поэме образ Христа символизирует не только личное сознание поэта, но и сознание, душу всего человечества. Сам Белый в 1923 году писал о поэме «Христос воскрес»: «Здесь «дни» и «часы» взяты не только в смысле «дней» и «часов» 1918 года, но и в смысле метафорическом: в смысле «дней» и «часов» встречи переживающего бездны ужасов индивидуального «Я» или «Я» коллектива (души народа, души человечества) с роком, со стражем порога духовного мира; и этот порог — крест; и — висящий на кресте; приятие распятия пресуществляет тему смерти в тему воскресения; в этой теме каждое «Я» или Ich становится I. C h. — монограммой божественного «Я».

Подчеркиваю: мотивы индивидуальной мистерии преобладают в этой поэме над мотивами политическими, — продолжал Белый, — обстановка написания поэмы заслонила от критиков основной момент поэмы: она живописует событие индивидуальной духовной жизни; точка зрения автора: события социальной действительности подготавливаются в движениях индивидуальной жизни; они — оплотнения, осадки, выпадающие вовне» (с. 557).

Это заявление важно не только для понимания соотношения исторически конкретного, переходящего и вневременного, вечного, индивидуального и общего, коллективного, идейно-духовного и предметно-материального в поэме «Христос воскрес», но и всего строя и направленности поэтико-философского мышления Белого, в котором духовное рождает материальное и предшествует ему, а индивидуальная жизнь с ее идейным

---

<sup>1</sup> Белый А. Маски. М., ГИХЛ, 1932, с. 9—10.



*Петроград. Садовая улица. 1910-е годы*

содержанием и определенной направленностью подготавливает события социальной действительности.

Легко заметить идеалистичность, односторонность и однонаправленность такого строя мышления, но при этом не следует упускать из виду его гуманистического характера. Говоря о первичности и преобразующем характере идейно-духовного начала, поэт-мыслитель чаще всего вкладывает в это начало чисто человеческий смысл, как бы имея при этом в виду, что только после появления человека на земле, после рождения в нем сознания мир, бывший до этого косным, оказывается способным к изменению и преображению под воздействием мысли и чувства, духа и страсти человека, его совести, сострадания к ближнему, готовности пожертвовать собой ради высоких общечеловеческих устремлений. И утверждение Белого о том, что духовная жизнь отдельной личности подготавливает события общественного, социального характера, является отражением широко известного факта, свидетельствующего о том, что идеи, созревшие в сознании отдельного человека, потом могут воплотиться и нередко воплощаются в действительности, в ее преображении, в том числе и в революционном.

Тема преображения человека и мира, общая для русской поэзии революционной эпохи 1917—1921 годов, раскрывается в поэме Белого не в социальном плане, как это было, например, в творчестве Маяковского и пролетарских поэтов, а в плане духовно-нравственном. В самой сюжетно-композиционной структуре произведения, основанной на перенесении евангельской легенды в современную действительность, поэт стремился подчеркнуть значимость и активность духовно-нравственного опыта прошлого, воплощенного в евангельской легенде, для духовно-нравственного преображения современной действительности. При этом следует

заметить, что перенесение библейского прошлого в революционную современность не было простым повторением этого прошлого, а явилось его внедрением в действительность как духовно-преобразующей идеи, причем у действительности здесь имелись достаточно определенные национальные, а именно — русские приметы. Россия, бывшая до сих пор как бы могилой Христа (слова «Страна моя // Есть // Могила, // Простершая // Бледный // Крест, — // В суровые своды // Неба // И — // В неизвестности // Мест» и т. д. заставляют вспомнить Россию «Пепла»), становится теперь «облеченной солнцем Женой», «Богоносицей, побеждающей Змия», а Христос воскресает снова в каждом человеке. Если в самом начале поэмы при изложении евангельской легенды только по отношению к Христу было сказано: «Сиянием // Преисполнились // Длани // Этого человека... // И перегорающим страданием // Века // Омолнилась // Голова», — то в конце поэмы уже говорилось от лица поэта-пророка:

Я знаю: огромная атмосфера  
Сиянием  
Опускается  
На каждого из нас, —

Перегорающим страданием  
Века  
Омолнится  
Голова  
Каждого человека.

В своей поэме Белый не обошел общей для поэзии революционной эпохи проблемы взаимоотношений между индивидуальным и коллективным, но решал он ее по-своему. Когда поэт говорит о народе, о людях — участниках происходящей в России, но имеющей мировой смысл мистерии, он не отделяет себя от них, пользуясь для подчеркивания коллективизма характерным для революционного времени словом «мы», например:

Это жалкое, желтое тело  
Проволакиваем:  
Мы — — В себя: —  
Во тьмы  
И в пещеры  
Безверия, —

Не понимая,  
Что эта мистерия  
Совершается нами —  
— в нас.

Поэт выделяет свое «я» из общего «мы», но отнюдь не противопоставляя первого второму, только тогда, когда он выступает в роли пророка, провидца происходящих событий. Если в дооктябрьской поэзии Белого его лирическое «я» нередко отождествлялось с образом Христа, то теперь, в поэме, это лирическое «я» является только человеком, понимающим, в отличие от других, смысл происходящей мистерии: «Я знаю: огромная атмосфера // Сиянием // Опускается // На каждого из нас...» —

## Авторское предисловие

автор - прозаик

Предлагаю вниманию читателей свою повесть «Котик Летаев», и чувствую обязанность высказать здесь несколько пред-  
предительных слов

Во первых будучи самостоятельным человеком, эта повесть есть первая глава моего романа «Моя жизнь». Приступая к своему обратному труду, я чувствую ряд почти невыносимых трудностей, представляющих трудности воспоминаний, и вместе с тем создающих и представляющих читателям неизбежную обратную, думая бы роман «Моя жизнь» есть действительно моя жизнь. Я действительно беру ряд картин моей собственной жизни и описываю их почти автобиографически, и тогда же мечтаю, «Моя жизнь» не будет книга чуждая обществу, с моей жизнью. Пожелание наше, стоящее на рубеже двух эпох (не эпох жизни какой либо нации, а эпох жизни всего без различия наций - эпох мирового) - пожелание наше симптоматично до крайности, я уверен, что наши дети, <sup>и внуки</sup> мечтают о более счастливой с младыми XXI, XXII и т. д. вавилон, немцами с диктаторами сороковских, пятидесятых годов, истенящая война; наоборот диктатор сороковских годов, чешемиллионные, более близкая к ~~к~~ диктатору 1820 и 1720 столетия, немцами... и. ч. н. м. Это в том, что период развития от 1820 года до конца 1920; по жонглированию закончена, мы стоим перед новой эпохой, мы - лазутчики, пионеры этой новой эпохи, - находимся приблизительно в таком положении, в каком находились в свое время люди, отвергнувшие систему Птолемея и ожидающие... Коперника.

Вся система жизни теперь подвергается знаку вопроса;

и предсказывающим на основе этого знания духовное воскрешение Христа в сознании каждого человека. Христос здесь — символ духовного и всеобщего «Я», знак духовно-личностного начала, возрождающегося в каждом отдельном «я». Знание же поэта родилось из постижения духовно-нравственного опыта человечества, воплощенного в образе Христа.

Белый не принимал механистического коллективизма пролеткультовцев, нивелирующего личность отдельного человека. Работая в Пролеткульте с пролетарскими поэтами, он стремился в каждом из них пробудить личность, делясь с ними своими культурными и духовно-нравственными знаниями. Настоящим коллективом для Белого был коллектив, состоящий из личностей, который он предпочитал называть братством. Вскоре после написания поэмы «Христос воскрес» Белый в программной статье, открывающей первый номер журнала «Записки мечтателей», писал: «Мы, «Мечтатели», — лес; растопырились кроны вершинных стремлений — космато неравно; вон — яблоня; вон — тонкий тополь; вон — дуб; их ничто не сравнивает. Пожалуй, в стволах они равны. Что есть в нас наш ствол? Ствол в нас — личность. Но ствол от ствола отделен в лесной роще; соединить их насильственно — значит из леса построить забор; и в коммунаном строительстве сверху как часто возводят заборы и думают, что заборы, где бревна равно все обтесаны, пригнаны однообразно друг к другу, — что эти заборы заменяют веселую рощицу, рощица — целостность; в этом смысле «коммуна» она; но она — растет снизу, естественно, медленно вызревая в годах и сплетаясь вершинами листьев...

Коммуна, — продолжал Белый, — построенная лишь на равенстве голых стволов, убивает свободу напева; в ней срублены ветви; и братство объятий отсутствует; голые палки торчат; в нашем мире «Коммуна» есть «братство»... Только из братства рождается душа свободы в коммуне деревьев; из равенства голых стволов не родится свобода<sup>1</sup>.

И в отстаивании справедливой, гуманистической, ренессансной по своей сущности мысли о значимости личности в коллективе и обществе, которая была дорога и Блоку как автору «Двенадцати», Белый оставался верен своей идеалистической односторонности, которая и в теоретических рассуждениях его, и особенно наглядно в иллюстративной однозначности образов поэмы «Христос воскрес» сказывалась прежде всего в том, что он обычно недооценивал так называемых обратных связей, то есть в данном случае воздействия коллективного начала на личностное, эмпирической реальности на жизнь идеи, «тела» на «дух», которые постоянно учитывал Блок и в своих статьях революционной эпохи, и, естественно, в образном строе поэмы «Двенадцать»<sup>2</sup>. Полноценный художественный образ всегда рождается в результате динамического, развивающегося *взаимодействия* между предметно-чувственным восприятием и мыслью, эмпирической действительностью и ее духовно-нравственным переживанием, личным и внеличным, природным и интеллек-

---

<sup>1</sup> Белый А. «Записки мечтателей». — «Записки мечтателей», 1919, № 1, с. 5—6

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. в кн.: Пьяных М. Слушайте Революцию. Поэзия Александра Блока советской эпохи. М., 1980.

туальным, исторически конкретным и «вечным» (или «вневременным», по терминологии Белого). В поэме же «Христос воскрес» «очкастый, ослабленный интеллигент», напоминающий отчасти писателя-визию из поэмы «Двенадцать», или «тело окровавленного железнодорожника», которое поднимают у Белого «два безбожника», — это скорее не многогранные образы, а всего лишь иллюстрации к идеям, к тому же иллюстрации не оригинальные, а заимствованные, вторичные.

Похожесть поэмы «Христос воскрес» на поэму «Двенадцать» была замечена еще современниками революционной эпохи и осознавалась авторами этих произведений, особенно Белым. Задача состоит в том, чтобы правильно понять и эту похожесть, и отношение одного поэта к произведению другого, а в статье о Белом — прежде всего, разумеется, отношение автора поэмы «Христос воскрес» к «Двенадцати».

Известный исследователь творчества Белого Л. К. Долгополов, ссылаясь на переписку двух поэтов, считает, что Белый «не принял «Двенадцати»»<sup>1</sup>. Думается, что столь категорическое утверждение нуждается в уточнении. Известно, что многие литераторы, и в частности близкие Блоку по символизму (З. Гиппиус, В. Пяст, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, В. Брюсов и др.), действительно поэмы его не приняли. У Белого такого неприятия поэмы Блока не было. И письма его не дают основания утверждать обратное. В письме от 10 августа 1918 года из Москвы Белый благодарит Блока за присланные ему «книгу стихов и «12»...»<sup>2</sup>, а в письме от 12 марта 1919 года, тоже из Москвы, Белый называет «Двенадцать» в ряду произведений Блока, которые он высоко ценил: «Катилина» вполне соответствует Тебе (автору «Двенадцати»), «Куликова поля» и т. д.). Это не статья, а — «драматическая поэма»; и — главное: это — первый акт драматической поэмы; ряд актов — в Твоем (не знаю, в сознании ли, в подсознании ли?). И потому — пиши, пиши, пиши: «Катилина» дает о Тебе знать, что Ты — в Духе...»<sup>3</sup>

Из письма Белого от 17 марта 1918 года известно, что он, высоко оценивая в нем «Скифов» Блока, в то же время не выражал сочувствия «кое-чему» в его статьях, печатавшихся в газете «Знамя труда». Новой в этой серии была известная статья «Интеллигенция и Революция», проблематика которой была развита в «Двенадцати». Вероятно, ее прежде всего имел в виду Белый, когда писал Блоку: «По-моему Ты слишком неосторожно берешь иные ноты. Помни — Тебе не «простят» «никогда»... Кое-чему из Твоих фельетонов в «Знам<ени> Труда» и не сочувствую, но поражаюсь отвагой и мужеством Твоим.

Помни: Ты всем нам нужен в... еще более трудном будущем нашем... Будь мудр: соедини с отвагой и осторожностью»<sup>4</sup>.

Блок, судя по его ответному письму от 9 апреля 1918 года, связывал опасения и предостережения Белого не столько со статьями в «Знамени труда», сколько с «Двенадцатью». «Твое письмо очень поддержало меня (в момент, когда многие литераторы отвернулись от Блока. — М. П.), и

<sup>1</sup> Долгополов Л. Неизведанный материк. (Заметки об Андрее Белом). — «Вопросы литературы», 1982, № 3, с. 130.

<sup>2</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 336.

<sup>3</sup> Там же, с. 340.

<sup>4</sup> Там же, с. 335.

Твое предостережение я очень оценил. Было (в январе и феврале) такое напряжение, что я начинал слышать сильный шум внутри и кругом себя и ощущать частую физическую дрожь. Для себя назвал это Erdgeist'ом \*. Потом (ко времени Твоего письма) наступил упадок сил, и только вот теперь становится как-будто легче. <...>

Мне бы хотелось, чтобы Ты (и все Вы) не пугался «Двенадцати»; не потому, чтобы там не было чего-нибудь «соблазнительного» (может быть, и есть), а потому, что мы слишком давно знаем друг друга, а мне показалось, что Ты «испугался», как 11 лет н а з а д , — «Снежной Маски» (тоже — январь и снега)»<sup>1</sup>.

О том, что Белый чего-то «боялся» в «Двенадцати», в чем-то не соглашался с этой поэмой (но отнюдь не «не принимал» ее, как полагает Долгополов), мы узнаем не столько из переписки Белого с Блоком, сколько из письма Белого Р. В. Иванову-Разумнику от 27 февраля 1918 года, в котором говорилось: «Огромны «Скифы» Блока: а, признаться, его стихи «12» — уже слишком; с ними я не согласен»<sup>2</sup>. В дневниковых записях, которые Белый вел сразу же после смерти Блока, 16 августа 1921 года отмечено: «Р. В. (Иванов-Разумник. — М. П.) вчера мне сказал, что он «Скифы» любит более «Двенадцати». Я — тоже»<sup>3</sup>.

Таким образом, имеющиеся документальные свидетельства говорят о том, что Белый, не отвергая «Двенадцати» целиком, чего-то в них «испугался», что было даже для него как для духовного максималиста «уже слишком» и с чем он не мог согласиться. Выяснить и понять, чего же «испугался» Белый, значит объяснить, какие мотивы побудили его в апреле 1918 года, как раз в то время, когда он получил письмо от Блока в ответ на свои опасения и предостережения, написать поэму «Христос воскрес» и дать в ней свою, с одной стороны, близкую к «Двенадцати», а с другой стороны, отличную от них, интерпретацию революционных событий.

Что же духовного максималиста Белого могло «испугать» в «Двенадцати» и показаться чрезмерным? Блок отмечал, что «Двенадцати» Белый «испугался», как 11 лет н а з а д , — «Снежной Маски» (тоже — январь и снега)». А в «Снежной Маске» Белый испугался некоего кощунства, как о том свидетельствует письмо Блока к нему от 15—17 августа 1907 года, в котором, в частности, говорилось: «Если мы действительно расходимся с Вами «в глубине глубин», то значит основательны мои мистические страхи при встрече с Вами, которые я описал, и основательны Ваши мистические подозрения «Снежной Маски» (впрочем, кое-что и я *подозреваю* в «Снежной Маске», но и *здесь* кощунство тонет в ином — высоком)»<sup>4</sup>. Применительно к «Двенадцати» это кощунственное Блок назовет «соблазнительным», которое в подтверждение подозрений Белого, может быть, и было в поэме, по признанию ее автора.

---

\* Дух земли (нем.).

<sup>1</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 336.

<sup>2</sup> Там же, с. LVIII.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Дневниковые записи. Предисловие и публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. — В кн.: Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982, с. 798.

<sup>4</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 206.

Кошунством Белый считал «измену» Блока идеалу Вечной Женственности и насмешку над ним и над своей верой в него в «Лирических драмах», особенно в «Балаганчике», а также в сборнике стихов «Нечаянная Радость». Кошунство Белый усматривал в превращении Прекрасной Дамы в Незнакомку, в проститутку. Очевидно, нечто похожее он находил и в «Снежной Маске», и через 11 лет, в «Двенадцати», в образе Катьки<sup>1</sup>.

Можно предположить, что второй момент, который «испугал» Белого в «Двенадцати» и показался ему «слишком», это момент конкретно-исторического и политического характера, связанный с изображением красногвардейцев, предводимых незримым для них Христом, в призрак которого они стреляют. В поэме Блока христианский мотив духовно-нравственного преображения человека рождается из мучительных переживаний красногвардейца Петрухи, непреднамеренно, сгоряча «загубившего» свою возлюбленную Катьку, из осознания им своей трагической вины. Его тревога передается затем остальным красногвардейцам, которые, однако, смутно и во многом еще враждебно чувствуют ее христианско-гуманистическую природу, а поэтому стреляют в незримого для них Христа, который в сущности является проекцией их смутных, трагически противоречивых переживаний. Белый в своей поэме, только не в психологически насыщенных образах, а в чисто риторической форме, тоже говорит о христианском духовно-нравственном преображении «каждого человека», однако источник этого преображения здесь, в отличие от поэмы Блока, находится не в людях с их живыми и противоречивыми страстями, а, как говорит Белый, «вне-времени», в «огромной атмосфере», которая «Сиянием // Опускается // На каждого из нас...». И «огонь» здесь — у «слетающего Серафима», а не в «огневых» очах Катьки, как у Блока. Вместо образа чувственной Катьки у Белого — идея Вечной Женственности, бесплотная Жена, облеченная в солнце.

Наряду с изъятием из своей поэмы всего плотского, природно-чувственного и интимного, Белый и в самой поэме, и в ее интерпретациях настаивает на вневременности изображенного в ней и на отсутствии в поэме какого бы то ни было «большевизма». Здесь Белый, очевидно, был близок к тем литераторам, которые не приняли «Двенадцати» главным образом за то, что в них впереди красногвардейцев шел Христос. В этом контексте следует, вероятно, рассматривать предостережение Белого Блоку: «Помни — Тебе не «простят» «никогда»...», — и объединение Белого с другими литераторами, сделанное в ответе Блока: «Мне бы хотелось, чтобы Ты (и все Вы) не пугался «Двенадцати»...»

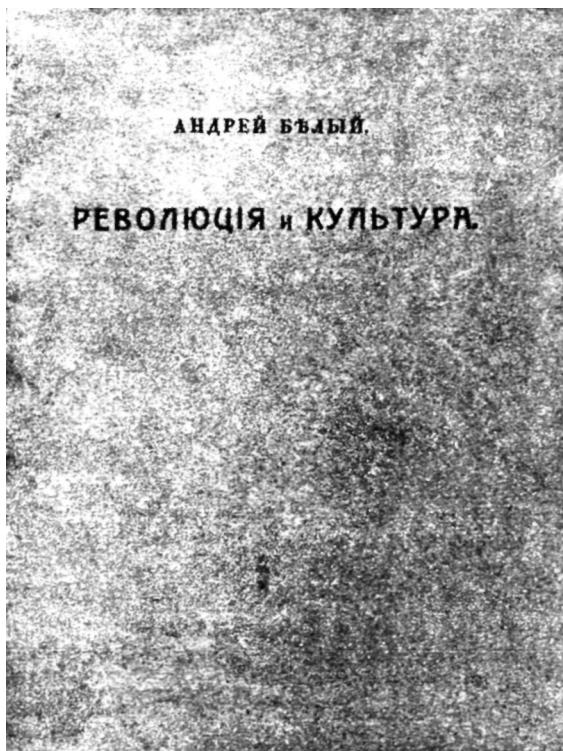
Думается, что в поэме «Христос воскрес» Белый хотел «поправить» Блока идейно, по рассмотренным выше двум пунктам (Катька в отношении к идее Вечной Женственности и красногвардейцы в отношении к идее Христа), которые явились гранями более общей проблемы, решаемой Белым на протяжении всего его творчества, — духа и плоти, животворно-

---

<sup>1</sup> См. обсуждение вопроса о трансформациях образа Прекрасной Дамы в речи Белого на вечере памяти Блока и о возражениях Белому по этому поводу матери Блока и Н. Павлович в кн.: Литературное наследство, т. 92, кн. 3, с. 804; 808—809. См. также: Речь Андрея Белого памяти Блока (1921). Публикация и комментарии С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. — В кн.: Литературное наследство, т. 92, кн. 4. М., 1987, с. 760—773.



*Андрей Белый. Революция  
и культура. Титульный  
лист*



сти «огневого» духа и ничтожества тлетворной плоти. Отсюда в поэме «Христос воскрес» отсутствие почти всего конкретно-исторического, природно-чувственного и интимно-личного, которое было в «Двенадцати», а вместо человека (людей) — идея.

В поэме «Христос воскрес» вместо художественно-конкретного изображения психологически сложного и живого процесса духовно-нравственного преобразования людей в революционную эпоху Белый дал формулу, иллюстрированную идею преобразования мира и человека, наложение евангельской легенды на современность. В этом отношении интересно и такое отличие от Белого в творческом акте Блока. Как известно, работа Блока над «Двенадцатью» началась с плана пьесы о Христе и его апостолах, в котором евангельские персонажи осовременивались. Однако Блок далее не пошел по этому пути, то есть от идеи, от легенды к конкретно-исторической современности, а пошел другим путем — от современности с ее социальной, предметно-чувственной и человеческой конкретикой к выявлению в ней вечного, непреходящего духовно-нравственного начала, созвучного евангельской легенде. По замыслу Блока, Христос должен был ступать перед апостолами нового мира — двенадцатью красногвардейцами, чтобы потом возродиться в их потрясенном сознании. Белый же в своей поэме в пику поэме Блока стал накладывать на современность

евангельскую историю и заключенную в ней идею, не подозревая в тот момент, вероятно, что Блок от этого пути отказался, как от весьма одностороннего, схематичного и умозрительного, не позволяющего показать всю живую сложность, трагедийность и мучительность духовно-нравственного преобразования людей в революционную эпоху.

После поэмы «Христос воскрес» Белый довольно долгое время почти не обращался к стихам. Только в июне 1921 года он начинает писать поэму-воспоминание «Первое свидание», а еще через год создает свой последний сборник стихов «После разлуки». И поэма, и особенно сборник стихов стали для Белого выражением так называемого «лирического отступления», которое в разных индивидуальных проявлениях с начала 20-х годов в значительной мере характеризовало развитие русской поэзии.

Одним из основных признаков «лирического отступления» как общепозитического явления было обращение к теме любви, «отступление» от эпической проблематики революционной эпохи в интимную лирику. В связи с этим поворотом пафос преобразующего движения от прошлого к будущему, пафос развития во времени сменяется чувством относительной стабильности или «неутихающего покоя», если говорить словами Белого, перемещением внимания с внешнего на внутреннее, пространственным восприятием мира: не одного явления вслед за другим или разных моментов в развитии одного и того же явления, как это бывает при восприятии во времени, а одного рядом с другим.

Нередко в поэзии такая смена восприятия мира в его временном развитии восприятием пространственным сопровождалась «отступлением» в глубину прошлого, воспоминаниями о прошлом. Таким «отступлением» в прошлое стала и поэма Белого «Первое свидание», за которой позднее последовали другие его воспоминания, но уже в прозаической форме: «Воспоминания о Блоке» (1921—1923), «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934).

В поэме «Первое свидание» «отступление» в прошлое дополнялось и углублялось «отступлением» в лирику, в личные переживания юношеской поры, в тему любви, причем любовь здесь в духе Белого воспринималась широко: не только как любовь к женщине во плоти, которой в поэме является Надежда Львовна Зарина, но и как любовь к идее, в данном случае к учению Вл. Соловьева с его идеей Вечной Женственности. И опять же вполне в духе Белого его первая любовь начинается не с чувственной любви, а с любви духовной, с любви к соловьевской идее Вечной Женственности, и только потом, как земное воплощение этой идеи, появляется Надежда Львовна Зарина, имя, отчество и фамилия которой имеют для Белого символический смысл: заря, надежда и львиность как знак чувственных страстей. Вот как передает поэт свое юношеское впечатление от появления этой женщины в зале, где должно состояться выступление симфонического оркестра:

Вдруг!..

Весь — мурашки и мороз!

Между ресницами — стрекозы!

В озонных жилах — пламя роз!

В носу — весенние мимозы!

Она пройдет — озарена:  
Огней зарней, неопалимой...  
Надежда Львовна Зарина  
Ее не имя, а — «во — имя!..»  
Браслеты — трепетный восторг —  
Бросают лепетные слезы;  
Во взорах — горный Сведенборг;  
Колье — алмазные морозы;  
Серьга — забрежжившая жизнь;  
Вуаль провевящая — трепет;  
Кисей вуалева брызнь  
И юбка палева — лепет;  
А тайный розовый огонь,  
Перебегая по ланитам  
В ресниц прищуренную сонь,  
Их опаливший меланитом, —  
Блеснет, как северная даль,  
В сквозные, веерные речи...  
Летит вуалева шаль  
На бледнопалевые плечи.

И я, как гиблый гибеллин,  
У гвельфов н о г, — без слов, без цели:  
Ее потешный палладин...  
Она — Мадонна Рафаэля!

По сравнению с отвлеченно-умозрительным, огненно-экстазным стилем поэмы «Христос воскрес» стиль «Первого свидания» отличается большей конкретностью и уравновешенностью, можно даже сказать — классичностью, которая здесь дает о себе знать главным образом в близости к стиховому строю «Евгения Онегина» и в переключке с пушкинскими образами: сравнение любимой женщины с мадонной Рафаэля и т. д. Следует заметить, что в эту же пору возврат к классическим традициям, в основном — к пушкинским, наблюдался и у других поэтов: Блока, Ходасевича, Ахматовой, Пастернака, Маяковского, Есенина и других, причем у каждого по-своему, с учетом творческих индивидуальных устремлений каждого. В пушкинском стиховом и стилевом строе «Первого свидания» постоянно дают о себе знать, например, формальные эксперименты Белого, в частности, тяга с словотворчеству: «озарена: // Огней зарней», «лепетные слезы», «бегень барабана», «мараморохи зол», «миголеты», «ее, о время, — опурпурь» и т. п. И конечно, в изобразительном отношении классичность поэмы предстает «сухой», декоративной и стилизованной, лишенной чувственной живительной «влаги»; даже при описании любимой женщины ее единственная чувственно-плотская примета риторически обозначена как «тайный розовый огонь».

Характерной особенностью «лирического отступления» в поэзии начала 20-х годов был романтический протест против «прозы» начавшегося периода нэпа. В поэме «Первое свидание» в прямом смысле такого протеста нет, он здесь выражен по-другому, как верность романтическим соловьевским идеалам юношеских лет и как неприятие бескрылой и бездуховной обывательщины:

Благонамеренные люди,  
Благодаря им отданы:  
Не им, не им вздыхать о чуде,

Не им — святые ерунды...  
 О, не летающие! К тверди  
 Не поднимающие глаз!  
 Вы — переломанные жерди:  
 Жалею вас — жалею вас!  
 Не упадет на ваши бельма  
 (Где жизни нет — где жизни нет!) —  
 Не упадет огонь Сент-Эльма  
 И не обдаст Дамасский свет.  
 О, ваша совесть так спокойна;  
 И ваша повесть так ясна:  
 Так не безумно, так пристойно  
 Дойти до дна — дойти до дна.  
 В вас несвершаемые леты  
 Неутоляемой алчбы —  
 Неразрывные миголеты  
 Неотражаемой судьбы...  
 Жена — в постели; в кухне — повар;  
 И — положение, и вес;  
 И положительный ваш говор  
 Перепопняет свод небес:  
 Так выбивают полотеры  
 Пустые, пыльные ковры...  
 У вас — потухнувшие взоры...  
 Для вас и небо — без игры!..

Обывательская бездуховность и безыдеальность вызвали у поэта только жалость, но не чувство безысходности: для себя он находил духовное прибежище и веру в жизнь в воспоминаниях о романтических идеалах молодости, которые хотя и не привели к такому широкому и глубокому духовно-нравственному преображению человечества, о котором мечталось когда-то, но все-таки оказали свое решающее воздействие хотя бы на судьбу самого поэта и тем самым не лишали его надежды на возрождение действительности духовных идеалов в будущем.

Подлинный драматизм несбывшихся надежд и разрушенных идеалов Белый ощутил в последнем своем стихотворном сборнике «После разлуки. Берлинский песенник», целиком посвященном разрыву интимных отношений с А. А. Тургеневой. После нескольких лет разлуки с Асей Белый в 1922 году едет к ней в Берлин с надеждой восстановить былые отношения, но встреча завершается окончательным разрывом. В Германии Белый встретился с М. Цветаевой, цикл стихов которой — «Разлука» не только своей формой, но и своим настроением произвел на него огромное впечатление. Рассказывая в мемуарном очерке «Пленный дух» о разговорах с Белым и о его душевном состоянии в это время, Цветаева приводит такие его слова:

«— Простите, я вас измучил! Такое солнце, а я вас измучил! Только приехали, а я вас *уже* измучил. Не надо больше о ней (то есть об А. Тургеневой. — М. П.). Ведь — конечно. Будем о другом. Ведь я — стихи пишу. Ведь я после вашей «Разлуки» опять стихи пишу. Я думаю — я не поэт. Я могу — годами не писать стихов. Значит, не поэт. А тут, после вашей «Разлуки» — хлынуло. Остановить не могу. Я пишу вас — дальше. Это будет целая книга: «После Разлуки», — после разлуки — с нею, и «Разлуки» — вашей. Я мысленно посвящаю ее вам и если не проставляю посвящения, то только потому, что она ваша, из вас, я не могу дарить вам вашего, это было бы — нескромно.

Можно вам прочесть? Когда устанете, остановите, я сам не остановлюсь, я никогда не остановлюсь...»<sup>1</sup>

Среди стихов, прочитанных Белым Цветаевой, было и стихотворение «Ты — тень теней», начинающееся такими словами:

Ты — тень теней...  
Тебя не назову.  
Твое лицо —  
Холодное и злое...

Плыву туда — за дымку дней — зову,  
За дымкой дней, — нет, не Тебя: былое, —  
Которое я рву  
(в который раз),  
Которое, — в который  
Раз восходит, —

Которое, — в который раз алмаз —  
Алмаз звезды, звезды любви, низводит.

Упоминание о «звезде любви» — это намек на прошлые отношения с А. Тургеневой, запечатленные в сборнике стихов «Звезда». В отличие от юношеских воспоминаний, запечатленных в поэме «Первое свидание», воспоминания о «звезде любви» более позднего времени не содержали в себе ничего отрадного, и не только потому, что действительные отношения с А. Тургеневой не оставляли никаких надежд на будущее, но и потому, что эти, теперь уже окончательно разорванные, отношения имели в отличие от духовной любви «Первого свидания» глубоко интимный, а следовательно, единственный и неповторимый характер, который невозможно было возродить никакими духовными усилиями. Отсюда душевный надрыв, смертное чувство тоски и безысходности, особенно проникновенно переданные Белым в нервном, взвинченном, изломанном строе исповедального стихотворения, названного поэтом «Маленький балаган на маленькой планете «Земля». Если запечатленное здесь и балаган, то балаган трагический, в котором крушение идеала любви рождает мрачную, трагическую иронию, проклятия дьяволу, под которым разумеется некогда высокочтимый Белым Р. Штейнер, а вина, опять же — трагическая вина, равно возлагается на нее, когда-то близкую женщину, и на самого себя:

И —  
— Ты —  
— С искренней дрожью уходишь  
Навеки,  
Злой друг,  
От меня —  
— Без —  
— Ответа...  
И —  
— Я —  
— Никогда не увижу  
Тебя —  
— И —  
— Себя

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 293.

Ненавижу:  
За  
Это.

12

Проклятый —  
— Проклятый — проклятый —  
— Тот диавол,  
Который —  
— В разъятой отчизне  
Из тверди  
Разбил  
Наши жизни — в брызнь  
С м е р т и, —  
Который навеки меня отделил  
От  
Тебя —  
— Чтобы —  
— Я —  
— Ненавидел за это тебя —  
И —  
— Себя!

По накалу трагизма, рожденного чувством неразделенной любви, стихотворение Белого сравнимо с поэмой, которая будет вскоре, в начале 1923 года, написана В. Маяковским, — «Про это», хотя взаимосвязь духовно-нравственного и природно-чувственного в любви двух поэтов имела разные, даже противоположные основания: Белый шел, как всегда, от духовного основания к чувственному, а Маяковский — наоборот. Так Белый в сборнике «После разлуки» прощался с поэзией, чтобы в оставшиеся у него годы почти целиком перейти на прозу.

---

---

Дм. Молдавский

## «МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ»

Заметки о книге Андрея Белого

Книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (ОГИЗ ГИХЛ, 1934) — итоговое исследование, работа многих лет мастера прозы XX века и яркого теоретика литературы. В творчестве Андрея Белого эта книга занимает особое место — ею в глазах читателя завершается творческий путь, утверждение литературной позиции и жизненных установок последнего периода этого человека, сыгравшего столь большую роль в литературном процессе России двадцатого века и во многом опередившего то, что потом как открытие приходило к нам с Запада (от Марселя Пруста до Франца Кафки).

Но в данном случае речь идет о другом — книга Андрея Белого о Гоголе была книгой о предтече, причем о предтече не только его самого, но и ряда современников, в том числе тех, чье творчество прозвучало уже в иную, послеоктябрьскую эпоху.

Напомним, что мы говорим о советском писателе, уже под конец жизни сказавшем о себе (по поводу Постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года): «Дело не в том, за советский ли я строй. Ведь об этом смешно говорить на пятнадцатом году революции. Дело в том, что я не понимаю некоторых частностей, некоторых деталей. Я взялся за краски, и об этом легко сказать. Но ведь нужно уметь создать тенденцию красочной и краску — тенденциозной... Есть сознание, что мой станок государством обобществлен, а раз это так, то как я могу не бороться за то, чтобы он был в исправности, — порченный станок есть вредительство, пусть бессознательное (*аплодисменты*)»<sup>1</sup>.

Не будем повторять известное — о влиянии Н. В. Гоголя заговорили еще в середине прошлого века. Классическое высказывание Н. Г. Чернышевского: «...кто кроме романиста говорил России о том, что слышала она от Гоголя» (из «Очерков гоголевского периода русской литературы») — прочно вошло в сознание общества.

Не считая возможным говорить здесь о безусловном воздействии идей Н. Г. Чернышевского на Андрея Белого на многих этапах его развития. Но несомненно и то, что приход к пониманию социалистической действительности автора «Петербурга» не мог не сопровождаться и воз-

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1932, 11 ноября.

вращением к ряду положений революционных демократов — впрочем, это вопрос особый.

В книге «Мастерство Гоголя» перед Белым в числе многочисленных задач, связанных с изучением великого писателя, стояла и непосредственная — показать художническую современность Н. В. Гоголя — его влияние и его воздействие на литературу (и искусство) XX века. И, главное, его предвидение многого в художественной специфике литературы будущего.

Основной тезис книги — это о значении Н. В. Гоголя сегодня; такое же мощное, как и в середине прошлого века, но по сути иное: «Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего; дореволюционная «писательская молодежь» у Гоголя училась во многом. Чернышевский писал: через четверть века по выходе «Вечеров» еще нельзя говорить об успехах, преодолевающих Гоголя. Теперь, через сто лет после «Вечеров», еще нельзя говорить, что Гоголь отшумел в нас»<sup>1</sup> (с. 38).

Не раз в работе заходит речь о Л. Толстом, Ф. Достоевском, И. Тургеневе и других писателях, «вплоть до нашего времени; Маяковский, Сологуб, Блок, Белый, сколькие и катили, и катят гоголевскую тройку мимо сарая, в который ее хотел запереть Гоголь-собственник» (с. 114), как образно пишет Андрей Белый.

Главное и непреложное значение работы Андрея Белого в его умении увидеть роль Гоголя в современности. «Фраза Гоголя начинает период, плоды которого срываем и мы: и в Маяковском, и в Хлебникове, и в пролетарских поэтах и беллетристах» (с. 9).

Разумеется, Андрей Белый не мог не знать многих работ, вышедших к тому времени, не мог не знать и речь В. Я. Брюсова, произнесенную им еще в апреле 1909 года в Обществе любителей российской словесности, речь, где подчеркивались, как основное в творчестве Н. В. Гоголя, его гиперболизм и фантастика. (Ссылка на В. Брюсова есть в разделе «Значение Гоголя».) Характерно — об этом писал И. Н. Розанов — взгляды Брюсова были «развитием давнишнего наблюдения профессора А. А. Потебни, что весь «Гоголь вышел из гиперболы»<sup>2</sup>.

В работе Андрея Белого есть ссылки на работы А. А. Потебни.

Обращаясь к теоретикам «Левого фронта», Андрей Белый часто ссылается и на работу Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя». Напомним, что в этой работе рассматриваются «основные приемы сказа» и «система их сцепления». Говоря о связи композиции рассказа и личного тона ее автора, Б. М. Эйхенбаум писал:

«Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокра-

---

<sup>1</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Розанов И. Н. Встречи с Брюсовым. — В кн.: Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 767.



*Андрей Белый.  
«Мастерство Гоголя».  
Обложка. 1934*



щается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются манерой сказа»<sup>1</sup>.

Опирается Андрей Белый и на другие работы теоретиков, близких ЛЕФу и ОПОЯЗу.

Но прежде всего — на поэтический опыт В. В. Маяковского и на постановку «Ревизора» В. Э. Мейерхольдом.

Пожалуй, мы не можем принять безоговорочно все положения автора книги «Мастерство Гоголя», в частности когда он пишет:

«Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стиля их являет имманентность друг другу: сюжета, тенденции, стиля; тенденция — красочна; краска — осмысленна; слоговые особенности обусловлены стилем мысли; видишь, как форма и содержание рождены формосодержательным процессом; социальное содержание движет процессом; форма и содержание, — продукты процесса, — носят его печать, подобно печатям вулканической силы на мертвом камне, выпертом из

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 151.

подземного недра; Гоголь любил сравнения с вулканом: «Азия была народовержущим вулканом», — говорит он; в «Страшную месть» вложен «миф о потухшем вулкане, как о великом мертвце, трясущем землю» (с. 6).

При всей эффективности «вулканической» метафоры вопрос об имманентности сложнее и глубже. И хотя сам Андрей Белый на следующей странице, воздавая должное работе Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», подчеркивает, что «прекрасный анализ» работы тем не менее умаляет ее содержание, сам он порой дробит творчество классика на отдельные составные части.

Впрочем, художественная яркость и выпуклость начертанного писателем образа порой поражает своей точностью. Так, говоря о фразе Н. В. Гоголя, Андрей Белый пишет: «Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина — асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов, взывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений с вплевленными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту. Но и короткая фраза Пушкина, как составная часть стиля, имеет тут место, подобно пустому простенку между горельефными вплеплинами; как то: «небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнет. В поле становится холодней» («В<ечер> н<акануне> И<вана> К<упалы>»); но имеет место и период Карамзина, например, в «Р<име>» (с. 8).

А в другом месте, подчеркивая план своей работы, он писал:

«Наша задача: показать, что единство формы и содержания произведений Гоголя не в стилевых приемах, использующих тенденцию, не в механическом чертеже утилитарно продуманных форм из рассудочно выверенного содержания; нам хотелось бы показать *формосодержательный* процесс в печатях его: и на форме, и на содержании» (с. 40).

«...И на форме, и на содержании».

В разделе «Гоголь и Сологуб», открывающем тему «Гоголь и литература XX века», Андрей Белый пишет об этом еще определеннее: «К исходу первого десятилетия нового века из-под «столбов» Геркулеса в сознании выросли: Пушкин и Гоголь; «*Мелкий бес*» Сологуба воспроизвел иные черты стиля Гоголя, створяя их с выдержанностью квази-пушкинской прозы; «гоголизм» Сологуба имеет тенденцию переокрасить себя в пушкинизм; и Пушкин, и Гоголь условны у С<ологуба>; тем не менее: интересен симптом: ход на Гоголя, минуя Толстого и Достоевского <...>

Наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не виделись; в начале века они явно бросились нам в глаза» (с. 291).

И в разделах о Ф. Сологубе, и об Андрее Белом и об Александре Блоке конкретный материал подтверждает положения работы. Говоря о поэзии А. Блока, Андрей Белый пишет: «У Гоголя раздвоена женщина: ангел-ведьма, девушка-старуха, красавица-труп; раздвоенность — от раздвоенности «*поперечивающего себе*», «*бесовски-сладкого*» чувства к ней, подставляющего вместо реальной женщины небесное виденье и... тяжело-



Москва. Памятник Н. В. Гоголю на Пречистенском бульваре. Начало XX века

телую дуру, Агафью Тихоновну; с первой фазы к третьей противоречие ангел-демон снижается в тривиальность: *в «ух, какую» женщину!*

Поэзия Блока — показ изменения облика «ангела» в «ведьму» по фазам: «*Прекрасная дама*», «*Незнакомка*», увы, «*знакомая*» многим».

И дальше, о гоголевском начале у Александра Блока:

«Женщине гоголевского отрывка «Женщина» — посвящены первые циклы стихов о «Прекрасной Даме»; переходная ступень меж видением рая и земным обликом мелькает в начале второго тома; «ведьма» ж проступает с третьего тома: «И когда ты смеешься над верой, над тобой загорается вдруг тот неяркий пурпурово-серый и когда-то мной виденный круг»; «*и была роковая отрада*» — по Гоголю «*бесовски-сладкое*» чувство — «*в попираньи заветных святынь*» (III)<sup>1</sup>; у женщины этой фазы «*ядовитый взгляд*» <...> «*твой взор как кинжал*» (III); она ищет «*глазами добычу найти*» (III); любовные утехы ужасны с ней: тут «*и губы с запекшейся кровью*», и «*обугленный рот в крови еще просит утех любви*», и «*знаю, выпил я кровь твою*», и «*будет петь твоя кровь во мне*», и половое

<sup>1</sup> Отметка тома.

заболевание; ничего подобного нет у Лермонтова (с ним созвучен стих Блока), у Вл. Соловьева, у Бодлэра; ни у кого нет этого раскаленно-развратного бешенства, кроме... Гоголя» (с. 295).

Из главок раздела «Гоголь в XIX и в XX веке» — «Гоголь и натуральная школа», «Гоголь и Достоевский», «Гоголь и Сологуб», «Гоголь и Блок», «Гоголь и Белый», «Гоголь и Маяковский», «Гоголь и Мейерхольд» — остановимся на двух последних.

Собственно говоря, тема «Гоголь и Маяковский» проходит через всю книгу. Для Андрея Белого здесь — Маяковский — современность, будущее, новаторство. И это очень важно и для понимания творчества самого Андрея Белого и его художественной и научной прозорливости — ведь книга писана в годы, когда параллель — Маяковский и русские классики XIX века была немыслима и не только для недругов поэта (рапповского и неорапповского толку), но и для многих его друзей, тщательно отрывавших Маяковского от традиции.

Но все это прошло мимо Андрея Белого.

Говоря о явлениях современности, он опирался на стихи В. В. Маяковского, в основном включенные в сборник «13 лет работы» (т. I—II. М., 1922), и постановку Всеволода Мейерхольда «Ревизор» (1926) — т. е. на события двадцатых годов. В списке использованных — работы Б. Эйхенбаума, О. Брика, Л. Якубинского, т. е. людей, близких к Маяковскому и ЛЕФу. Но кроме них из мастеров современности названы и многие другие представители «левого» фланга искусства, общим предтечей которых и объявляется Н. В. Гоголь.

Разумеется, это не случайно. Уже в самом начале своего пути «левые», даже в том случае если и выступали «против» классики в своих выступлениях или декларациях, достаточно часто припадали к ее истокам.

Прежде всего, Н. В. Гоголь в глазах Андрея Белого предстает как родоначальник урбанизма.

Андрей Белый пишет: «Отвлияв в символизме, Гоголь влиял в футуризме; его описание города урбанистично до урбанистов; Париж: «пораженный... блеском улиц, беспорядком крыш, гущиною труб, безархитектурными, сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих... боковых стен... толпой золотых букв, которые лезли на стены, на крыши... на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей... из зеркальных стекол... Париж... жерло, водомет, мечущий искры новостей..., мод... мелких... законов... Волшебная куча вспыхнула..., дома... стали прозрачными» и т. д.» (с. 309, цитата из «Рима»).

Андрей Белый вспоминает Э. Верхарна, затем Маяковского.

Снова цитата из «Рима»: «Арки водопроводов казались *стоящими в воздухе* и как бы *наклеенными на небе*. И совершенно неожиданно: «Гоголю свойственно видеть играющей *«толпу стен»*, как ее видим мы из трамвая: с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу: «тротуар несся..., кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался... на арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась навстречу».

Это уже из «Невского проспекта».

И далее снова цитата оттуда же: *«алебарда часового, вместе с золо-*

*тыми словами вывески... блестела... на реснице... глаз»* и далее: *«предметы перемешались...; усы... казались на лбу и выше глаз, а носа... не было»* (с. 310) — из «Мертвых душ».

В книге упоминается П. Пикассо, кроме того В. Татлин и Ю. Анненков с его иллюстрациями к «Двенадцати». Думаю, что речь идет о разложенной на плоскости натуре — у П. Пикассо в «Музыкальных инструментах», в картине «Гитара и скрипка», а у В. Татлина в картинах «Продавец рыб» или «Матрос» с явным сдвигом плоскостей.

Упомянут и К. Петров-Водкин.

Упомянуты и некоторые современные композиторы (Скрябин, Шенберг и др.).

Не касаясь вопросов музыки, остановимся на декларациях некоторых художественных школ, заставляющих вспомнить приведенные Андреем Белым цитаты.

Так М. Ларионов в своей брошюре «Лучизм» (1913) писал: «Картина является скользкой, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине, уже другого порядка; — этим путем живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой. Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден только следуя точным законам цвета и его нанесения на холсты. Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится по отношению других тонов».

Положение это вошло в манифест «лучистов» и «будущников», «Ослиный хвост и мишень» (1913), подписанный Н. Гончаровой, М. Ларионовым, К. Зданевичем, А Шевченко и др.

Напомним и одно из положений работы Н. Пунина «Новейшие течения в русском искусстве», где он (в 1928 году) писал, что мы «легко представляем себе чувство движения в автомобиле — это специфическое чувство врезывания в пространство, в объем, в улицы, в дома, в предметы; вряд ли что-либо похожее могло быть в эпоху «гужевой тяги»: в то время пространство выражалось главным образом дорогой, а дорога — сменой камней, столбов, мостов, заборов, лесов, т. е. цепью предметов; пространство и движение в нем определялись предметно... Индустриализм уничтожает лицо вещи, стирает индивидуальные качества предмета; стандартизация — это неумолимый враг самого принципа предметности. Старая, добрая, хорошо выработанная реликвия: предмет — вещь заменяется штампом, фальсификацией или «установками», имеющими почти беспредметный характер, как, например, — водопровод, электрическое освещение, телефон, радио»!

И снова приходит на память гоголевское видение города, отмеченное Андреем Белым.

Но наиболее основательны параллели Н. Гоголь и В. Маяковский, Н. Гоголь и В. Мейерхольд.

Исторический смысл этих параллелей чрезвычайно серьезен.

Надо сказать, что вслед за открытой критикой Маяковского,

Мейерхольда и Эйзенштейна, которую вели Л. Авербах и другие рапповцы<sup>1</sup>, на много лет наступил период, где Маяковский из-под нападков выводился. Нападали на В. Мейерхольда, бранили С. Эйзенштейна, но Маяковский как бы оставался в стороне... «Как бы...», но по пословице «кошку ругают — невестке уроки дают». И именно Андрей Белый отмечал: «От Маяковского к Мейерхольду — полшага» (с. 314).

Говоря о Гоголе и Мейерхольде, Андрей Белый цитирует письмо Гоголя о постановке его пьес, его слова о «приклеише-чиновнике» и утверждает: «Приклеиш-чиновник же вытурил Гоголя и штампами стал затирать его краски и жесты, вогнав *«Рев<изора>»* в пылятину инвентаря скучных пьес» (с. 314). И далее:

«Основные гоголевские словесные ходы: гипербола, звуковой, жестокой и словесный повторы, фигура фикции, лирика авторских отступлений (страницами), вводные предложенья с деталями, будто ненужными (нужными!), читателю в лоб, превосходная степень, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа. Все дано вещественным оформлением Мейерхольда: гипербола ходит в штанах; превосходная степень форсирует жест; выстрелы фикции (мечты городничихи) зрительно множат ротмистра Старокопытова; нагромождение глаголов, эпитетов, существительных втоплено в нарочито тесное до отказа пространство сроенем галдящих предметов, цветов, дергом жестов; мы читаем Г<оголя> мимо строк, без фантазии; Мейерхольд нас ударил по глазу и уху — до искр: непрочитанным Гоголем» (с. 314—315).

Вывод Андрея Белого:

«По-моему, постановка *«Рев<изора>»* — едва ль не последнее достижение не русской, а мировой сцены. Весьма знаменательно, что достижение это — и в Гоголе, и посредством его; она — *точная фантазия мысли*, в себя вобравшей особенности мастерства и им давшей вещественное оформление, как знак, до чего Гоголь-мастер в нас жив; постановка показывает: творческий процесс, правильно *«образующий»* спрос, поступив в коллективы, в них жив, — как растение, из стебля несущее листья, цветы — každогодно иные; здесь год — поколение, меняющее цвет и форму тенденций в зависимости от социальных условий» (с. 319).

Статья звучала полемично в дни ее написания, полемично звучит и сегодня. Полемично и наступательно-актуально!

В докладе о «Ревизоре» 24 января 1927 года В. Мейерхольд говорил: «Конечно, по своему времени «Ревизор» был насквозь революционной пьесой и сейчас только такой мы и можем ее ставить, изображать и воспринимать»<sup>2</sup>. Спустя несколько лет, в год выхода книги Андрея Белого, он писал: «Нам творчески близок гиперболист Гоголь, умевший находить типические характеры в типических обстоятельствах, умевший в художественном образе замечательно сочетать мелкого петербургского чиновника Ивана Александровича Хлестакова с явлением, теперь известном под именем «хлестаковщина»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Молдавский Дм. В начале тридцатых. Л., 1984, с. 27.

<sup>2</sup> Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. М., 1968, 147.

<sup>3</sup> Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 83.

Постановка «Ревизора» Вс. Мейерхольдом в 1926 году вызвала споры, тянущиеся до наших дней. С одной стороны, точка зрения Д. Шостаковича, относящего этот спектакль к ряду «действительно больших и прекрасных явлений советского театрального искусства»<sup>1</sup>, с другой — категорическое отрицание его, вероятно, с позиции, которую предвидел Андрей Белый: «От Маяковского к Мейерхольду — полшага».

Другими словами, мир, увиденный Н. Гоголем, предвещал мир, увиденный мастерами революционного искусства...

Но для Андрея Белого экскурс в театр или в живопись все-таки не главное; главное — Маяковский. И он пишет:

«Для урбанистов, конструктивистов типичен поворот к аппарату, от-верт — от природы; Гоголь в урбанистическом пафосе отказывается от природы, в которую он же влюблен: «*дикое безобразие швейцарских гор... ужаснуло... взор*» героя «*Рима*». Футуристу свойственно сравнить с аркою рот; и у Гоголя — «*рот величиной с арку Главного штаба*»; символисты с правом Гоголем хотели противопоставить себя Куприну; авторы «*Садок судей*» с правом должны бы были противопоставить себя символистам; *золотые вывески дрожали в слезище*, которую заставил руками тащить Маяковский в незабываемой драме «*Владимир Маяковский*».

Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма, сперва ожививши гиперболу Гоголя; потом уже он пустился ее возводить в квадраты и в кубы. «Гиперболица» Маяковского — невиданный зверь; Маяковский его приручил; недаром он сам признается: «Нежна... самая чудовищная гипербола»; гипербола — «*мира кормилица*» (с. 310).

Речь идет не просто о традиции или о связи.

Н. Гоголь предстает как новатор, предвидевший то, что непреложно связано с революционной поэзией XX века.

Андрей Белый устанавливает то, что в критике двадцатых да и тридцатых годов возникает лишь как робкое предположение, вызывающее споры. Сегодня, обращаясь к сюжетным положениям В. Маяковского и ряду его образов, мы обращаем внимание на частое упоминание гоголевских персонажей, порой его самого — часто в полемическом плане. Ведь уже в раннем творчестве Маяковского, вперемежку с ироническими замечаниями («подбирают диктанты из Гоголя...»), витиеватая речь Гоголя кажется «неповоротливым бурсацким косноязычием» (в статье «Два Чехова»; в заметке «Теперь к Америкам!», 1914) возникает то костлявый мертвец из «Страшной мести» («Бегом через вернисажи», 1914), то «Вий»:

Из меня  
слепым Вием  
время орет:  
«Подымите,  
Подымите мне  
веков веки!»

«*Война и мир*», 1915—1916

---

<sup>1</sup> Шостакович Д. Из воспоминаний. — В сб.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 300.



*Москва. Дом на Плющихе (д. 53, кв. 1),  
где жил в последние свои годы Андрей Белый*

Не будем особенно доверять декларациям поэта; отметим иное — через всю работу Маяковского проходят прочнейшим образом врезанные в память, в сознание гоголевские образы: «Кажется под сечью облачных гульб в усах лучейловища Тарасов Бульб» («Пятый Интернационал»), упомянута «Ночь под рождество» («Про это»), персонажи «Женитьбы» — «Где вы, свахи? Подымись Агафья!» («Прощание»); реплика из «Дневника сумасшедшего» — «Земли слухами полны: Гамбург — фабрика луны» («Продолжение прогулок из улицы в переулок») и т. д. Но все это обращение к персонажам, образам, типам, созданным Н. В. Гоголем.

Андрей Белый напоминает об ином, более существенном.

Говоря о «крайнем пределе гиперболы» у Гоголя, исследователь заявлял об «ее вознесении в манифесте *«Вознесение Владимира Маяковского»*,



где, шагая по небесам, «неизъяснимым» для Г<оголя>, Маяковский «версты улиц взмахами шагов мял», «одни водокачки мне собеседники»; а «живот рос в глазах, как в тысячах дуп»; «окном слуховым... ловили крыши, что брошу в уши я»; «дамье от меня ракетой шарахалось»; «я всех бы в любви моей выкупал»; «в тебя вцеплюю огненные губы фонарей»; «твое имя... запекшееся на выдранной ядром губе»; зашарахаешься от таких поцелуев, подобных удару ядра: в губы; в результате чего: «ямами двух могил вырылись на твоем лице глаза»; или: «рвась из меридианов атласа арок, звенит золоторот франков, долларов, рублей, крон, марок»; «легион Галилеев елозит по звездам в глаза телескопов». Поэма «Война и мир» — гипербола, разинувшая пасть на гиперболу Гоголя, чтобы, ее проглотив, на ее соках протучнеть и пустить те соки в сокопроводы артерий: «во всех водопроводах сочилась рыжая жижа»; висят «тушами на штыках материка» (с. 311—312).

Маяковского, впрочем, Андрей Белый вспоминал и раньше — в разделе «Фоны Гоголя в первой фазе»; говоря о крышах домов у Гоголя, которые начинают зевать («Мертвые души»), он вспоминает Маяковского; вспоминает в разделе «От изобразительности к сюжету», что «Невский проспект» дан по Маяковскому. В разделе «Ритм прозы Гоголя» писал: «Гоголь за полстолетия до Верлена предугадал: литература, начавшись с песни, ею и кончится: будущее трудовой, хоровой, коллективно распеваемой прозо-поэзии по-новому возвратит трудовую, хоровую, коллективно петую прозо-поэзию пра-пра-прадедов.

Гоголь наперекор веку вял этому; он сломал в прозе «прозу»; а Маяковский в XX веке сорвал с русского стиха «академический стих», превратив «поэзию» в кавычках в «прозо-поэзию», как Гоголь до него превратил прозу в «поэзию-прозу» (с. 227).

В разделе «Фигура повтора»: «Из переноса народных приемов вытекает задача перелицовки их: Гоголь в прозе омолодил «ветхий денни» повтор Гомера (как поздней Маяковский омолодил риторический троп, выветренный у Гоголя); повтор повтору рознь: повтор слова, группы слов, порядка их повторного появления, — в пределах предложения, в ряде их» (с. 235).

Но речь идет не просто о гиперболах, но и о «приподымании звуков слов», об отказе (вместе с В. Хлебниковым) от деления на архаизмы и неологизмы, даже о «Хартии вольности», данной «зауми». Андрей Белый пишет: «Материалы «далевского» словаря — открывают даль будущего: в корень слова вцеплять и любую приставку, и любую по вкусу концовку; даль словарных выводов Даля: истинный словарь есть ухо в языке, правящее пантомимой артикуляций его.

Гоголь до словаря Даля осуществлял тот словарь, когда писал «у-хлопотался» (вм. «за-»), «с-пестриться» (вм. «за-»), «ис-конфузить», «рас-светлять»; он свободно вращал и приставки, и окончания вокруг словесного корня: до... футуристов. У Маяковского по Гоголю «смаслились глазки», «изласкать», «окаркан»; и част у него «украинский» по Мандельштаму прием приставлять к словам «вы-», введенный-де в наш язык Гоголем; у Г <оголя> «вы-метнуть ногами», «вы-бьется сердце», «вы-значилась природа», «вы-сидеть врага»; Маяковский, не украинец, по Гоголю «вы-кает «вызарю», «выжуют», «выкосилась», «вызолочивайте», «вывертел-

ся», «выпестренный», «выфрантив», «выласкать», «выщемить», «вызлить» — до бесконечности!» (с. 312—313).

В. Маяковский, вслед за А. Блоком и рядом других писателей XX века определяется в ряды школы Гоголя. Традиция оживает, наполненная новым содержанием.

Впервые разговор о Н. Гоголе переходит в декларацию новаторства XX века; впервые в очерке творчества В. Маяковского возникает концепция не отрицания, а утверждения традиции XIX века. В этом значении работы Андрея Белого «Мастерство Гоголя».

Естественно, что в книгу Андрея Белого не вошли многие, очень многие имена писателей, испытавших влияние Н. В. Гоголя — от В. Катаева, М. Булгакова, М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши до тех, кто возник в литературе уже послевоенных лет, испытав воздействие и Н. Гоголя и часто самого Андрея Белого. Но это — особый разговор.

II



---

---

Алиса Крюкова

## М. ГОРЬКИЙ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

*Из истории творческих отношений*

1

Не сомневаюсь, что он и чужд и непонятен вам, так же, как чужд и мне, хотя меня и восхищает напряженность и оригинальность творчества Белого<sup>1</sup>.

*М. Горький — Б. Пильняку, 1922 г.*

В необычайно широком творческом общении Горького с писателями-современниками, деятелями отечественной и мировой культуры XX века встречи с Андреем Белым кажутся нам сегодня несколько неожиданными. Но ведь в реальном творческом бытии литературный процесс этого времени (как, впрочем, и предшествующего времени) представлял собою не механическое, умозрительное соединение направлений, школ, литературных групп, находящихся в состоянии жестокого антагонизма и постоянной вражды, но более сложное, диалектичное и взаимозависимое, взаимодейственное творческое образование, развивающееся по своим внутренним и историческим законам. В этом реальном бытии существовали и разные уровни, разные грани отношений современников: от непосредственных оценок, порой действительно непримиримых, до творческого, художнического взаимодействия, которое зачастую оказывалось намного сложнее, тоньше, «неуловимее» для стороннего взгляда и, главное, творчески богаче, чем прямые высказывания писателей друг о друге: на примере сложнейших отношений Горького с Леонидом Андреевым, А. М. Ремизовым, с Александром Блоком, И. А. Буниным, внимательно исследованных в современной литературе, мы могли убедиться в этом.

Отношения М. Горького с Андреем Белым представляют интерес именно с этой точки зрения: слова Горького о «чуждости и непонятности» ему Белого, приведенные выше, наполняются реальным содержанием не столько в сопоставлении с другими, подобного же рода его высказываниями, сейчас хорошо известными, сколько в контексте собственных творческих устремлений писателя. «Чуждость и непонятность» — это очень широкая, обобщенная, так сказать, характеристика отношений Горького к тем явлениям отечественной культуры, которые отмечены наибольшей

---

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963, с. 311.

творческой насыщенностью, художественным своеобразием: внимательно всматриваясь в судьбу Блока, «лучшего лирика первой четверти XX века»<sup>1</sup>, по его же собственной характеристике, Горький до конца жизни говорил о своей чуждости поэту и непонятности его художественного мира, что, однако, не мешало писателям творчески взаимодействовать друг с другом<sup>2</sup>. То же и с Андреем Белым: слова о «чуждости» предвзвешены в цитированном письме Горького характеристикой поэтического мира Белого как своеобразной «планеты, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры», характеристикой, в определенном смысле вполне применимой и к самому Горькому, как, впрочем, и к любому другому подлинному художнику...

Изучение путей взаимодействия этих, действительно разных по своим творческим устремлениям художников, — вот задача, открывающаяся перед современным исследователем темы; предлагаемые размышления — лишь один из возможных подходов к ней.

Нельзя сказать, что интерес к внутреннему, творческому аспекту отношений Горького и Белого обнаруживается здесь впервые: еще при жизни обоих писателей, в 1926 г., В. Шкловский обратил внимание на жанрово-стилистическое сходство (или совпадение) «мемуарной» книги Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» (1923 г.) и одновременно с ней написанных «Воспоминаний о Блоке» Белого<sup>3</sup>; современный нам исследователь показал общность (и смысловое различие) поэтического образа-символа «детей солнца» в творчестве ряда русских писателей начала века, в том числе М. Горького и Андрея Белого<sup>4</sup>. Однако оба автора это сходство (и различие) связывают с общим для Горького и Белого литературным источником, используют, условно говоря, тему «третьего лица»: для В. Б. Шкловского таким «лицом», первооткрывателем жанра, оказывается В. В. Розанов, автор книг «Уединенное» и «Опавшие листья»; для Л. К. Долгополова — немецкий ученый Г. Клейн, автор книги «Астрономические вечера», поэтическая философия которой своеобразно трансформировалась в русской поэзии начала века, например, в творчестве К. Бальмонта. Т. е. творческие совпадения Горького и Белого в разные периоды их судьбы являются здесь следствием, так сказать, общелитературной ситуации века, но мало соотносятся с фактом прямого или косвенного воздействия писателей друг на друга. А он-то и интересует нас в первую очередь.

\* \* \*

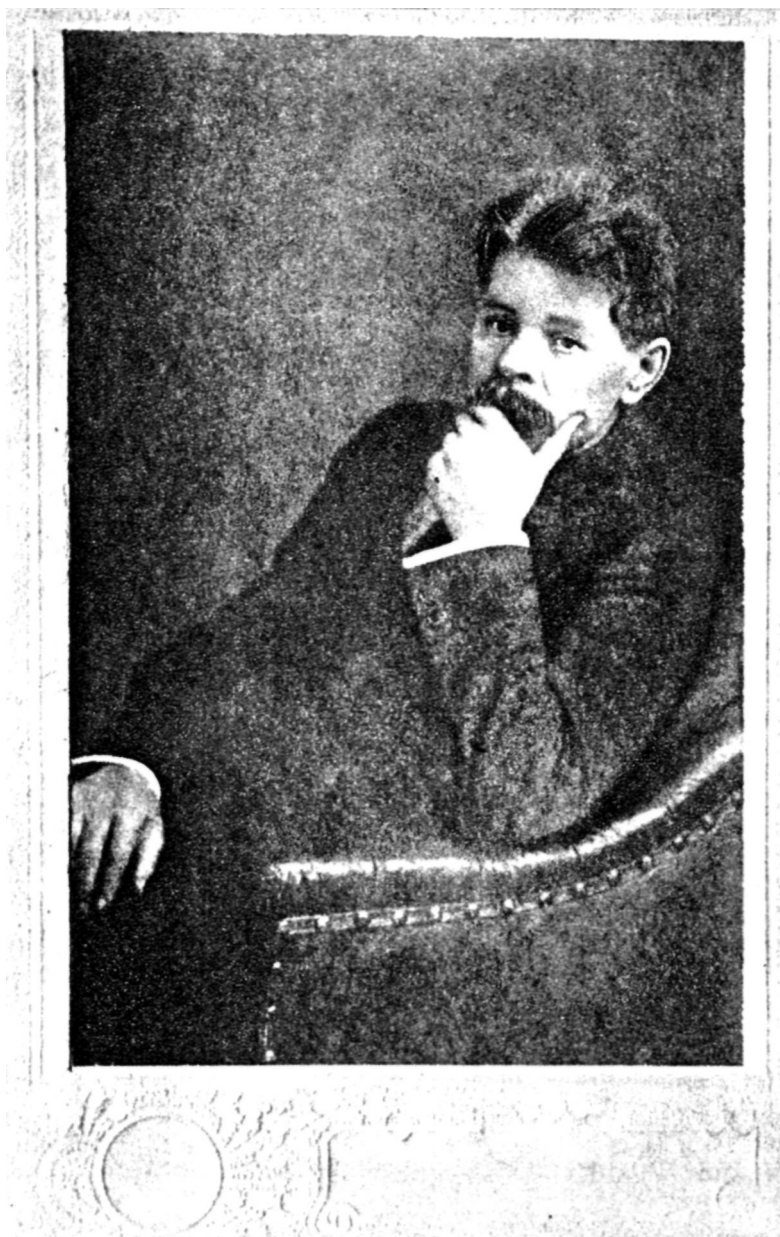
Литературные отношения Горького и Белого складывались как бы параллельно: их первые выступления в печати друг о друге, относящиеся к 1909—1910 гг., произошли одновременно и независимо одно от другого;

<sup>1</sup> Горький М. Полн. собр. соч. Варианты к худож. произведениям, т. V. М., 1977, с. 662.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Крюкова А. К истории отношений Горького и Блока. — «Вопросы литературы», 1980, № 10.

<sup>3</sup> Шкловский Виктор. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, Заккнига, 1926, с. 3, 34—35.

<sup>4</sup> Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., 1985, с. 57—90.



*М. Горький. 1916*

в следующее десятилетие произошло их личное знакомство, случившееся в суровую зиму 1919/20 гг. в Петрограде, а также возникла между ними, хотя и по конкретному поводу, очень знаменательная — для Белого! — переписка, тогда же и оборвавшаяся; берлинский 1922-й год явился пиком их личных отношений, в первый и единственный раз получивших дружеский характер, основанный на взаимопонимании, и наиболее творчески результативный; а далее, с конца 20-х годов, наступает новый период в их литературном общении: после 1922 года Белый изредка высказывается в печати о Горьком, преимущественно в ретроспективном плане, в мемуарной прозе, а Горький, напротив, говорит о Белом в своих статьях довольно часто и много, еще больше размышляет о нем в письмах и набросках «для памяти», и все его высказывания носят исключительно критический характер...

Первые упоминания имени Андрея Белого у Горького носят почти случайный характер: в начале октября 1907 г. в одном из писем он называет его имя в числе сотрудников «москвитянской газеты» «Утро России», состав редколлегии которой (и, соответственно, направление) представляется ему «гносной окрошкой», «вредным винегретом»<sup>1</sup>. Столь же нейтральным казалось и первое упоминание имени Андрея Белого в статье Горького «Разрушение личности» (1909 г.). Говоря о «мещанских» тенденциях в современной ему литературе («Проповедь смерти полезна ему <мещанину>: она вызывает в душе его спокойный нигилизм и — только» — 24, 70), Горький ссылается на слова К. Чуковского: «*Ужас Бесконечного*» — стал теперь, если хотите, литературной модой. <..> И Блока, и Белого, и Брюсова, и Леонида Андреева, как они ни различны, объединяет один этот *животный ужас*, который заставлял толстовского Ивана Ильича кричать протяжно и однотонно:

— У-у-у-у!..

<...> *И великим ныне сочтем мы того, кто сумеет по-новому, с новым приливом ужаса выкрикнуть этот вопль...*» (там же, с. 71. Выделено М. Горьким). Но позиция самого Горького по отношению к названным К. Чуковским писателям (к Белому, в том числе) остается здесь все же не до конца ясной: во-первых, осуждая «господ Смертяшкиных», Горький, как нам кажется, осуждает и критиков, утверждавших как норму («правду») эти мещанские тенденции: «Чуковский торжественно возгласил унижающую человека и писателя «правду» о современной литературе», — такими словами Горький предваряет приведенную выше цитату. А заключает ее в том же ироническом (по отношению к ее автору) духе: «Вот какова «правда» Чуковского, и, видимо, названные им авторы согласны с этим определением смысла их творчества — никто из них не возразил ему». Слово «правда» (т. е. правда с точки зрения К. Чуковского) в обоих случаях взято Горьким в кавычки; к тому

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1956, с. 27. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

же словом «видимо» («названные им <критиком> авторы, *видимо*, согласны с этим определением») Горький открывает пред читателем возможность иного истолкования действительной правды их творчества — такой предварительный вывод мы можем сделать сегодня, когда, как же упоминалось, современными исследователями воссоздана подлинная правда творческих исканий и Блока (в первую очередь!), и Белого, и Леонида Андреева, а также творческих отношений Горького с каждым из них...

А во-вторых, предположение о некоторой непроясненности позиции самого Горького по отношению к Белому в цитированной статье 1909 г. возникает в сопоставлении с другими высказываниями писателя о состоянии современной ему литературы.

Так, в одном из писем А. В. Амфитеатрову, от декабря 1909 г., Горький резко осуждает литераторов (среди которых он называет и имя К. Чуковского), которые «ввозят и ввозят из Европы «последние крики», озорничают, шумят и хулиганят»: «В литературе русской они кое-как понимают слова, одни слова, но дух ее совершенно чужд им. Это в России!»<sup>1</sup> И здесь совершенно неожиданно возникает имя Андрея Белого, с которым Горький оказывается солидарен: «Я понимаю настроение Андрея Белого», — говорится в том же письме о неприятии Белым этого направления в современной ему литературе...

Стоит обратить внимание и на интерес Горького в период работы над статьей «Разрушение личности» к поэтическому сборнику Андрея Белого «Золото в лазури». (1904); находясь на Капри, он дважды: в конце 1907 г. (начале 1908) просит своего адресата в России (С. П. Боголюбова) прислать ему названную книгу Белого<sup>2</sup>, а в январе 1908 г. повторяет эту просьбу К. П. Пятницкому (29, 51). Судя по всему, Горький получает эту книгу, однако ни в статьях, ни в письмах о ней никак не высказывается, так же, впрочем, как и о следующих поэтических сборниках Белого, которые он хорошо знал<sup>3</sup>. Мы действительно не знаем горьковских оценок этих книг Белого (на что обратил внимание современный нам исследователь<sup>4</sup>), но из этого вовсе не следует, что интерес Горького к ним был беспредметным и не затрагивал никак его творческого бытия. Скорее можно предположить, что позиция Горького в данном случае складыва-

---

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, ПГ-рл I—25—60.

<sup>2</sup> Там же, ПГ-рл 5—25.

<sup>3</sup> В 1911 г. Горький рекомендовал книгу стихов А. Белого «Пепел» (1906) начинающему автору — об этом мы можем судить по сохранившемуся ответному письму. «Сердечное спасибо Вам за Вашу отзывчивую помощь и Ваши дорогие для меня указания, — пишет Горькому В. Е. Лезин, из села Хромцовское Пермской губернии 19 января 1912 г. — Вы спрашиваете — кого из поэтов, указанных Вами... я не читал — отвечу. <...> Некрасова читал, только уж давно; выписал его из земской библиотеки. Оттуда же выписывал и Бальмонтское «Будем как солнце» и «Пепел» Андрея Белого. Последнюю я, кажется, так и не понял, за исключением нескольких стихотворений...» (Арх. А. М. Горького, КГ-ип(б) 33—24—2).

Долгое время находилась в личной библиотеке Горького книга стихов Белого «Урна» (1909), не говоря уже о сохранившихся в ней до сегодняшнего дня берлинских изданиях поэта 1922 г. (см.: Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание. В 2-х кн. Кн. 1, 2. М., Наука, 1981).

<sup>4</sup> Корецкая И. В. Горький и Андрей Белый. — В кн.: Горьковские чтения. М., 1968, с. 189.



*«Эпопея». Литературный  
ежемесячник под редакцией  
Андрея Белого. 1922. № 1.  
Обложка*



лась как-то постепенно, исподволь, и только спустя время обрела ясные и законченные формы, причем выявляла себя не путем прямых и однозначных оценок, но рождалась в атмосфере напряженного творческого состязания и спора.

Но вернемся к Белому:

Голосил  
низким басом,  
в небеса запустил  
ананасом.

И, дугу описав,  
озаряя окрестность,  
ананас ниспадал<sup>1</sup>, просяив,  
в неизвестность...

«Здесь все явления переведены в план многозначительных иносказаний: ананас вовсе не ананас, а Солнце, — объясняет смысл стихотворения Белого современный исследователь. — Образ запустившего «в небеса ананасом» превращался под пером Белого в романтически-иноска-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Золото в лазури. М., 1904, с. 120.

зательный символ стихийного протеста против общепринятого, против буржуазно-мещанских норм поведения...»<sup>1</sup> Но каков был этот смысл с точки зрения Горького?

Продолжая в романе «Жизнь Клима Самгина» интерпретацию «солнечной темы», заявленную (опосредствованно) в книге «Заметки из дневника. Воспоминания», Горький дает ей и более сложную оценку; правда, для ее осознания нам требуются некоторые «дополнительные» усилия.

Прочитаем внимательно небольшой фрагмент романа.

Жандармский ротмистр Попов говорит, возвращая Климу Самгину его бумаги, отнятые во время обыска:

«Пригласил вас, чтоб лично вручить бумаги ваши... Кое-что прочитал и без комплиментов скажу — оч-чень интересно! Зрелые мысли, например: о необходимости консерватизма в литературе. Действительно, батенька, черт знает как начали писать; смеялся я, читая отмеченные вами примерчики: «В небеса запустил ананасом, поет басом» — каково?

«Льстит, дурак, подкупить хоч ет», — сообразил Самгин...»<sup>2</sup> Авторская позиция здесь достаточно сложна: «примерчик» из А. Белого находится в бумагах Самгина и как бы сразу, с порога, так сказать, получает отрицательную характеристику, с одной стороны, обладателя этих бумаг, делающего вывод о «необходимости консерватизма в литературе», а с другой — эта характеристика подхватывается жандармским ротмистром («смеялся я, читая отмеченные вами примерчики») и тем самым... как бы разоблачается автором вторично: жандармскому ротмистру оказываются близки выводы Самгина из этих «примерчиков», поскольку «консерватизм», сохранение устоев есть его профессиональная, так сказать, обязанность... Но разоблачение или, точнее, отрицание консерватизма и, соответственно, эстетического новаторства, которое в данном случае связывается с именем А. Белого, получает у Горького более объемную, художественно-содержательную характеристику. В кабинете ротмистра, пишет Горький, «висел в золоченой раме желто-зеленый пейзаж из тех, которые прозваны «яичницей с луком»: сосны на песчаном обрыве над мутно-зеленой рекою»... А завершает экскурс в эстетическую характеристику идеологического сторонника «консерватизма» в современном искусстве еще одна небольшая, но многозначительная деталь: «За спиною ротмистра, выше головы его, на черном треугольнике — бородатое, широкое лицо Александра Третьего... на столе — толстая книга Сенкевича «Огнем и мечом»... Тема «консерватизма в литературе» приобретает в романе новые грани смысла, социальный и политический подтекст: не принимая «консерватизм» в жизни во всех его проявлениях (здесь авторский голос как бы сливается со всеми противниками консерватизма, в том числе и с теми, чьи позиции в искусстве противоположны авторской), Горький в то же время внутренне не приемлет и позицию шумных ниспровергателей литературных традиций, духа русской литературы...

Первый период творческого общения Горького с Белым завершился молчанием. Но вот в 1916 г. вышел отдельным изданием роман Белого «Петербург», Горький познакомился с ним и — тоже промолчал, никак

---

<sup>1</sup> Долгополов Л. К. На рубеже веков, с. 73.

<sup>2</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 83.

не отозвался о нем ни в печати, ни в письмах. Сохранилось лишь скупое свидетельство В. А. Рождественского, относящееся к 1916—1917 гг.: «Эпопею Андрея Белого «Петербург» <Горький> считал «написанной не по-русски», «пляской святого Витта»<sup>1</sup>. Да имеется еще небольшая горьковская пометка на экземпляре книги Белого того же издания 1916 г. (роман сохранился в личной библиотеке Горького; имеется здесь также и советское издание его, 1935 г., но на нем нет помет, скорее всего, Горький второй раз — после 1916 г. — не обращался к его тексту): Горький подчеркнул на титульном листе заглавие романа: Петербург. И здесь нам действительно остается лишь догадываться, что имел в виду Горький, обратив внимание на столь многозначительное, «тяжкое по весу» (по слову Вяч. Иванова<sup>2</sup> заглавие романа Белого. Ведь заглавие — это и позиция автора, и первый подступ к концепции его произведения: Петербург — европейское, западное (немецкое) название столицы Российской империи, и Петербург — главный «герой» произведения, посвященного исследованию «особости» исторического пути России в переломную эпоху<sup>3</sup>. «Петербург в «Петербурге» Белого — не между Востоком и Западом, а Восток и Запад одновременно, т. е. весь мир. Так ставит проблему России Белый впервые в русской литературе, и именно благодаря этому роман Белого приобретает сейчас актуальнейшее мировое значение»<sup>4</sup>. Горький не мог не заметить этой многосложности смысла заглавия.

## 2

И не было года, когда бы голос Горького не заставлял нас взволнованно вздрагивать, то — дрожью живейшего сочувствия, то — дрожью протеста.

*Андрей Белый. К юбилею Максима Горького. 1922 г.*<sup>5</sup>

Первые выступления Белого в печати на тему о Горьком, 1908—1910 гг.<sup>6</sup>, имели характер более определенный, чем упоминавшееся выше высказывание в статье Горького «Разрушение личности». Белый, как это

<sup>1</sup> Максим Горький в воспоминаниях современников. В 2-х т., т. 1. М., 1981 с. 351. Слова, взятые в кавычки, очевидно, принадлежат Горькому.

<sup>2</sup> «И поныне мне кажется, — писал Вяч. Иванов в 1916 г., — что тяжкий вес этого монументального заглавия работа Белого легко выдерживает» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи. М., 1918, с. 92).

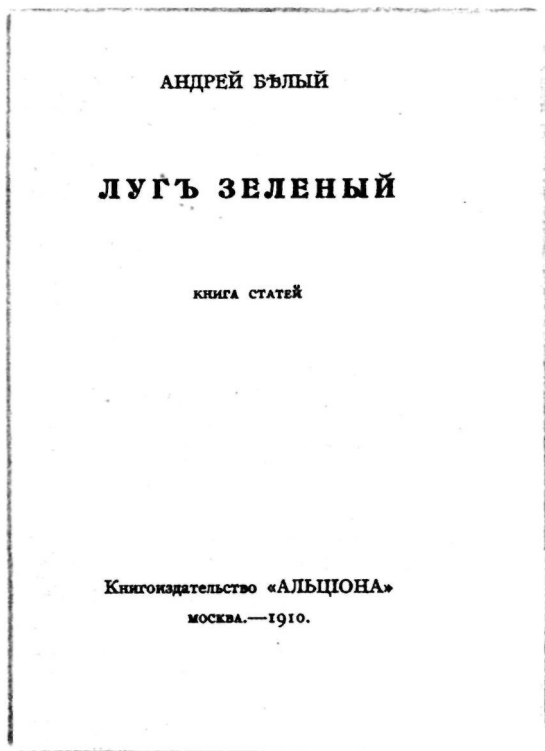
<sup>3</sup> Художественная концепция романа Белого подробно и доказательно рассмотрена в статье: Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». — В кн.: Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах, с прологом и эпилогом. Л., 1981, с. 525—623. К этой статье мы и отсылаем читателя.

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. От редактора. <Предисловие к роману Белого «Петербург»>. — В кн.: Белый Андрей. Петербург. Указ. изд., с. 6 (курсив автора предисловия).

<sup>5</sup> «Новая русская книга». Берлин, 1922, № 8, август, с. 2.

<sup>6</sup> Из более ранних упоминаний имени Горького у Белого удалось найти только одно — в письме Э. Метнеру от 7 августа 1902 г. (ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 1).

Андрей Белый. Луг  
зеленый. Обложка. 1910.



ни покажется, быть может, странным современному читателю, сразу заявил не об оппозиции «своего» направления (символизма) Горькому, но выступил в защиту писателя от нападок современной ему критики и к поиску внутреннего творческого контакта с ним.

Правда, и то и другое имело у Белого довольно своеобразный характер.

«Слыша кругом слова о том, что Горький — гениален, в то время как одна за другой появлялись его слабые пьесы, памятуя о действительных гениях русской литературы (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Тургенев), мы не могли относиться хладнокровно к столь легкой переоценке всего великого прошлого отечественной словесности; а *признание Горького наравне с Достоевским есть отказ от Достоевского*»<sup>1</sup>, — писал Белый в 1908 г. Оборвем на этом цитату и прочитаем внимательно последние слова. Мог ли Горький пройти мимо них, не заметить, не «ответить» творчески? Во-первых, мы можем точно сказать, что Горький читал эту статью Белого о себе (скорее всего, по изданию 1911 г.) — ведь конец предыдущей статьи в сборнике Белого «Арабески» (рецензии на сборник «Литературный распад») он буквально процити-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Арабески. Книга статей. М., «Мусагет», 1911, с. 295 (курсив мой. — А. К.).

ровал в романе «Жизнь Клим Самгина»<sup>1</sup>. И главное, уже в 1912 г. он скажет в печати о своем отношении к Достоевскому и о своем неприятии его философии, его художественной идеологии. И продолжит изнуряющую творческую борьбу, творческое состязание со своим великим предшественником... Отношение Горького к Достоевскому — большим и сложный вопрос, которого мы, разумеется, не станем здесь касаться. Но Белый довольно точно, на наш взгляд, почувствовал внутренний драматизм этой литературной ситуации...

Далее в той же статье Белый говорит о новом отношении современной ему критики к Горькому: «Но вот, — падает слава Горького. <...> Восторженные отзывы о Горьком все чаще сменяются пренебрежительной бранью. Общество как будто начинает забывать, что Горький — автор «Челкаша». В этом забвении кроется несправедливость»<sup>2</sup>. Статья Белого, о которой идет здесь речь, называлась «Слово правды» (вспомним, что понятием «правды» оперирует и Горький в статье «Разрушение личности»). В чем же видит Белый это «слово», которое должно повернуть общество (очевидно, литературное общество) к Горькому? — В новом направлении творчества писателя, открывшемся его повестью «Исповедь»: «В ней просыпаются вновь лучшие стороны дарования Горького: с радостью убеждаемся мы, что Горький — жив, что он художник; с грустью убеждаемся мы, что многие из нас — мертвее Горького»<sup>3</sup>. Так же высоко оценили повесть Горького другие современники; знаменательным был отзыв Блока, открывший новый этап творческих взаимоотношений писателей. Но Белый, как нам кажется, первым сказал именно о высокой нравственной, этической стороне этого произведения Горького: с точки зрения Белого, именно оно показало, что Горький «жив», что он может возвратиться к отечественной культурной традиции. «Исповедью» своей показал он, что умеет и по сю пору видеть русскую душу. <...> Проходит Россия, то хмурая, то золотая — осенью, то ликующая в сердце странника. И, забывая растянутость фабулы, несовершенство многих страниц, веришь Горькому, что любит он Россию, что слушает он «мать сыру землю»...»<sup>4</sup>

При некоторой односторонности такого взгляда на произведение Горького он чрезвычайно созвучен нам, сегодняшним читателям...

«Оставайтесь верными земле» — зовет нас Заратустра; «землю целуй неустанно» — улыбается старец Зосима у Достоевского, — продолжает свою мысль Белый. — Вот где запад соединяется с востоком: в искании Бога живого. И Горький, доселе впадавший в условности

---

<sup>1</sup> Ср. у Горького: «<Дронов>: Здесь — большинство «обозной сволочи», как назвал их в печати Андрей Белый. Но это именно они создают шум в литературе...» (Горький М. Полн. собр. соч., т. 24, с. 358) и в книге статей Андрея Белого «Арабески»: «Тут <в сборнике «Литературный распад»> нет ничего, что могло бы породить их с «обозной сволочью». Ни Хлестакова от модернизма, ни предателя, ни симулянта не встретишь в их рядах: а этого не скажешь про тот лагерь, который объединяют наши враги в понятие «модернизма» (Указ. изд., с. 294).

<sup>2</sup> Белый Андрей. Арабески, с. 295.

<sup>3</sup> Там же, с. 296.

<sup>4</sup> Там же, с. 296—297.

мертвой тенденции, вдруг как бы начинает внимать завету Достоевского...»<sup>1</sup>

Здесь необходимо отметить два момента: во-первых, высказана мысль о художественно-идеологической зависимости Горького от Достоевского, что, повторим, неприемлемо для самого Горького; а во-вторых, Горький максимально, т. е. по существу своей эстетической позиции, приближен Белым к себе: ведь «искание бога живого» есть одна из «заповедных зон» символизма...

В статье «Символизм и современное русское искусство», написанной одновременно со статьей «Слово правды», Белый еще более ясно говорит о близости Горького символизму и... о резкой пропасти, разделяющей их. «Какую идеологию несет нам группа писателей-реалистов?» — спрашивает он. Эта идеология включает в себя, с его точки зрения, «верность действительности»; «точное изображение быта»; «служение общественным интересам». «Ну, что же? Разве все эти черты отрицает символизм?» Это уже совершенно неожиданный поворот в развитии горьковской темы: теперь «символизм» становится, в трактовке Белого, тождествен Горькому! «И там, где Горький — художник, мы ценим Горького. Мы только протестуем, что задача литературы — фотографировать быт; мы не согласны, что искусство выражает классовые противоречия...»<sup>2</sup>

При всей сложности позиции Белого в отношении «задач литературы», линия, разделяющая его с Горьким и писателями-реалистами, осознана в статье достаточно четко. В 900-е годы возможность внутреннего контакта Белого с Горьким была желаемой, но практически нереализуемой мечтой.

\* \* \*

Их личное знакомство произошло в годы революции. В 1920 г. между ними возникла, как уже говорилось, кратковременная переписка, приведшая к дружескому общению, важному для Белого в те суровые времена и существенно интересному для Горького.

Приведем эту переписку; она лучше всего объяснит характер их личных и литературных отношений накануне берлинского 1922 года.

1

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — М. ГОРЬКОМУ**

*4 января 1920, Москва*

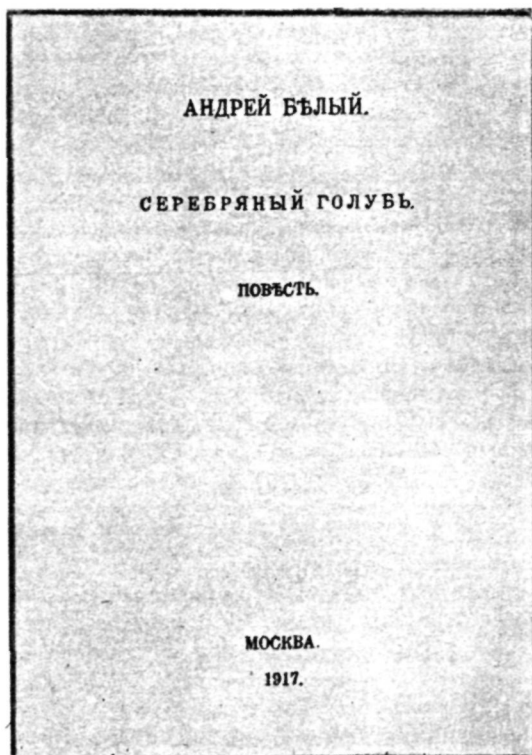
Глубокоуважаемый Алексей Максимович,  
простите меня за то, что, не будучи лично с Вами знаком, тем не менее обращаюсь к Вам с просьбой содействовать мне в одном деле, лично для меня важном.

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Арабески, с. 297.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Луг зеленый. Книга статей. М., «Альциона», 1910, с. 38.

*Андрей Белый.  
Серебряный голубь.  
Титульный лист. 1917*



Дело вот в чем: уже скоро 4 года, как я разлучен с женой; и — полтора года, как не имею от нее никаких известий; жена осталась в Швейцарии, откуда я уехал в 916 году; последнее известие от нее взволновало меня: она была больна; с тех пор я о ней ничего не знаю. Тщетно я пытался навести справку о ней или как-нибудь перебраться за границу, — я отступал перед трудностями; и даже не обращался к властям, зная, что нет возможности уехать. На днях Анатолий Васильевич Луначарский обещал мне содействие в получении разрешения на выезд из России (25 января отправляется поезд с швейцарцами чрез Финляндию); швейцарский консул в свою очередь обещал мне помочь, вникнув в мое положение, но указал, что чрез Финляндию меня вряд ли пропустят Финляндские власти, если не заручиться адресами или указаниями на лиц, которые могли бы удостоверить, что я человек не политический; мне указали в Москве, что Вы, а также З. И. Гржебин можете мне посодействовать теми или иными указаниями; вот я и решил тревожить Вас; скажу откровенно: тревога за жену, тоска по ней настолько сильны, что я, заручившись содействием Луначарского, решил преодолеть все трудности, чтобы пробраться к жене; это и есть мотив моей просьбы: обращение к Вам. Если бы Вы дали указание мне к кому-либо из финляндцев, кто бы мог поручиться, что я действительно такой-то, Андрей Белый (Борис Бугаев), русский писатель и не политик, действительно

стремящийся найти свою жену — я бы был Вам глубоко признателен; действительно: не говоря уже о том, что я совершенно изнурен трудностями нашей жизни, теряю работоспособность и т. д. — не говоря обо всем этом, я единственно одушевлен одной целью: найти жену, которая, может быть, больна, нуждается и т. д.

Я не люблю обращаться с просьбами и знаю, что отнимаю у Вас время своими личными делами. Тем не менее я прошу Вашего содействия. И если Вам известен способ, как действовать на финнов, чтобы они не вернули с границы обратно, или как попасть вообще в Финляндию, то я, получив разрешение от Советского правительства, приехал бы в Петроград и зашел бы к Вам с просьбой оказать то или иное содействие. Даже более того: я настолько смеаю, что прошу Вас, если у Вас есть возможность, ответить двумя хотя бы словами: *да* или *нет* на мою просьбу теперь же, до того, пока я получу официальное разрешение от властей, ибо времени так мало, а хлопот так много, что Ваш ответ мне в Москву значительно облегчил бы мне хлопоты по моему предполагаемому отъезду; сегодня 4-ое января, поезд уходит 25-го, остается 20 дней, а письма идут неделями. В. Ф. Ходасевич обещал мне послать письмо к Вам через *артель*; прошу Вас, если Вы будете так добры и захотите ответить мне, — ответить тем же образом: и если будет возможность послать с оказией письмо, то направить его во «*Всемирную литературу*» в Москве.

Еще раз простите за мое личное обращение к Вам. Если бы я не привык Вас уважать, то я не поступил бы так решительно. Но зная Вас и следя за Вашей деятельностью давно, я без чувства ложной щепетильности обращаюсь к Вам открыто за помощью.

Примите уверение в уважении; и заранее спасибо за Ваш ответ, каков бы он ни был.

*Андрей Белый (Борис Бугаев)*  
*Москва, 4 января 20 года*

Р. S. Кстати: спасибо Вам за «Новую жизнь», которой постоянным читателем я был в 1917 году: это была единственная газета, которая говорила правду об Англии, о странах «Антанты» вообще; мне, как проведенному 14—15 и часть 16-го года за границей, особенно ценна была правда о Западе; лишь в «Новой жизни» читал я о том, чему свидетелем я был.

Р. P. S. Глубокоуважаемый Алексей Максимович, сейчас узнал, что Луначарский в Петрограде, между тем: я завтра должен был идти к нему за ответом по моему делу; если он запоздает с приездом в Москву, то и я опоздаю (25 января уезжает поезд, а мне предстоит столько сделать: достать деньги, разменять их, устроить свои дела; все это я могу начать лишь при разрешении на отъезд, а разрешение с отъездом А. В. Луначарского в Петроград — отсрочивается). У меня отсюда вытекает еще одна просьба: если по получении письма Вы встретите Луначарского, вспомните меня и напомните ему, что я жду его содействия, что 25 января уходит поезд, а мне при моей беспомощности в делах каждый день отсрочки на разрешение выехать равносильно запрещению; что толку, если я получу разрешение на выезд,



а поезд уйдет. Он обещал мне, что будет говорить обо мне в Коллегии Наркомпроса, которая бывает по субботам, а сам до субботы уехал; а стало быть: [мой] вопрос о моем выезде отсрочивается на неделю. Что толку, что я получу разрешение на выезд потом: через два-три месяца при всех разрешениях не будет материальных ресурсов. Сейчас у меня *минимум* денег на выезд; через 2 месяца не будет и *минимума*; и при всех разрешениях я должен буду остаться. Потому-то я и прошу Вас: напомните, если встретите его, ему обо мне.

Заранее, за все большое спасибо.

А. Б.

Мой адрес: Москва, Большой Конюшковский пер. (близ Кудринской площади), д. 25, кв. 3. Лучше обратиться на адрес: «Всемирной литературы», Ходасевичу, с передачей мне <sup>1</sup>.

## 2

### М. ГОРЬКИЙ — АНДРЕЮ БЕЛОМУ

5 января 1920 г., Петроград

Многоуважаемый А. Белый!

[Извините меня: я не знаю Вашего отчества]

Вчера — 4-го — я говорил с Луначарским по поводу Вашего отъезда, и Луначарский обещал мне, что устроит это, как только вернется в Москву.

Посылаю записку для финнов и сердечно желаю Вам доброго пути!

А. Пешков

4.1.20 <sup>2</sup>

К письму приложена записка Горького:

«Свидетельствую, что известнейший литератор русский Андрей Белый к политике никакого отношения не имеет и членом какой-либо политической партии не состоит.

Верю, что Финляндское правительство не воспрепятствует проезду Андрея Белого через Финляндию в Швейцарию.

М. Горький

13.1.20. Петроград».

Отъезд Белого за границу в тот момент не состоялся, он уехал в Берлин лишь в ноябре 1921 г. (в октябре 1923 г. он возвратится в Советскую Россию), и его отношения и переписка с Горьким продолжались.

---

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, КГ-п 12—I—I. Письма Белого и Горького публикуются впервые, по подлинникам.

<sup>2</sup> Там же, ПГ-рл 4—20—I.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — М. ГОРЬКОМУ

*19 марта 1920, Петроград*

Глубокоуважаемый Алексей Максимович, мне очень стыдно, что я в прошлое воскресенье не предупредил Вас, что быть не могу; у меня была лекция с прениями от 2 до 7; с 7 до 10 было заседание Совета, которое растянулось совсем неожиданно и которое я не мог покинуть; к тому же присоединилась страшная мигрень.

Мне очень хотелось быть у Вас. Еще раз простите.

Задыхаюсь от лекций и едва волочу ноги.

Напоминаю Вам о Вашем любезном согласии принять участие в прениях и беседе на тему «О пролетарской культуре», устраиваемых Вольно-Философской ассоциацией завтра, воскресенье, в Доме искусств, в 2 часа дня. Совет очень надеется на Ваше присутствие, просит меня Вам напомнить об этом.

Остаюсь глубокоуважающий Вас

*Борис Бугаев (А. Белый)  
19 марта 20 года<sup>1</sup>*

Следующее, недатированное письмо Белого Горькому посвящено той же теме.

## 4.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — М. ГОРЬКОМУ

*<Конец марта — начало апреля 1920, Петроград>*

Глубокоуважаемый Алексей Максимович, в виду того, что Вы обещали любезно принять участие в диспуте о пролетарской культуре, уведомляю Вас, а также передаю просьбу Совета Вольно-Философской Ассоциации, чтобы Вы приняли участие в продолжении беседы 4 апреля: беседа продолжена в виду неисчерпаемого списка ораторов и по просьбе собравшихся. Воскресенье, 4-го апреля беседа будет иметь место в «Паллас театре» (Италианская, 13), в 3 часа дня. Мы были бы очень рады и было бы очень важно выслушать Ваше слово. Присоединяю и свою личную просьбу к просьбе Совета.

Если позволите, Алексей Максимович, я как-нибудь вечером зайду к Вам. Эти 2 недели было очень много лекций, к которым надо было готовиться. Я все время собирался к Вам.

Остаюсь глубокоуважающий и преданный *Борис Бугаев*<sup>2</sup>.

Ответов Горького на последние два письма Белого мы не знаем, возможно, их и не было, так как из писем Белого можно сделать вывод об их

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, КХ-п 12—1—2.

<sup>2</sup> Там же, КГ-п 12—1—4.



*Андрей Белый. Москва. 1924*

непосредственном личном общении. Эти письма очень важны для нас как живые свидетельства той сложной и бурной поры; они показывают общую заинтересованность и Горького, и Белого в строительстве новой культуры в условиях революции и гражданской войны.

С другой стороны, переписка 1920 г. подготавливает развитие отношений писателей, произошедшее в Берлине в 1922 г.

### 3

Общение Белого с Горьким в 1921—1923 гг. приобрело действительно исключительно дружеский характер. И хотя многие русские писатели, выехавшие после революции в Германию, общались в этот период с Горьким, устанавливали впервые или продолжали начатое еще ранее заинтересованное, а порой и дружеское общение с Горьким (как, например, А. Н. Толстой или А. М. Ремизов), центром этого берлинского круга русских писателей — в смысле кратчайшей близости, контактов с Горьким, оказался Андрей Белый. Вот один пример этого общения. 16 февраля 1922 г. Б. Пильняк, живший в это время в Берлине, обратился к Горькому с письмом (Горький находился в Герингсдорфе): «Я хотел написать Вам длинное письмо, и напишу. Сейчас же пишу по поручению Алексея Михайловича Ремизова, Бориса Николаевича Бугаева (А. Белого) и Захара Григорьевича Гринберга. <...> Каждый раз, когда бывает Борис Николаевич у нас, о Вас говорим, — несколько раз решали поехать к Вам, чтобы Вас навестить. Сейчас тоже сидит у нас Борис Николаевич, — и поручил мне написать: удобно ли нам приехать к Вам, есть ли место у Вас в деревне, где нам переночевать бы ночь?..»<sup>1</sup> И далее под письмом следуют три подписи, с очень характерными приписками: «Ваш Бор. Пильняк», «Андрей Белый (привет и уважение Алексею Максимовичу)», «Канцеляриус Алексей Ремизов: хочется мне с Вами повидаться и о затее своей рассказать и решить: не пора ли уж по домам».

Центром уважения и почитания Горького в Берлине был, действительно, Белый. Он сам неоднократно свидетельствовал это отношение: так в один день, 25 ноября 1922 г., он подарил Горькому семь (!) своих книг, вышедших к тому времени в Берлине, шесть из них — с дарственными надписями, и все — начинающиеся словами: «Алексею Максимовичу Пешкову (Максиму Горькому) с чувством глубокого уважения». Такого характера надписи были сделаны Белым на книгах: «Возврат», «Серебряный голубь», «После разлуки. Берлинский песенник», «Первое свидание», «Сириин ученого варварства. По поводу книги Вяч. Иванова «Родное и вселенское», «Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис»; несколько позднее, 11 мая 1923 г., Белый подарил Горькому еще одну свою книгу, вышедшую также в Берлине, — «Стихотворения», сделав на ней надпись: «Глубокоуважаемому Алексею Максимовичу Пешкову с искренней любовью».

Воспоминания современников, общавшихся в берлинский период с Горьким и Белым, сохранили немало свидетельств именно такого

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, КГ-п, 57—22—6.

отношения Белого к Горькому — уважения и любви. «Даже такой сложный и литературно далекий от Горького человек, как Андрей Белый, любил его и становился на защиту его, когда были нападки на него, — вспоминал позднее С. П. Постников. — Помню, в берлинской белогвардейской газете появилась какая-то неприятная заметка о Горьком, Андрей Белый со своими друзьями написал по этому поводу открытое письмо и принес мне в редакцию. Вечером он прибежал в кафе и с негодованием кричал, почему это письмо не появилось в газете. Мне стоило большого труда успокоить его...»<sup>1</sup>

Вот образ Белого в доме Горького «под Берлином», рисуемый в воспоминаниях писательницы Н. Н. Берберовой: «Андрей Белый, с напряженной улыбкой, сверлящими глазами смотрит себе в тарелку. <...> Он не собирается вступать в разговор, он ошеломлен шумом, хохотом на «молодом» конце стола и гробовым молчанием самого хозяина, который смотрит поверх всех, барабанит по столу и молчит — это значит, что он не в духе...

Преимущественно говорит сам Горький, иногда говорит Белый... Белый здесь не такой, как всегда, здесь его вежливость бывает доведена до самых крайних пределов <...> Но, быть может, это был самый верный тон — тон Белого в разговоре с Горьким. Спорить с Горьким было невозможно. Убедить его в чем-либо нельзя было уже потому, что он имел удивительную способность: не слышать того, что ему не нравилось...»<sup>2</sup>

Но Белый и не хотел спорить с Горьким, он хотел «только» понять происходящее в его стране. И понимал, с другой стороны, что есть какой-то провал, какое-то объективное расхождение (если не пропасть) его с Горьким в понимании смысла событий; возможно, отсюда — «напряженная улыбка».

Об этих объективных трудностях непонимания свидетельствуют и две статьи Белого о Горьком, появившиеся одновременно, в 1922 г., в связи с юбилеем писателя<sup>3</sup>. Образ Горького в этих статьях приобретает исключительно личный, эмоциональный, лирический характер: Белый создает поэтический образ Горького, максимально приближенный к себе, как к человеку и художнику. «Попробуйте проследить оком внутреннего созерцания вашу жизнь на протяжении тридцати последних лет, — пишет Белый в статье «К юбилею Максима Горького», — кто бы вы ни были, — ворвется Россия в ваш внутренний мир; и поднимется в вас образ Горького, который так много раз волновал в а с, — то радостно,

---

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, МоГ 11—25—1.

<sup>2</sup> Берберова Н. Три года с Горьким. Воспоминания. — «Последние новости», 1936, 24 июня.

<sup>3</sup> В литературе известна юбилейная статья Белого о Горьком, напечатанная в журнале «Новая русская книга» (1922, № 8, август) — «К юбилею Максима Горького»; еще об одной статье Белого о Горьком того же периода говорится здесь впервые: речь идет о статье «От редакции. Максим Горький. По поводу 30-летнего юбилея», которая открывала третий номер «Литературного ежемесячника» «Эпопея» (1922 г., Берлин), редактором которого был, как известно, Белый. Эта вторая статья по содержанию и стилю почти полностью совпадает со статьей «К юбилею Максима Горького», так что авторство А. Белого в данном случае наиболее вероятно.

то — горько; и вы откроете, что без этого образа многих моментов в вашей личной жизни, — не существовало бы <...> в притяжении к Горькому, в борьбе с Горьким вы ввели его образ в Вашу жизнь». Размышляя о значении Горького для современности, Белый как бы противопоставляет Горького-человека, т. е. целостный образ Горького как явление времени, явление культуры, Горькому-художнику, и отдает, разумеется, предпочтение первому: «В рамках чистой «художественности» не могла улечься его огромная, вещая, всегда волнующая нас фигура». «Горький — огромный художник, но он — человек, — пишет Белый во второй статье, — человек современности...» Характеризуя Горького — в первой статье — как «воистину Чело Века нашего времени», Белый, однако, хочет разомкнуть понятие «нашего времени», «освободить» его от конкретно-исторического содержания («Современность его <Горького> коренится, конечно же, в вечном, в всегда становящемся будущем; им, этим будущим, он современен для нас» — «От редакции. Максим Горький...») — и тем самым приблизить так трактуемого Горького к себе.

Возвратившись в Советскую Россию, Белый написал Горькому письмо, в котором подвел итог берлинскому периоду их отношений.

#### 4

### АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — М. ГОРЬКОМУ

*Москва. 8 апреля 24 года*

Глубокоуважаемый Алексей Максимович,  
позвольте Вас затруднить этими несколькими строками.

Я обещал Исаю Григорьевичу Лежневу, редактору журнала «Россия», обратиться к Вам от его имени и просить Вас дать что-либо из Ваших произведений в журнал «Россия» или согласиться сотрудничать в этом журнале. К просьбе Лежнева присоединяю я и свою личную просьбу; журнал обещает быть хорошим; и, по-видимому, устойчивым; направление его складывается; думается мне, что оно — вполне приличное; я, вероятно, буду там принимать постоянное деятельное участие; было бы очень хорошо, если бы Вы поддержали журнал.

После нашего последнего свидания судьба привела меня в Россию; и я не раскаиваюсь; так интересны процессы жизни здесь; жизнь не скажу, чтобы была легка; но — все же: трудности русской жизни (их — много) мне гораздо переносимее трудностей жизни берлинской, не говоря уже, что огромным преимуществом русской жизни есть жизнь со своими; берлинская жизнь оставила во мне горький, тяжелый след; особенно последние, осенние месяцы стали мне поперек горла; я оказался в Берлине в буквальном смысле слова один; и предпочел приложить все усилия, чтобы попасть в Россию, хотя бы для того, чтобы умереть там: и, повторяю, — не раскался.

Люди в России — живее, отзывчивей; наконец, у меня и в Москве, и в Петрограде есть друзья.

В последние месяцы пребывания в Германии я особенно тяжело чувствовал свою экономическую зависимость от «*Эпохи*», мне платившей 1 фунт стерл. за печатный лист и постоянно подчеркивавшей свое якобы «*благоденствие*» мне, несмотря на то, что я считаю — «*благоденствие*»



*Андрей Белый. Берлин. 1923*

«Эпохе» оказывал скорее я: в России мой средний гонорар за лист от 7 до 10 червонцев; допускаю, что в Берлине цены дешевле, но не в 7, не в 10 раз.

Я сдал 75 печ. лист. «Начала века» «Эпохе», получил от нее до 90 ф. ст. и остался формально ей должен фунтов 15; между тем — считаю: мне «Эпоха» должна была платить «minimum» 3 ф. ст. за лист; и стало быть реальный мой долг (15 ф. ст.) de facto превращается в долг «Эпохи» мне в не менее 150 ф. ст.

Дарить свой труд и выклянчивать по фунту стерлингов, получать этот фунт с почти указанием, что ты облагодетельствован, — это было так мучительно, что одним из мотивов моего бегства в Россию было желание скорее освободить «Эпоху» от вовсе мне невыгодного благода-

ния. В России я получаю за 1 публ. лекцию до 20 червонцев, т. е. около 22 фунтов ст., что в переводе на литературный труд равняется — 22 печ. листа «Эпохе», или — до 5 месяцев упорного труда; приготовление лекции занимает «maximum» 3—4 часа времени; прочтение ее — 2 часа; итого 6—7 рабочих часов в России, или 5 месяцев работы издательству, заставляющему испытывать тебя чувство, что ты — благодетельствован.

В России мне почти невозможно печататься; и — все-таки: возможно; а материально при всей трудности напечататься, я все-таки обеспеченнее, чем за границей; не печатают статей, — читаешь лекцию; нет лекций — друзья устроят тебе чтение; 2 чтения — 10 червонцев.

Простите, Алексей Максимович, что я подробно Вам пишу о своем быте, но — на почве неприятностей, которые я испытал при отъезде с «*Эпохой*», у меня произошло неприятное объяснение с В. Ф. Ходасевичем, с которым был связан 15 лет хорошими отношениями; в этом инциденте *внешне* я был неправ, но *внутренно* у меня были мотивы вознегодовать; раз, измученный объяснениями с Далиным и Каплуном, я, выпив лишнее, ругнул Каплуна за черствость и неумение себя держать; В. Ф. на следующее утро побегал в «*Эпоху*» и, можно сказать, «*донес*» на меня Каплуна в тот момент, когда в силу ряда вещей для меня это было особенно тягостно, — тем более, что я на другое же утро обошел всех свидетелей моей ворчли на Каплуна, просил резкость своих слов отнести за счет «вина» (ибо Каплуна я, как порядочного и внутренне доброго человека уважаю, — он только себя не умеет держать в обществе с дамами); с Каплуном я через несколько дней объяснился; и мы договорились; но В. Ф. в этой истории мне так не понравился «*мелкостью*» своего проявления по отношению ко мне, что через несколько дней у нас произошел «тягостнейший» инцидент, после которого мне стало еще труднее иметь дело и с «*Эпохой*», и с «*Беседой*», т. е. по существу с тем же В. Ф.

Я очень страдал не только оттого, что внешне был резок с Ходасевичем, но и оттого, что рвать 15-летние отношения в моем возрасте и при моем серьезном отношении к людям очень не легко. Душа и сейчас несет след болезненный от этого инцидента. Ведь я всю жизнь отстаивал Ходасевича, писал о нем, — все от сердца; и по отношению ко мне он мог бы быть не «мелким»; мне горько, что условия нашей безобразной жизни и крупных художников вгоняют в «мелкость» «последнего человека» (Ницшевского «последнего человека»).

Дорогой Алексей Максимович, — до сих пор вспоминаю наши вечера в *Саарове*, оставившие во мне глубокий след; было так хорошо в Вами, с Марией Игнатьевной, с Иваном Николаевичем и... с тем же... Ходасевичем. *Сааров* останется мне одним из самых светлых оазисов в берлинской пустыне.

Примите мое искреннее уверение в уважении и преданности

*Борис Бугаев (А. Белый)*

Р. С. Глубокоуважаемый Алексей Максимович, — у меня просьба к Вам: при случае, если увидите Каплуна, или будете писать ему, попросите его, чтобы они мне выслали текст III томов «*Начало века*»; без этого текста я не могу продолжать работу.



Мой адрес: Москва. Бережковская Набережная. Красный Луг. Дорогомиловский химический завод. Кв. Анненкова.

В начале мая еду в Коктебель, к Волошину, месяца на 2<sup>1</sup>.

Горький читал это письмо, на нем есть его пометка: «А. Белый», однако ответ на письмо нам неизвестен. Переписка Горького и Белого возобновилась позднее: 27 мая 1931 г., в трудный момент своей жизни, А. Белый обратился к Горькому за помощью<sup>2</sup>, на что Горький, как и прежде, откликнулся доброжелательно и действительно: «Уважаемый Борис Николаевич, — писал Горький 19 июня 1931 г., — я просил похлопотать по Вашему делу П. П. Крючкова и сегодня он сообщил мне, что все рукописи будут немедленно возвращены Вам...»<sup>3</sup>

Однако после 1922 г. их отношения вступили в новый этап, ставший своего рода итогом многолетнего творческого спора. Инициатива в нем принадлежала Горькому.

В первые годы после революции произошло существенное «потепление» в отношении Горького к символистскому лагерю. Если раньше представители символизма воспринимались им как нечто единое по своим идейно-творческим установкам, то после революции, когда идейное размежевание в лагере символистов стало явственным, Горькому пришлось скорректировать и свою позицию по отношению к ним. Стремясь вовлечь в строительство новой культуры демократические настроения деятелей разных направлений. Горький не обошел своим вниманием и тех, кто раньше стоял от его художественно-идеологических принципов весьма далеко. (Переписка с Белым показательна в этом отношении.) Горький звал к объединению все творчески деспособные силы страны, к аккумулярованию творческой энергии, считая это одной из первоочередных культурно-политических задач времени. Если раньше, говорил Горький в ноябре 1919 г., «серьезно думать о литературе было некогда» («Время ли для симфоний, когда вся Россия готовится плясать трепака?»)<sup>4</sup>, то теперь создались условия, чтобы направить богатейший эстетический и духовно-нравственный потенциал страны на служение народу и демократии. Горький во многом оказался прав, получив

---

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, КГ-п 12—1—3.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 6, д. 15.

<sup>3</sup> Арх. А. М. Горького, ПГ-рл 4—20—2. Одновременно с письмом Андрея Белого с просьбой «сделать что-нибудь для старших наших писателей, которые живут совершенно скверно», обратился к Горькому Л. М. Леонов: «их всего (приблизительно) четверо — М. Волошин, А. Белый, Н. Клюев и Б. Садовский. <...> Халатов об этом деле знает, но почему-то медлит...» (Арх. А. М. Горького, КГ-п 44—13—11). Удалось ли Горькому сделать что-либо в связи с этой просьбой, мы не знаем. Однако интерес для читателя может представить замечание в письме А. Н. Афиногенова А. М. Горькому, от 16 ноября 1932 г.: «Для меня лично пленум (речь идет о пленуме Оргкомитета Союза писателей) — громадный показатель того, как сильно всколыхнула писательство последняя резолюция ЦК о литературе. Надо прямо сказать — этой встряски мы недоучили: мы ведь и думать забыли об Андрее Белом, а он явился и произнес прекрасную речь...» (Арх. А. М. Горького, КГ-п 6—10—3).

<sup>4</sup> Литературное наследство, т. 72. Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. М., 1965, с. 367.

существенную помощь в своих культурных замыслах и со стороны Блока, и Брюсова, и Белого...

Таковы были внутренние мотивы нового интереса Горького к Белому. Встретившись с ним в Берлине, Горький, как уже говорилось, устанавливает с ним личные контакты, вовлекает его в организованный им журнал «Беседа» и другие литературно-практические начинания. С осени 1922 г. имя Белого довольно часто начинает звучать в письмах Горького. Высоко оценивая самообытный талант писателя, Горький, однако, чувствует свою творческую несовместимость с ним; тогда же, после весьма лестной характеристики Белого как художника, впервые появляются в оценках Горьким этого писателя слова о нем как чуждом и непонятном ему, о чем уже упоминалось в начале этой статьи. Такой подход становится главным лейтмотивом горьковских высказываний о Белом: в них соседствуют суждения о Белом как о талантливом художнике и как о творце «словесного хаоса»... Вдумываясь сегодня в эти высказывания Горького (многие из которых сейчас хорошо известны), приходится удивляться не только постоянству темы Белого в сознании Горького на протяжении почти десяти лет, но и своеобразному развитию этой темы, самому ходу ее развития.

Прочитаем внимательно первое высказывание Горького о Белом, 1922 г., в письме К. А. Федину: «Белый — человек тонкой культуры, широко образованный, у него есть своя оригинальная тема; ее, пожалуй, другим языком и невозможно развивать, она требует именно того языка, тех хитросплетений, которые доступны и уместны только для Белого»<sup>1</sup>. *Только для Белого.* Однако в силу каких-то обстоятельств, «хитросплетения» Белого проникли, причем довольно быстро, в творческое сознание большого числа современных ему писателей, которые буквально «бросились» подражать Белому. Возникла как бы мода на Белого, т. е. нечто вторичное, к нему самому не имеющее отношения... Одновременно с цитированным письмом К. Федину Горький пишет М. Л. Слонимскому: «Не следует, конечно, пускаться на фокусы, как это делает Пильняк, заимствуя и искажая лексикон Андрея Белого, — не нужно «сочинять» слова, — но — язык наш достаточно гибок и богат — следует глубже всмотреться в него»<sup>2</sup>. И так уж теперь пойдет на протяжении ряда лет: к имени Б. Пильняка, как подражателя Белого, наиболее часто встречающемуся в письмах и статьях Горького<sup>3</sup>, вскоре прибавляются имена Марины Цветаевой<sup>4</sup> и Владимира Маяковского<sup>5</sup>, а из молодых, начинающих писателей — В. Ряховского (в письме 1925 г.), М. Бори-

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 70, с. 469.

<sup>2</sup> Там же, с. 379.

<sup>3</sup> См.: Литературное наследство, т. 70, с. 482; Архив А. М. Горького, т. XII. М., 1969, с. 238; Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26, с. 268; т. 29, с. 475 и др.

<sup>4</sup> «Грустно, что Тихонов подчиняется Пастернаку, и получаем из него Марину Цветаеву, которая истерически переделывает в стихи сумасшедшую прозу Андрея Белого», — писал А. М. Горький Конст. Федину 17 сентября 1925 г. — В кн.: Литературное наследство, т. 70, с. 497. См. там же, с. 301.

<sup>5</sup> «Маяковский», писал Горький И. А. Груздеву в 1930 г., «придавал натянутой игре словами как будто серьезное значение, чуть ли не возводя ее на степень «мистики в фонетике», как, однажды, выразился А. Белый». — В кн.: Архив А. М. Горького, т. XI. М., 1966, с. 228.

соглебского (1926), М. Козакова (1926 г.), Ф. Гладкова (1926 г.), С. Буданцева (1927 г.), Кави Наджми (1928 г.), А. Дорогойченко (1933 г.), В. Ковалевского (1933 г.)... «Вам следовало бы предоставить филологические выверты признанным мастерам этого дела: А. М. Ремезову, Андрею Белому»<sup>1</sup>, — эта мысль — частый лейтмотив писем Горького 30-х годов молодым писателям. Его беспокоит судьба «начинающих», поскольку от их «начала» зависит будущее советской литературы, ее идейное и художественное развитие как ведущей литературы мира. «Неужели Вас, крестьянина, бойца, соблазняет стиль Андрея Белого? — спрашивает Горький А. Я. Дорогойченко. — Влияние этого автора очень резко чувствуется. Местами Вы, так же, как и Белый, пишете прозу стихами и так же, как он, уродует язык. Почему Вы не учитесь писать простым и ясным русским языком? Точной, крепкой фразой?»<sup>2</sup> Горького раздражает и возмущает эта доведенная до абсурда массовая «культура»: «Портить русский литературный язык различным фокусничеством — это почти общая тенденция современных российских писателей»<sup>3</sup>, — пишет он в одном из писем 1926 г. И первопричину этого явления он (не без оснований) видит в подражании творческим принципам Андрея Белого. Не случайно, как результат наблюдения за этим столь широко захватившим «русских писателей» увлечением, в оценках Горьким самого Белого к началу 30-х годов усиливается резкий, критический мотив...

Конечно, не следует полагать, что Горький воспринимал Белого только через «вторые руки», через его поклонников и адептов: в 30-е годы он внимательно прочитал многие книги Белого<sup>4</sup>. В статье «О прозе» (1933) Горький впервые дал подробный критический разбор художественной манеры писателя, особенно наглядно проявившейся в его книге «Маски». «Андрей Белый — немолодой и почтенный литератор, его заслуги пред литературой — известны, книгу его, наверное, будут читать сотни молодых людей, которые готовятся к литературной работе, — пишет Горький. — Интересно: что подумает такой молодой человек, прочитав у «маститого писателя»: — «Я не иду покупать себе готового набора слов, а приготовляю свой, пусть нелепый»? (26, 383). При этом, как говорится в той же статье, «иногда набор «нелепых» слов Белого превращается в набор пошлейших. Возможно, что он этого не чувствует. Он — эстет и филолог, но — страдает глухотой к музыке языка и, в то же время, назойливым стремлением к механическому рифмачеству. <...> Белый относится к музыке слова, как Сальери Пушкина относился к музыке Моцарта...»

Горьковский разбор книги Белого «Маски» хорошо известен в литературе; это своего рода итог многочисленных критических оценок «фило-

---

<sup>1</sup> Арх. А. М. Горького, ПГ-рл 6—31—1. Горький писал фамилию А. М. Ремезова так.

<sup>2</sup> Там же, ПГ-рл 13—19—3.

<sup>3</sup> Там же, ПГ-рл 6—31—1.

<sup>4</sup> Биографическая проза Андрея Белого 30-х годов: книги «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934), сохранившиеся в личной библиотеке Горького, содержат огромное количество помет и словесных замечаний писателя критического характера.

## Список написанных книг

1900 года	Северная Сибирь	120 стр	
1901 года	Эрапатагисская Сибирь	200 стр	
1902 года	Возвратъ	132 стр	
1903 года	Золото в лазурь	260 стр	
1904 года	"	} избранные образцы писательских статей	
1905 года	"		
1906 года	Кубок желтеи	260 стр	
1907 года	"		
1908 года	Пеллэ	260 стр	
	Урка	123 стр.	
1909 года	Серебряный голуб	320 стр	
1910 года	Символизм	600 стр	
1911 года	Луга зеленая	200 стр	
	Арабески	500 стр	
	Путевые заметки	580 стр	
1912 года	"		
1913 года	Петербург	580 стр	
1914 года	"		
1915 года	Рудольф Штейнер и Зете в мировоззр. и	400 стр кашики для себя	
1916 года	Мозг жизни	700 стр	
1917 года	Философия Рудольфа Штейнера		
1918 года	Философия Рудольфа Штейнера		
1919 года	Книга стихов		
	Мечта		
	Прощание		
	Романы		
	Шедевры		
Золото лазурь	} 2 тома	Путевые заметки 4 том	Петербург 10 т
Пеллэ		Луга зеленая	Серебряный голуб 8 т
Урка		Арабески 5 т / 3 тома	Мозг жизни 4 т " 2 тома
Прощание		Книга стихов	
Северная Сибирь		Символизм 6 т	
Эрапатагисская Сибирь	} 1 том	Р. Штейнера и Зете	
Возвратъ		Философия Р. Штейнера 8 т	
Кубок желтеи			

логических вывертов» Белого, разбросанных в статьях и письмах Горького разных лет. Но этот разбор интересен и тем, что приоткрывает для нас еще один уровень отношений Горького к Белому: в цитированной статье содержится намек на художническую заинтересованность Горького в теме. Творческие принципы Белого, говорится здесь, «знаменуют стремление подчеркнуть свою индивидуальность, показать себя — во что бы то ни стало — не таким, как собратья по работе...» Т. е. речь идет уже о личности Белого, о нем как о художнике и человеке, и это суждение в статье 1933 г. возвращает нас к более ранним высказываниям Горького о «бунтарском начале» в характере Андрея Белого<sup>1</sup>, о «кюхельбекеровском» начале<sup>2</sup>.

Имя Андрея Белого, как уже говорилось, не раз возникает на страницах «Жизни Клим Самгина». В конце романа оно появляется в такой сюжетной ситуации, которая более отчетливо, чем прежде, выявляет авторскую позицию и в интересующем нас плане: речь идет о выходе сборника либеральной интеллигенции «Вехи» (полемика с антидемократической направленностью которого входит, как известно, в художественную идеологию романа Горького). Клим Самгин, внутренне солидаризуясь с позицией авторов «Вех», не хочет, однако, обнаруживать ее ни перед кем, и перед своим собеседником Иваном Дроновым («кухаркиным сыном») в том числе: «В таких серьезных случаях скажу особенно твердо помнись, что слова имеют коварное свойство искажать мысль, <...> — говорит Самгин. — Вообще слово завоевало так много места, что филология уже как будто не подчиняется логике, а только фонетике... Например: наши декаденты, Бальмонт, Белый...

— Что ты, брат, дребедень бормочешь? — удивленно спросил Дронов <...> — Не хочешь говорить, так и скажи — не хочу...»<sup>3</sup> Самгин не случайно вспоминает имена «наших декадентов»: с точки зрения Горького, «хитросплетения» слова и мысли — один из путей ухода от действительности, желания спрятаться от нее в своем индивидуальном мире, противопоставить его реальности бытия.

В одной из подготовительных заметок периода работы над романом «Жизнь Клим Самгина» Горький создал свой образ Белого: «А. Белый вычитал и выдумал множество страхов, доброй половине их он сам не верит, а другую половиной, хитрый, украшает себя, делает интересным. Боится своего же разума, который мешает ему, «поэту, погрузиться в непрерывный транс священного безумия»<sup>4</sup>. Эта характеристика возвращает нас к истокам творческих расхождений писателей: разумное и стихийное начала жизни, воля и чувство, активная и пассивная сущность человека и целых народов, национальное и общечеловеческое в характере и судьбе своего народа, наконец, Запад и Восток в исторических путях России... — вот спектр идеологических проблем, составивших содержание и смысл их многолетнего творческого спора. Вместе с тем творческое общение с Белым так или иначе отразилось в художественном мире Горького; отзвук этого общения мы найдем во многих произведениях

<sup>1</sup> См.: Литературное наследство, т. 70, с. 234.

<sup>2</sup> Архив А. М. Горького, т. XI, с. 35.

<sup>3</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 24, с. 235.

<sup>4</sup> Архив А. М. Горького, т. XII. М., 1960, с. 223—224.

писателя, от книг «Заметки из дневника. Воспоминания» и «Рассказы 1922—1924 годов» до романа «Жизнь Клима Самгина». Перед глазами Горького пройдет словно вся творческая жизнь Белого, и раздумья писателя о «городе и мире», содержащиеся в его «Воспоминаниях о Блоке», в романах «Петербург» и «Серебряный голубь» и в повести «Возврат», дадут Горькому, как нам сейчас представляется, своеобразный творческий импульс для своих подходов к обозначенным в них художественным темам. Размышления Белого о характере социального переустройства общества на началах равенства (и то, как это трактуется героем произведения Белого), отмеченные Горьким на страницах повести «Возврат» (изд. 1922), — думается, отразились, так или иначе, в той панораме идейных исканий русской интеллигенции, которая столь тщательно исследована писателем в «Жизни Клима Самгина»...

Параллельность путей художников разных идейно-творческих ориентации — это лишь кажущаяся на первый взгляд их независимость друг от друга; в реальной истории культуры творческие судьбы современников чаще всего пересекаются, взаимодействуют, оказываются творчески плодотворными: общение Горького и Белого содержит немало неожиданного с этой точки зрения<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. об этом также в кн.: Крюкова А. Творческое взаимодействие. М., 1988.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ

### *К истории творческих связей*

В творчестве Андрея Белого, взятом как совокупность всех сторон его многогранной деятельности — от стихов и философских трактатов, романов и симфоний до практического жизнестроения, — есть одна черта, которая, кажется, отмечалась исследователями только в общем, без детальной конкретизации, и которая тем не менее была во многом определяющей для всей его литературной позиции и творческих устремлений. В том сложном единстве, которое мы, за неимением лучшего термина, обозначаем «творчество Андрея Белого», всегда и неизменно были теснейшим образом переплетены проблемы вечные, философские, выходящие за грань повседневного, — с самыми насущными, касающимися того, что происходит здесь и сейчас. Паря в надмирных и надвременных сферах, он одновременно прочнейшими узами связан с землей. Осмысляя глобальные проблемы, вырываясь из круга сегодняшних тем, он строит эти глобальные обобщения на основе анализа того, что происходит сегодня в окружающем его мире. При этом речь идет не только о переплетении в структуре его произведений нескольких планов бытия<sup>1</sup>, но и о том, что в зависимости от настроенности читателя произведения — и это относится практически ко всем книгам Белого, начиная от самых ранних, — можно прочитывать в различных смысловых ключах.

Только отчетливо понимая и осознавая это, можно, с нашей точки зрения, подходить к изучению творчества Белого, в том числе и его творчества советского периода. В противном случае это может привести к целому ряду недоразумений, до сих пор сказывающихся на судьбе наследия этого замечательного писателя. Позволим себе пояснить сказанное примером.

В 1923 году, издавая сборник «Стихотворения», Белый предварял поэму «Христос воскрес» предисловием, где писал: «...вместе с «Двенадцатью» она подвергалась кривотолкам; автора обвиняли чуть ли не в присоединении к коммунистической партии <...> между тем: тема поэмы — интимнейшие, индивидуальные переживания, независимые от страны, партии, астрономического времени. То, о чем я пишу, знавал еще Мейстер Эккерт; о том писал апостол Павел. Современность — лишь внешний покров поэмы. Ее внутреннее ядро не знает времени»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например, его самооценку: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический». — Белый Андрей. Симфония (2-я, драматическая). <М> «Скорпион», <1902>, с. 1.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 557.

Сказано совершенно недвусмысленно. Но можем ли мы до конца поверить Белому? Отчасти, несомненно, можем. Действительно, в «Христос воскрес» чрезвычайно сильна «вневременность», «интимность переживаний», мистическая настроенность автора. Но ведь эта вневременность не существует в отрыве от внешнего — от описанных в поэме событий современности. Читая «Христос воскрес», мы обязаны видеть как один, так и другой слой поэмы: за реальностью послереволюционного времени — ее мистическое осмысление, за вневременностью — жгучую злободневность, за интимностью переживаний — политический шаг поэта. Разрывая связь этих двух сторон поэмы, мы лишимся возможности оценить ее подлинное место в истории советской поэзии.

Все сказанное относится не только к художественным произведениям Белого, но и к его литературной позиции, которая в первую очередь и будет интересовать нас в данной статье. Переживая опыт мирового искусства, стремясь построить его философию, Белый не может обойтись без полемических выпадов; создавая резко критические, памфлетные статьи, он ставит в них чрезвычайно глубокие вопросы и пытается их решить. Теснейшая связь забот нынешнего дня и вечного искусства пронизывает литературно-критическую практику Белого и его жизненную позицию.

Именно поэтому его интерес к молодой советской литературе не выглядит случайным. Создавая собственную концепцию отношения революции и культуры, Белый неминуемо должен представить себе, как практически построятся эти отношения. Самые утопические его идеи поверяются и подтверждаются (другое дело, убедительно или нет) практикой современного ему искусства. По природе своего дарования Белый не может существовать и действовать в отрыве от реальной литературной почвы, от современного литературного процесса, от тех проблем, которые волнуют современных художников, при этом не только тех, которые ему внутренне близки, но и тех, которые на первый взгляд представляются совершенно чуждыми. Для сознания читателя-непрофессионала сочетание имен Белого и Б. Пильняка, Белого и Б. Пастернака, Белого и М. Булгакова несколько не выглядит странным. А вот соединение имен Белого и Н. Полетаева, Белого и Вс. Вишневого, Белого и Г. Санникова, Белого и Ф. Гладкова может восприниматься с недоумением, хотя является реальным и документированным.

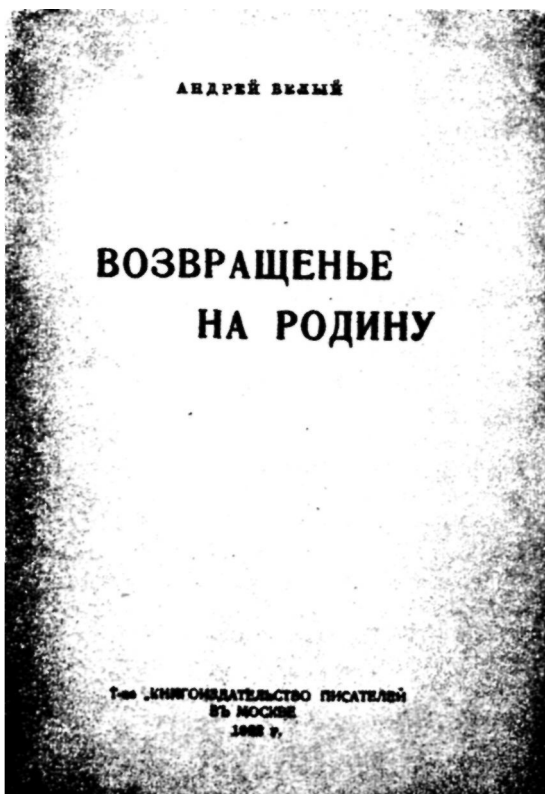
Наша статья, естественно, не претендует на решение всех вопросов, связанных с отношением Белого к советской литературе. Для изучения творческих связей одного из наиболее почитаемых (и в то же время становящихся объектом жестокой полемики) в двадцатые годы писателей с современной ему литературой необходимо глубокое исследование прозы и поэзии того времени, выявляющее внутренние пересечения произведений Белого с произведениями других советских писателей <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В наиболее общей форме определил это еще в 1922 году А. Ремизов: «Слышу — — Гофмана — Гоголя — Достоевского — — — А. Белого — Ремизова — — словарь — слово —

слово — исток письма  
материал — Россия  
современность  
1918—1920».



Андрей Белый.  
Возвращенье на родину.  
Обложка. 1922



В данной статье мы поставили перед собой цель другую: выявить точки соприкосновения Андрея Белого с теми деятелями советской литературы, которые вошли в нее только после Октября, представить ряд материалов, дающих возможность впоследствии достоверно определить то место, которое занимала личность Белого и его творчество в советской литературе. Мы практически не будем анализировать прозу и поэзию Белого после Октября, ограничиваясь выявлением его связей лишь с некоторыми советскими писателями, причем акцент будет сделан преимущественно

---

(Ремизов А. Крюк. Память петербургская. — «Новая русская книга», 1922, № 1, с. 7—8).

Из критических статей двадцатых годов, касающихся этой темы, отметим: Тынянов Ю. Литературное сегодня. — В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 162—165; Воронский А. Андрей Белый (Мраморный гром). — В его кн.: Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 253; Ипполит Удушьев <Р. В. Иванов (Иванов-Разумник)>. Взгляд и нечто (отрывок). — В кн.: Современная литература. Л., 1925, с. 163—166.

Наблюдения о влиянии прозы Белого на современную ему литературу см. также в книгах: Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977, с. 34—46; Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 72—75.

на двух этапах этих контактов: первые послеоктябрьские годы (1918—1920) и последние годы жизни Белого (1929—1933). Именно тогда Белый непосредственно всего входит в современную ему литературу, вступает в литературную борьбу, наиболее решительно определяет свое отношение к тем явлениям, о которых идет речь, становится фигурой не только литературной, но и общественной жизни. Как мы надеемся показать, в сложных исканиях Белого той поры проблемы, общие для всей советской литературы, занимали весьма значительное место, и решение их было в первую очередь важным для самого писателя, давало ему определенные творческие импульсы и позволяло осознать свое положение в текущей литературе с точки зрения не только «вечности», но и современности.

\* \* \*

О круге занятий Белого и масштабах его деятельности в 1918—1919 гг. дают представление «Материалы к биографии», где сухо перечислены места его служб и литературные работы с осени 1918 года: «Участвую в антропософских кружках: «Кружок Сознания», «Кружок по изучению мистерий», «Инициативный кружок» (Для работы Общества).

Короткое время служу в «Русском Архиве» помощником архивиста, отказываюсь от профессуры, занимаюсь палеографией; служу у профессора Ардашева: разбираю бумаги Архива Воронежской Судебной Палаты.

Осенью пишу «Кризис Культуры»; одновременно дописываю и перерабатываю «Записки Чудака».

Читаю в Антропософском Обществе лекции: «О живоносном импульсе европейской культуры», «Венец Любви», «Земное Странствие»; читаю открытую лекцию в Пролет.-Культ: «Стиховедение». Одновременно: с осени поступаю на службу в «Пролет.-Культ»: мои функции (а) консультант по проблемам формы (б) руководитель этих проблем в семинариях литературной студии (с) лектор: читаю курс по ритмике; (д) Чтение поступающих рукописей; (е) прием в Пролет.-Культ. и беседа с начинающими авторами.

Постаю на службу в Тео Наркомпроса<sup>1</sup> <...> Скоро покидаю Отдел (по своей воле). Переутомление.

1919 год.

1) Курс в Пролеткульте: «Теория Художественного Слова» (до мая) 2) Участие в журнале «Горн» 3) Участие в организации «Академии Философской» (будущей — «Вольной Философской Ассоциации»).

Участие в «Союзе писателей» и в подготовке к организации Литературного Отдела при Наркомпросе (выбран группой писателей и поэтов председателем будущего «Лито» который возник через 1½ месяца<sup>2</sup> лишь в совсем другом виде: с другими участниками)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению.

<sup>2</sup> В рукописи слово пропущено.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98, л. 1 — 1 об. В дальнейшем, при цитировании текстов Белого сохраняется его пунктуация. В текстах других авторов она приближена к современной.

Как видим, заметное место в этом перечне занимает работа Белого в Пролеткульте и участие его в выпускавшемся московским Пролеткультом журнале «Горн».

Полная история Пролеткульта еще не написана, хотя он этого вполне заслуживает. Достоверно известно, что первые организации Общества пролетарской культуры были созданы еще в 1917 году, в период между Февральской и Октябрьской революциями. Много и подробно писалось о том, что представлял собой Пролеткульт по своей идейной направленности и по организационным устремлениям, широко известна та непримиримая борьба, которую вел с вдохновителями пролеткультовских идей В. И. Ленин<sup>1</sup>. Однако его непримиримость относилась прежде всего к теориям пролеткультовцев и к тем авторам, которые эти теории выработывали. Сами же многочисленные участники российских пролеткультов могли вызывать только самые горячие симпатии — эти люди, часто малообразованные и даже не слишком грамотные, представляли собой значительный отряд новой, советской культуры, всей душой стремились помочь молодой республике своим творчеством. Гнев и презрение Ленина (да и не только его одного) адресовались тем, кто выдвигал пролеткультовцев как единственных представителей революционного искусства, для которых все стадии овладения культурой уже остались позади, которых необходимо только приветствовать и поощрять, принимая их творчество в качестве высшего и последнего этапа развития всего мирового искусства. Смещение акцентов в теоретических выступлениях, претензия на создание «государства в государстве» закономерно были осуждены в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920). Но сами писатели, художники, театральные деятели, музыканты были чаще всего неповинны в этих глубоких заблуждениях. Они честно стремились не стать «единственными, пролетарскими», а на деле приобщиться к мировой культуре и внести в нее свой посильный вклад. Поэтому разговор о деятельности Пролеткульта (особенно на первых этапах его существования, в 1917—1918 гг.) следует вести, строго разграничивая теории его руководителей (чего мы в данной статье касаться не будем) и творческую практику участников его студий, организационные формы работы, художественные пристрастия тех или иных авторов, входивших в Пролеткульт.

В студиях московского Пролеткульта первое время после Октября велась серьезная работа по обучению студийцев самым различным предметам, которые могли бы им пригодиться для собственного творчества. В качестве преподавателей приглашались известные писатели, которые старались и повысить общеобразовательный уровень пролеткультовцев, и дать им те специальные, технические знания, которые бы позволили начинающим авторам усовершенствовать свои произведения, сделать их мастерство гораздо более уверенным.

Методы, применявшиеся обучающими писателями, были различны. Так, к примеру, В. Ф. Ходасевич, много работавший в литературной студии, в своих публичных выступлениях предпочитал высказываться

---

<sup>1</sup> См.: Денисова Л. Ф. В. И. Ленин и Пролеткульт. — «Вопросы философии», 1964, №4; Горбунов В. В. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974.

олитературной продукции пролетарских поэтов заинтересованно, с симпатией, но достаточно строго, не избегая критических слов и нелицеприятных оценок<sup>1</sup>. Белый в качестве обучающего метода принял другой: оценивать достижения молодых поэтов, о которых он говорил и писал, как можно выше. Это важно отметить для того, чтобы не оказаться введенными в заблуждение некоторыми оценками, с которыми нам придется столкнуться в дальнейшем изложении.

Прежде чем рассматривать конкретные высказывания и анализы Белого, необходимо представить себе, чем именно он занимался в студиях Пролеткульта, и определить хронологические рамки этих занятий более точно. В записях, носящих длинное заглавие: «Себе на память. Перечень прочитанных рефератов, публичных лекций, бесед (на заседаниях), оппонирований, председательствований и участий (активных) в заседаниях и т. д. С 1899 до 1932 года» значится под номером 344 (ноябрь 1918 года): «Участие в прениях общего собрания московского Пролет. Культа»<sup>2</sup>, и далее следует перечисление лекций, продолжавшихся с ноября 1918 по апрель 1919 года; одна лекция состоялась в августе 1919 года, далее отмечено не датированное выступление на диспуте «Пролетарская культура» в театре «Зон» и, наконец, две лекции (8 и 23 июня 1920 г.) в петроградском Пролеткульте.

Систематические лекции были объединены в два основных курса: «Стиховедение» и «Теория художественного слова». В перечне лекций, входивших в первый из упомянутых курсов, значатся: «Стиховедение», «Стопа и диподия», «История образования тонического стихосложения», «Строка: поэзия и ритм прозы» «О ритмическом жесте», «Фигуры ритма», «Сравнительная анатомия ритма»<sup>3</sup>. В общих чертах содержание этого курса представимо, так как стиховедческая теория Белого была им неоднократно изложена, начиная от самых ранних опытов, вошедших в книгу «Символизм», и до последней большой стиховедческой книги «Ритм как диалектика» (1929)<sup>4</sup>.

Значительно более сложным был, по всей видимости, курс «Теория художественного слова». Известно, что как раз в эти годы Белый весьма активно занимался изучением языка различных писателей, причем его штудии должны были слиться в целостную теорию, так и не сформулированную им окончательно. Отдельные положения этого большого труда вошли в книги и статьи Белого «Жезл Аарона», «Поэзия слова», «Глоссология» и др. Центральное место в этом перечне занимала, видимо, «Глоссология»<sup>5</sup>. Первоначально Белый хотел напечатать ее в виде отдельного выпуска своих «Кризисов» под заглавием «Кризис

---

<sup>1</sup> См. его статьи: Пролетарская поэзия. — «Новая жизнь», 1918, 9 июня (27 мая); Стихотворная техника М. Герасимова. — «Горн», 1919, № 2—3. Устные отзывы Ходасевича о стихах пролетарских поэтов приведены: «Гудки», 1919, № 6, с. 27—28.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 96.

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 8, л. 3 об.

<sup>4</sup> См. в настоящем сборнике статью М. Л. Гаспарова «Белый-стиховед и Белый-стихотворец».

<sup>5</sup> Она писалась в сентябре — октябре 1917 г., опубликована в 1923 г. в Берлине под искаженным названием «Глоссология».

слова», подчеркивая: «Я ее считаю лучшей статьей, которую я написал во всю жизнь»<sup>1</sup>. И в его сознании она теснейшим образом связывалась с курсом, прочитанным в Пролеткульте. Издателю С. М. Алянскому он писал: «...могу дать 3—4 выпуска о «Слове» под общим девизом «Глоссолоалия». 1. Кризис слова. 2. Теории художественного Слова (материал есть: конспект моего пролеткульского курса). 3. Ритм. 4. Инструментовка. 5. Глоссолоалия»<sup>2</sup>. Помимо статьи «Глоссолоалия», представление об этом курсе может дать конспект пятой лекции, на котором Белый пометил: «Конспект 5<sup>ой</sup> лекции курса, мною читанного в «Пролет. Культе» в 1918—1919 годах *«Теория Художественного Слова»*»<sup>3</sup>. Судя по всему, это и есть тот самый конспект, о котором идет речь в письме к Алянскому: именно здесь Белый излагает наиболее популярные теории слова в художественном произведении, известные в то время, делая это с большой обстоятельностью, привлекая к рассмотрению теории Потебни, Гумбольдта и др. Вряд ли эти рассуждения были в полной мере доступны слушателям литературной студии — и сами теории и их раскрытие в лекции представляются чрезвычайно сложными, и, видимо, в сознании большинства слушателей его идеи преломлялись достаточно своеобразно<sup>4</sup>. Однако вполне вероятно, что именно тезисы этого курса вызвали одно чрезвычайно примечательное письмо Н. Полетаева к Белому.

Один из лучших пролетарских поэтов, Николай Гаврилович Полетаев (1889—1935)<sup>5</sup>, был, по всей вероятности, кем-то вроде старосты литературной студии. В единственном сохранившемся письме Белого к нему содержится просьба передать студийцам, что из-за переутомления планировавшаяся лекция не состоится. Письмо же, интересующее нас, было написано 9 марта 1919 года, в тот самый день, когда Белый высказал на заседании студии чрезвычайно лестное мнение о поэзии Полетаева по поводу стихотворения «Вихри»: «Т. Белый видит в творчестве Полетаева влияние поэзии Пушкина (однако, не в смысле подражательности), выражающееся в музыкальности и звучности, достигаемых простыми средствами»<sup>6</sup>. В письме Полетаева имеется в виду поэма Белого «Христос воскрес», которую он прочитал почти с годичным опозданием. Вряд ли мы можем согласиться со всеми мнениями автора письма: в частности, очевидно, что поэма Блока «Двенадцать» все же художественно гораздо более сильное произведение, чем поэма Белого. Но само письмо заслуживает того, чтобы быть процитированным: «Дорогой, глубокоуважаемый Борис Николаевич!

<sup>1</sup> Письмо к С. М. Алянскому от 7 мая 1919 г. — ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 14, л. 33 об.

<sup>2</sup> Там же, л. 23—23 об. Письмо со штемпелем 8 марта 1919.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 87, л. 1.

<sup>4</sup> Однако Белый продолжал развивать эти же идеи в своих более поздних выступлениях. См., напр., конспект лекции «О художественном языке» (Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 47—51).

<sup>5</sup> О нем см.: Паперный З. Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи. — В кн.: Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959, с. 56—58, а также биографическую справку Р. А. Шацевой (там же, с. 536—537).

<sup>6</sup> «Гудки», 1919, №2, с. 30. Более развернутый анализ стихов Полетаева дан Белым в статье «О ритме» («Горн», 1920, №5).

*Андрей Белый. Одна из обителей царства теней. Обложка. 1925*



Все, что хочу я сейчас написать, — я мог бы сказать Вам лично, но я непременно хочу написать это. Вчера, как пришел от Вас, я до глубокой ночи читал и перечитывал Вашу поэму. Она меня необыкновенно поразила. Я бы сказал, если это можно, пронзила, какими-то скрытыми глубинами своими, глубоко мне сродными, близкими, такими, что некоторые слова как бы я сам написал, и в то же время чудесно новыми мне. Вы часто говорите о кризисе слова, и я был согласен с Вами, но теперь я сомневаюсь, чтобы омертвело слово. Может быть, оно еще недостаточно углубилось для выражения всего крестного ужаса нашей жизни, но оно живет вулканически скрытой жизнью в Вашей поэме. Может быть, расстроен очень я был вчера, но все равно, когда дошел я до слов:

Разбойники  
И насильники  
Мы, —

я от этих простых до ужаса слов заплакал. Какой-то острой болью пронзили они меня. Я знал, раньше знал, что насильник я и разбойник, чувствовал, но никогда с такой полнотой я не осознал это, как в этот момент. Не умерло, дорогой Борис Николаевич, слово, живо оно. Мучительно провлекло оно сквозь меня тело России и мое скверное тело.

Но воскресенья, воскресенья не чувствую я. Я бы назвал поэму «Крест». Может, мне не дано еще видеть воскресение.

Как беспомощна в сравнении с Вашей поэмой блоковская «Двенадцать», как она реалистически протокольна и идейно беспомощна. Почему так много говорят о ней и молчат, говорят, может быть, но мало, почти молчат, о Вашей поэме?

Господи! Среди кого мы живем все-таки, я не говорю про народ, а про интеллигенцию! Как духовно мертва она, а народ неграмотен...»<sup>1</sup>

Вообще отношения Белого и Полетаева нуждаются в дальнейшей конкретизации. Так, младший поэт посвящает старшему свое стихотворение «Выздоровление»<sup>2</sup> и рассказ «Аделька (Из недавнего прошлого)»<sup>3</sup>, старший неоднократно высоко отзывался о стихах Полетаева, посвятил специальный разбор, который отчасти послужил образцом для критических разборов, печатавшихся с ним рядом. Но еще более интересна, на наш взгляд, переключка литературных воззрений двух поэтов, выразившаяся в их статьях того времени.

Сохранилось написанное Белым предисловие к первой книге стихов Н. Панова (писавшего в те годы под псевдонимом Дир Туманный) «Московская Америка», датированное сентябрем 1920 года, в котором Белый не только дает характеристику поэзии Туманного и представляемого им литературного течения под вычурно звучащим названием «презантизм», но и дает советы начинающему автору: «Хочется сказать молодому поэту: это хорошо, что вы приучаете слух к звучаниям «кокаину — покинуть», но жаль, что вы боитесь рифм: «луна — тишина», «грезы — слезы». Надо иметь мужество не только на прихотливый излом, надо иметь мужество на простоту. Эта простота — тоже необходимая краска»<sup>4</sup>.

В 1919 году в пролеткультовском журнале «Горн» была опубликована статья Полетаева «О предрассудках в поэзии», где находим такие размышления: «...он (Пушкин. — Н. Б.) писал то, что хотел писать, и как хотел, так и написал. Он сильно чувствовал, и это великое чувство его придало чарующе нежный ритм стихотворению; старые слова сделались новыми, ибо в звуках их слышится какая-то дивная музыка, и когда поэт говорит: «небесные черты», то вы видите эти небесные черты, несмотря на то что вы раньше тысячи раз слышали это выражение и иногда это даже производило на вас совершенно обратное впечатление. Даже рифмы, эти шаблонные рифмы: «вновь — любовь», «мечты —

---

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 52, оп. 1, ед. хр. 247. Часть письма, относящаяся к Блоку, процитирована: Литературное наследство, т. 92, кн. 3. М., 1982, с. 484. По справедливому замечанию комментаторов «Литературного наследства», это письмо необходимо сопоставить с идеями статьи Полетаева «О трудовой стихии в поэзии» («Кузница», 1920, № 1).

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 345, л. 8—8 об. Без посвящения оно напечатано в книге Полетаева «Песня о соловьях» (М., 1921, с. 7—8); в остальных изданиях его книг печаталось под заглавием «Выздоровление» и с посвящением Б. Н. Бугаеву.

<sup>3</sup> «Гудки», 1919, № 4, с. 16—22.

<sup>4</sup> ГБЛ, ф. 9, карт. 3, ед. хр. 213, л. 6. Книга Туманного была издана в 1924 г. без предисловия. Ср. рецензию В. Брюсова на нее: Литературное наследство, т. 85. М., 1976. с. 245—246.

красоты», *здесь* — необычны, таинственны, в них какая-то заговорная, магическая сила.

Почему же это так? Как это Пушкин, пользуясь старыми словами и рифмами, дает новое, чарующее стихотворение? Ответ ясен. Ни новых, ни старых слов самих по себе в поэзии нет и быть не может. Поэзия — это только музыка слов; и как музыка заключается в сочетании, расположении и долготе одних и тех же звуков, так и поэзия, главным образом, зависит от такого расположения слов...»<sup>1</sup>

Думается, что прямые переклички двух статей были вызваны тем кругом идей, который формировался в эти годы у Белого и от него перешел к Полетаеву и другим его студийцам (ср. приведенное выше высказывание Белого о стихотворении Полетаева). Эта перекличка может быть прослежена и на других примерах. Так, в тезисах лекций «Живое слово» читаем: «Смысл слова. Образ слова. Звук слова. Лад слова. Поэзия и проза. Познание и фантазия. Словесная изобразительность. Форма содержания слова.

Живое слово у прозаиков и поэтов: у Пушкина, Тютчева, Баратынского, Некрасова, Гоголя, Толстого и пр.

Лад и смысл. Слово мертвое»<sup>2</sup>.

Сходные мысли Белый высказывает и в несколько более поздней статье «Рембрандтова правда в поэзии наших дней (О стихах В. Ходасевича)»: «...недавно испытывал редкую радость я: слушал стихи; и хотелось воскликнуть: «Послушайте, до чего это — ново, правдиво: вот — то, что нам нужно: вот то, что новей футуризма, экспрессионизма и прочих течений!»<sup>1</sup> Стихи принадлежали поэту не новому, — и поэту без пестроты оперения — просто поэту. <...> поэту, которому не пришлось быть новейшим сначала, не уделяли внимания; некогда было заняться им: не до него — Маяковский «штанил» в облаках преталантливо; и отелился Есенин на небе — талантливо, что говорить; Клюев озеро Чад влил в свой чайник и выпил, развел баобабы на севере так преталантливо, почти гениально, что нам не было время вдуматься в безбаобабные строки простого поэта, в котором правдивость, стыдливость и скромная гордость как будто нарочно себя отстраняют от конкурса на лавровый венок. И вот — диво: лавровый венок — сам собою на нем точно вырос; самоновейшее время не новые ноты поэзии вечной естественно подчеркнуло; и ноты правдивой поэзии, реалистической (в серьезнейшем смысле) выдвинуло как новейшие ноты»<sup>3</sup>.

Отсюда происходит и общее для Белого и Полетаева отношение к различным литературным течениям, процветающим в это время. Полетаев пишет о том, что «нет старого и нет нового, нет подражательного и неподражательного, — существует только подлинное или неподлинное, т. е. подделка. Все остальное в поэзии — предрассудок»<sup>4</sup>. И в статье

<sup>1</sup> «Горн», 1919, № 4, с. 44—45.

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 14, л. 4. Приписка: «Читана в Пролеткульте».

<sup>3</sup> Записки мечтателей, 5, Пб., «Алконост», 1922, с. 136; развитие этих мыслей — в другой статье Белого о Ходасевиче: «Тяжелая лира и русская лирика». — «Современные записки», 1923, № 15.

<sup>4</sup> «Горн», 1919, № 4, с. 46.



Белого: «Как минутное увлечение — «презантизм» Туманного идет к лицу его несомненному дарованию, пусть только дарование это не зависит еще от «изма» среди прочих «измов» русской поэзии <...> и потом: всякий «изм» — окончание: окончание течения. Поэзия жива «корнями», а не «окончаниями»<sup>1</sup>.

Вторым поэтом из числа учеников, привлечшим пристальное внимание Белого, стал Василий Казин (1898—1981). В одном из своих последних интервью он вспоминал: «...настоящим наставником своим я назвал бы Андрея Белого. Он вел курс стихосложения в литературной студии Пролеткульта, где я учился в 1918—1920 годах. Человек высокой культуры, постоянного горения, обаятельный и энергичный оратор. Его энтузиазм вдохновлял, зажигал. Мы слушали его будто завороженные. Как он рассказывал о Пушкине! Заставлял вслушиваться в звукопись:

Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой...

Ему, Андрею Белому, обязан я своим:

Живей, рубанок, шибче шаркай,  
Шушукай, пой за верстаком,  
Чеши тесину сталью жаркой,  
Стальным и жарким гребешком»<sup>2</sup>.

Как и стихи Полетаева, Белый высоко ценил поэзию В. Казина. В статье «Культура в современной России» именно они фигурируют в качестве образца той новой поэзии, с которой пролетарские поэты входят в современную литературу.

Казин также платил Белому симпатией и привязанностью.

Белому посвящено одно из самых известных стихотворений Казина — «Пушкин», а когда в 1922 году зашла речь о переиздании в Государственном издательстве сборника Белого «Звезда», крошечную внутреннюю рецензию на него писал именно Казин: «Издание стихов интересно высококвалифицированному читателю, следящему за течениями современной философской общественной мысли. Кроме того, имя автора, независимо от его поэтически-идеологических настроений, слишком достойно, чтобы Государственное издательство могло применить здесь ограниченные издательские принципы»<sup>3</sup>.

Но Белый принимал участие не только в лекционной деятельности Пролеткульта и интересовался не только теми поэтами, которые были для этой организации ведущими, ее гордостью<sup>4</sup>. Среди дневниковых записей Белого сохранилась следующая, датированная 28 марта 1919 года: «Днем был у меня Проценко (студиец Пролет.-Культа); я с час

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 9, карт. 3, ед. хр. 213. 6—7.

<sup>2</sup> Казин Василий. Мои друзья и помощники. Беседу вел Алексей Бархатов. — «Альманах библиофила». Вып. 19. М., 1985, с. 295—296.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 347.

<sup>4</sup> Помимо Казина и Полетаева, он интересовался творчеством В. Александровского (О стихах Александровского. — «Горн», 1918, № 1) и С. Обрадовича (см.: Обрадович С. О работе над стихом. — «Литературная учеба», 1938, № 8, с. 87).

показывал ему достоинства и недостатки его письма в стихах; говорили о вреде политики Пролет. Кольта, изгоняющей крестьянскую поэзию из студии (Проценко — крестьянин); Проценко, как и все почти студиицы, сомневается, чтобы «пролетарская» поэзия могла существовать в настоящее время, пролетарии и крестьяне в вопросе о поэзии сознательнее руководителей: им яснее видно то, что для философствующих интеллигентов-марксистов не ясно»<sup>1</sup>.

В этой записи нам хотелось бы обратить внимание на два существенных для позиции Белого момента. Во-первых, это интерес не только к пролетарской, но и к крестьянской поэзии. Собственно говоря, для одного из наиболее активных деятелей «Скифов» и постоянного автора газеты «Знамя труда» такая позиция вполне объяснима, но немаловажно, что Белый интересуется не только творчеством Есенина, Клюева, Орешина, Клычкова, но и стихами гораздо менее известных поэтов этой ориентации, признавая за ними свою правду художественного образа, художественного смысла. Не случайно еще в 1918 году к нему с письмами обращается такой уже забытый ныне крестьянский поэт, как Семен Фомин (1881—1958): «Я узнал, что Вы в настоящее время работаете в «Пролеткульте» и интересуетесь творчеством самоучек-рабочих и крестьян. Принадлежа к последним, т<о> е<сть> к поэтам из крестьянской среды, я осмеливаюсь Вам послать несколько своих стихотворений. <...>

Не лишним считаю указать Вам на специфичность, или, грубо выражаясь, — на «засилье» в настоящее время в печати *городской нарочитой поэзии*. Деревенское же творчество сейчас в загоне. И «Пролеткульт» как бы сознательно это допускает»<sup>2</sup>.

Вторая сторона процитированной записи Белого, важная для нас, состоит в том, что он довольно решительно проводит границу между руководством Пролеткульты, часто находящимся в плену предвзятых идей об изолированности пролетарской культуры от богатства исторической культуры народа и от любых непролетарских методов культуры современной, и реально существующей поэзией тех авторов, которые составляли наиболее творчески активное ядро не только Пролеткульты, но и всей молодой советской поэзии. Для этих поэтов не существовало замкнутости своей культуры, они стремились к тому, чтобы осмыслить свое творчество в гораздо более широком контексте. К примеру, тот же Фомин писал: «Быть может, я ошибаюсь, но я чувствую близость своего мышления и некоторое родство с вами, символистами (А. Белый, Блок, Брюсов и др.)»<sup>3</sup>. И в другом письме: «Только теперь войдя во вкус *хорошей* литературы, увлекаюсь собиранием (покупкой) книг. Никак не могу найти стихов А. Блока, Ваших, Есенинской «Радуницы» и пр.»<sup>4</sup>.

Итоги размышления о пролетарской культуре и ее судьбах были

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1. ед. хр. 98, л. 10.

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 24, ед. хр. 19, л. 1—1 об. Письмо от 6 декабря 1918 г. О справедливости мнения Фомина см.: Вак. Крестьянская поэзия? — «Гудки», 1919, № 2.

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 24, ед. хр. 19, л. 1 об.

<sup>4</sup> Там же, л. 4. Письмо от 1 января 1919 г.

подведены Белым во время дискуссии, организованной «Вольной философской ассоциацией» 21 марта 1920 года в Смольном, под заглавием «Беседа о пролетарской культуре», в которой участвовали П. П. Гайдебуров, Иванов-Разумник, Артур Лурье, К. С. Петров-Водкин, Н. Н. Пунин, А. З. Штейнберг и другие<sup>1</sup>. Это выступление легло в основу статьи Белого «Прыжок в царство свободы», где находим важную в нашем контексте фразу: «Пролетариат в устремлении к всечеловеческой культуре является дразню, вскрывающей как раз сторону культуры, которая до сих пор остается не буржуазной, не дворянской и не пролетарской, а человеческой»<sup>2</sup>.

Еще более подробно и уже в некоторой степени ретроспективно Белый пишет о пролетарской культуре первых послеоктябрьских лет в статье «Культура в современной России», написанной для первого номера критико-библиографического журнала «Новая русская книга», издававшегося профессором А. С. Ященко в Берлине. Журнал давал большую информацию не только о состоянии русского книжного рынка, но и обо всех процессах, происходивших в русской культуре того периода. И примечательно, что в своей статье, призванной стать до некоторой степени основополагающей, Белый более всего говорит именно о той молодой советской культуре, которая рождалась в эти годы и была связана с деятельностью Пролеткульта. Начиная свою статью с решительного утверждения: «С уверенностью проходя через ряд картин русской жизни, переживая эти картины в себе, умирая и воскресая на протяжении одного дня, — твердишь себе: *«Новая Россия родилась: испытание огнем пройдено»*<sup>3</sup>, — Белый анализирует искусство, не имеющее прецедентов в истории русской культуры. В этой статье многое вряд ли может быть принято сегодняшним читателем. Так, в ней отчетливо ощутимы антропософские интересы Белого, явно преувеличена общность всей мировой культуры в некоем всеобщем, «космическом сознании», но все же основной ее пафос, выраженный в словах: «Культура не в ставшем, а в становлении, не в форме, а в творческом процессе образования многообразия форм»<sup>4</sup>, — заслуживает пристального внимания. Из приведенного нами принципиального положения исходит и описание идей, вкусов, творческих принципов молодой, становящейся пролетарской культуры, какой она виделась Белому в идеале: «Во время криков *«за»* и *«против»* пролетарской поэзии в студиях стиховедения Пролеткультов наперекор Богдановым, Фриче и Лебедевым-Полянским с одной стороны, наперекор эстетам, снобам и эйленшпигелям (разных поэтических школочек) — поэты из пролетариев упорно, скромно, трудолюбиво изучали музу Пушкина, Тютчева, Гоголя, благоговейно приемля дары вечной культуры искусств. <...> Пролетарские поэты углублялись в теории слова, в проблемы философии языка, через них переходя в круг обще-философских проблем. Их художественные вкусы? Один —

<sup>1</sup> См.: Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 41—243.

<sup>2</sup> «Знамя», 1920, № 5 (7), столб. 47.

<sup>3</sup> «Новая русская книга», 1922, № 1, с. 2.

<sup>4</sup> Там же, с. 4.

влекся к Пушкину, другой — к Тютчеву; тот — к Рабиндранат<u> Тагору; многие — к Блоку. Вместо отсутствия индивидуализма один из критиков (бывший рабочий) проповедовал: в максимуме индивидуализма и динамизма лишь может окрепнуть поэзия пролетариев. И поднимались дебаты о том, может ли быть поэзия пролетарских поэтов «*пролетарской поэзией*». Вместо коллективного «*мы*» поэты из пролетариев все чаще и чаще заговаривали о конкретном ощущении космического «я» (нового «я»), уничтожающего антиномию между «я» личным и суммой этих «я» (или «мы»). Поднимались проблемы самосознания и космического сознания<sup>1</sup>.

И далее речь идет о проблемах уже не только литературных и культурных, но о жизненном поведении старых поэтов по отношению к новой поэтической поросли; эти проблемы не утратили своей актуальности для сегодняшнего литературоведения, нередко пишущего о них слишком упрощенно. Вот как говорит об этом Белый: «Помню, как связь моя с кружком пролетарских поэтов подвергалась всяческому осмеянию, подозрению, клевете; одни в ней видели лишь «*службу начальству*», другие коварную агитацию «*буржуазного спеца*», деморализующего стихию пролетарской культуры; не видели одного: любви поэта к поэтам же и совместного ощупывания форм за-классовой, вечной поэзии, по-новому грядущей к нам. Вместо твердокаменных разрушителей ценностей (желанных одним и а priori ненавидимых другими), вышла новая оригинальная, еще слегка прорастающая зеленью форм школа поэтов, о, насколько более серьезная, чем фаланга кофейных (так! — Н. Б.) поэтов<sup>2</sup>.

Далее в качестве образцов именно этой молодой растущей поэзии следуют стихотворения В. Казина, в которых Белому видится удивительно удачное соединение современного и вечного, разработка такого понимания поэтического «я», которое позволит впоследствии по-новому осознать и типичное для пролетарской поэзии «мы». К стати сказать, высказывание Белого о становлении этого нового «мы», возведенного на уровень космического сознания, позволяет внести некоторые коррективы в традиционное представление о космизме ранней пролетарской поэзии как явлению чисто негативном, вызванном ее художественной слабостью. Новое понимание единства «я» и «мы» выводит (конечно, далеко не у всех пролетарских поэтов и не всегда) осознание современности на другой уровень поэтического обобщения. И здесь опыт Андрея Белого, прежде всего поэмы «Христос воскрес», не может быть обойден вниманием. Постановка этой проблемы должна помочь исследователям по-новому понять художественные принципы пролетарской поэзии, которые в этом давно нуждаются<sup>3</sup>.

Таким образом, деятельность Белого как лектора, руководителя поэтических семинаров, просто наставника и учителя молодых советских поэтов, входивших в Пролеткульт, была весьма значительной и не огра-

<sup>1</sup> «Новая русская книга», 1922, № 1, с. 4—5.

<sup>2</sup> Там же, с. 5.

<sup>3</sup> По необходимости краткий анализ этих принципов см.: Богомолов Н. А. Строки, озаренные Октябрем. Становление советской поэзии (1917—1927). М., 1987.



*Андрей Белый. 1920-е годы*

ничивалась временем его непосредственного сотрудничества в Пролеткульте, которое было сравнительно непродолжительным<sup>1</sup>. К сожалению, руководство Пролеткульта сделало ко второй половине 1919 года сотрудничество известных поэтов в его студиях практически невозможным — сказались сектантские тенденции этого руководства, отталкивание от идеи изучения и критического освоения всей предшествующей мировой культуры.

Да и в сознании самого Андрея Белого уже с начала 1919 года все более и более крепнет убеждение в том, что необходимо от лекций, семинаров, кружков переходить к собственному художественному творчеству. Его внимание привлекает журнал «Записки мечтателей» и в связи именно с ним — возможность выразить свои заветные мысли, вызревающие в это время. В письмах к издателю «Записок мечтателей» С. М. Алян-

<sup>1</sup> О постоянном интересе Белого к проблемам деятельности Пролеткульта свидетельствуют письма к нему Н. А. Павлович (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 236).

скому<sup>1</sup> эти идеи постепенно кристаллизуются все явственнее. С февраля 1919 г. в нескольких письмах настойчиво повторяется одна и та же мысль, тесно связанная с изданием журнала: «Как журнал? Продолжаю им *увлекаться*», вижу все больше и больше, что он нужен; все другие — *«марево»*; нужна *литература художественная*, именно теперь, сейчас...»<sup>2</sup> Через несколько дней: «Все культурные строительства — *«суета сует»* на фоне нынешнего времени; литература — наиболее реальное, нужное дело; 1 книга стоит 100 заседаний. Все более укрепляюсь в этой мысли»<sup>3</sup>. И, наконец, в наиболее развернутой форме: «...к Альконосту<sup>4</sup> не только не остываю, а наоборот — разгораюсь. Я вижу людей, которые рыщут днями, разыскивая то или иное произведение, ко мне пристают с просьбами дать единственный экземпляр той или иной моей книги «переписать»; мы возвращаемся к состоянию до «книгопечатания»; книги начинают переписывать чуть ли не от руки; каждая книга сейчас есть большое дело, чем даже учреждение «Университета»; все эти «Университеты» — пустыни, унылые пустыни; книга же бьет *в года*... Книга есть «Университет» современности»<sup>5</sup>.

Необходимо иметь в виду, что многие высказывания Белого, особенно в частных письмах, делались им не всегда обдуманно. Так, вряд ли он, много сил отдавший разного рода лекциям и семинарам, с такой решимостью подтвердил бы свое отречение от них в другое время. Но желание подчеркнуть роль книги, слова материализованного, а не просто произнесенного, в те дни захватило его.

История творческих замыслов Белого этого времени проанализирована еще недостаточно. Связано это прежде всего с тем, что главное его тогдашнее произведение, эпопея «Я», не было доведено до конца. Между тем Белый придавал ей провиденциальное значение. Во второй половине 1920 года<sup>6</sup>, обосновывая свое желание уехать по личным мотивам на некоторое время за границу, Белый писал тому же Алянскому: «Гоголю для *«Мертвых Душ»* был нужен «Рим» десять лет; Иванову для *«Явления Христа»* была нужна Италия всю жизнь; <...> Пушкин был бы более чем Гете, будь он в условиях Гете; он — повелевал бы королями, не был бы шутком Николая I-го, не умер бы на дуэли.

*Тема моя* — о, во сколько же трудней Гоголя: мне надо воскресить преждевременные *«Мертвые души»* России словами в *«Явление Христа»* не на картине, а в жизни; к началу 30-х годов (через 10 лет) я должен написать ряд томов *«Я»*, дабы были высечены ступени в созна-

<sup>1</sup> См. о нем: Белов С. В. Мастер книги. Л., 1979.

<sup>2</sup> Письмо со штампом 17.2. <19> 19. — ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 14, л. 8—9.

<sup>3</sup> Там же, л. 15. Письмо от 24 февраля 1919 г.

<sup>4</sup> Так на первых порах называлось издательство Алянского. Неверное написание исправил Вяч. Иванов.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 14, л. 19—20. Размышления о рукописном бытовании книг в этих условиях интересно сравнить с реально существовавшим явлением — «изданием» рукописных сборников стихов и небольших рассказов в считанных экземплярах. Принимал в этом участие и сам Белый. См.: Осоргин М. Рукописные издания. — «Среди коллекционеров», 1921, № 3; Он же. Рукописные книги Московской лавки писателей. — «Временник Общества друзей русской книги». Париж, 1932, т. 3.

<sup>6</sup> В оригинале даты нет; мы принимаем датировку А. В. Лаврова (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981, с. 59).

ниях к тому, что свершится в человечестве около 933-го года, потом 954-ый год будет решителен для судеб России и мира <...> В то время, как 99 из 100 деятелей искусства ставят для себя цели видимые, я из моей тяжелобойной пушки бью в воздух для никому не видимой Цели: если в нее попаду (все шансы, что нет), то дам нечто эпохальное, à la поэм (так! — Н. Б.) Гомера.

Или меня не будет, или будет в России *духовное искусство*, т <о> е <сть> монументальное, огромное, которому, как Тредьяковский Пушкину, открою дверь»<sup>1</sup>.

Те даты, которые Белый называет в конце приведенной нами цитаты — 1933 и 1954 годы, вызваны антропософскими взглядами поэта. Показательно, что, рассматривая фашистский переворот в Германии как важнейшее событие истории, предсказанное им, Белый даже не вспомнил свое пророчество 1920 года, ограничившись указанием на предчувствие этих событий в книге «Одна из обителей царства теней»<sup>2</sup>.

Грандиозный замысел Белого завершился неудачей. Как бы ни расценивать его эпопею, сама незавершенность ее свидетельствовала о невозможности реализовать мечту поэта.

Реальная литературная неудача, несомненно, послужила для Белого стимулом к переосмыслению своего творчества. После возвращения в СССР в конце 1923 года он обращается к новым замыслам. Конечно, они генетически тесно связаны со многим в его раннем творчестве. Так, скажем, поэзия Белого той поры чаще всего представляет собой переработку ранних стихов («Пепел» издания 1929 года, неизданный том «Зовы времен»), многие черты прозы Белого связывают ранние произведения с его послеоктябрьскими романами. Но все же гораздо ощутимее не наследование прежних литературных идей, а стремление к созданию нового, принципиально иного стиля, осознание новых идей и проблем.

Путь к этому новому лежал для Белого, во-первых, в осмыслении того, что он наблюдал в современной Европе, воплощенной для него в Берлине начала двадцатых годов (он описан в книге «Одна из обителей царства теней», изданной в 1924 году и выросшей из неоднократно читанных Белым лекций о его пребывании в Берлине), а во-вторых — в попытках вписать свое новое творчество в контекст советской литературы двадцатых годов, литературы, уже набравшей силу и стремительно обретающей свои собственные законы, которые еще совсем недавно были для Белого непонятными.

Первоначально, очевидно, его взгляды были обращены в сторону писателей более старших поколений, общих с ним культурой, воспитанием, кругом интересов. Так, в письме П. Н. Зайцева к Белому от 25 июня 1924 г. сохранилась показательная фраза: «Встречаюсь с Б. Л. Пастернаком. Он не потерял надежды на журнал «трех Борисов»<sup>3</sup>. Но постепенно внимание Белого стало обращаться на писателей более молодых, которые

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 14, л. 42 об. — 43 об.

<sup>2</sup> См. в настоящем томе публикацию автобиографической заметки Белого «О себе как писателе».

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 15, ед. хр. 16, л. 4. «Три Бориса» — Белый, Пильняк и Пастернак.

выдвигались в современной литературе на первый план. Отчасти это, видимо, было вызвано стремлением понять причину успеха их произведений, но более — тем живым интересом к литературной жизни текущего дня, который для Белого всегда был принципиальным. В связи с этим должна быть интерпретирована еще одна записка Зайцева: «Дорогой Борис Николаевич!

Оставляю Вам: 1) Книгу Булгакова «Дьяволиада» — подарок автора, который был очень растроган Вашим вниманием, 2) записку от О. Д. Форш. Она сама уехала в Питер. И затем книги: Гладкова «Цемент» и Леонова «Барсуки». Последние две книги из библиотеки. Если можно, не задержите их прочтением»<sup>1</sup>. Подбор имен характерен, тем более что проза Ф. Гладкова останется в круге зрения Белого надолго (см. об этом ниже), а повести Булгакова явно нуждаются в анализе, между прочим, и на фоне прозы Белого тех лет.

В настоящее время история взаимоотношений Белого с советской литературой двадцатых годов, видимо, не может быть описана исчерпывающим образом. В частности, не поддаются точному определению литературные позиции Белого 1923—1924 годов. Но уже к 1925 году относится примечательный документ, демонстрирующий отношение Белого к важнейшему партийному документу, посвященному литературе, — Резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы». Как известно, этому постановлению предшествовало совещание в ЦК и обращение большой группы советских писателей в отдел печати ЦК, в котором они писали: «Мы считаем, что пути современной русской литературы, — а стало быть, и наши, — связаны с путями Советской пооктябрьской России. <...> Мы полагаем, что талант писателя и его соответствие эпохе — две основные ценности писателя: в таком понимании писательства с нами идет рука об руку целый ряд коммунистических писателей и критиков. Мы приветствуем новых писателей, рабочих и крестьян, входящих сейчас в литературу. Мы ни в коей мере не противопоставляем себя им и не считаем их враждебными и чуждыми нам. Их труд и наш труд — единый труд современной русской литературы, идущей одним путем и к одной цели»<sup>2</sup>.

Подписи Белого под этим письмом нет, но, как показывает его отклик на появление Резолюции, она вполне могла бы там стоять.

В 1925 году журнал «Журналист» провел среди писателей анкету о том, как они относятся к Резолюции. Мнения высказывались самые различные, и на их фоне позиция Белого выглядит одной из наиболее реалистических. В связи со сравнительно малой известностью этого текста, приведем его полностью: «Программа политики партии в области художественной литературы представляется мне и гибкой, и гуманной; в рамках ее (при условии проведения программы в жизнь) возможны и нормальный рост, и безболезненное развитие нашей художественной литературы; программа прекрасно предусматривает и разрешает ряд ненормальностей, возможных в наше переходное время.

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 15, ед. хр. 16, л. 14. Письмо от 1 октября (по всей вероятности, 1926 года).

<sup>2</sup> К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе. М., «Новая Москва», 1924, с. 106.



Мне приходится ограничиться этим общим впечатлением от программы, потому что попытка вникнуть в детали ее ставит передо мною некоторые неясности, как то: в определении главных литературных групп указаны три группы (группы рабочих, крестьянских писателей и так называемая группа попутчиков); ими далеко не исчерпываются группировки, возможные в Советской России; термин «*попутчика*» не применим ко мне, пока под «*попутчиком*» мыслится писатель, существующий «*при*» революции или «*при*»-соединившийся к ней; мне, принимавшему социальную революцию (и тем самым принявшему Октябрьскую революцию в момент революции), место не «*при*» революции, а в самой ней; поэтому-то и к группе «*по*»-путчиков я не могу себя причислить; вместе с тем я — не партиец, не рабочий и не крестьянский писатель. Неясно усваивая себе номенклатуру литературных групп, я ограничиваюсь выражением своего полного удовлетворения тенденциями литературной программы<sup>1</sup>.

Несомненно, в этом тексте Белого оценки нередко субъективны. Это определялось желанием обозначить свое место в литературном движении эпохи с наибольшей точностью — и в то же время доказать вряд ли доказуемое: не просто констатировать свою связь с революцией, но утвердить себя как активного ее деятеля. Таким деятелем, бесспорно, Белый не был. Отчасти попытки сдвинуть свою литературную и политическую позицию «влево» были вызваны у него не вполне адекватным прочтением самого текста Резолюции. В нем разделяются писатели по признаку классовому (это как раз то, о чем писал Белый: писатели пролетарские, крестьянские и попутчики) и в то же время говорится о вполне возможных группировках писателей по общим для них идейно-стилистическим особенностям: «Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы <...> Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты»<sup>2</sup>.

Неразличение этих двух принципов подхода к советской литературе и вызывало недоумение Белого. Но сама его позиция показывает понимание и поддержку главнейших положений Резолюции, направленных против попыток напостовцев представить современную советскую литературу как личное дело РАПП, подчинить всех остальных писателей складывавшимся в творческой и литературно-критической практике этой организации принципам.

В этом смысле Андрей Белый во второй половине двадцатых и в начале тридцатых годов, бесспорно, относился к той части писателей-«попутчиков», о которых Резолюция писала: «Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, то есть такого

<sup>1</sup> «Журналист», 1925, № 8—9, с. 29.

<sup>2</sup> Из истории советской эстетической мысли 1917—1932. Сборник материалов. М., 1980, с. 56—57.



*Владимир Маяковский. 1916*

подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии»<sup>1</sup>.

Изучение идейного и творческого наследия Белого этого времени — дело будущего. В литературоведческом анализе нуждаются важнейшие его рукописи того периода: «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (уже само название показывает сложность идейного пути Белого), «История становления самосознающей души», «Ракурс к дневнику», «Основы моего мировоззрения». Незучеными остаются многочисленные материалы, связанные с антропософскими занятиями Белого. Нуждаются в пристальном рассмотрении мемуары, особенно в сопоставлении с более ранними их редакциями (воспоминаниями о Блоке в «Записках мечтателей» и «Эпопее», берлинская редакция «Начала века»). Наконец, еще далеко не полно исследованы отдельные тексты Белого, в которых он описывает свой собственный путь в категориях, выработавшихся у него к концу двадцатых годов (особенно следует выделить громадное по объему и чрезвычайно важное письмо к Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 года<sup>2</sup>). Постоянное смещение точек зрения, осмысление и переосмысление своих прежних позиций, отказ от некоторых предыдущих принципов и упорная защита других — все это весьма и весьма сложно и требует специальных исследований. В данной статье мы выбираем лишь один из многих возможных аспектов изучения литературной позиции Белого второй половины двадцатых годов — его тяготение к тем явлениям в современной литературе, которые могли бы сходно оцениваться и в его восприятии, и в восприятии современной литературной критики. Вряд ли нужно говорить, что мотивы совпадений у Белого и критиков чаще всего бывали различны, но сами совпадения были для него очень важны, так как утверждали в мысли, что его воззрения на литературу совпадают с господствующими в современности и, следовательно, он не отделен от времени, а развивается вместе с ним.

Явственное всего это ощущается в двух развернутых рецензиях Белого на произведение современной советской литературы, опубликованных на страницах журнала «Новый мир», редактором которого был симпатизировавший поэту И. М. Гронский, в 1932—1933 годах. Непосредственно эти рецензии были посвящены роману в стихах Г. Санникова «В гостях у египтян» и роману Ф. Gladкова «Энергия», но по сути своей они далеко выходят за рамки простого отзыва.

С Григорием Александровичем Санниковым (1899—1969) Белого связывала давняя дружба. По всей видимости, если Санников и не был в числе слушателей Белого в литературной студии Пролеткульта, то имел возможность ознакомиться с его взглядами на поэзию в изложении своих ближайших соратников по литературной группе «Кузница», хотя бы Н. Полетаева и В. Казина. Реальное сближение с Белым происходит у Санникова во второй половине двадцатых годов. Оно основывалось прежде всего на той постоянной заботе, которую проявлял Санников

<sup>1</sup> Из истории советской эстетической мысли 1917—1932. Сборник материалов, с. 55.

<sup>2</sup> Опубликовано Ж. Нива в журнале «Cahiers du Monde russe et soviétique», 1974, vol. 15, № 1—2.

о неустроенном подчас быте Белого, но и не только на этом. Письма Белого к Санникову<sup>1</sup> повествуют более всего о бытовых проблемах и об издательских делах. В сохранившихся же ответных письмах Санникова мы находим трогательное стремление помочь Белому в мелких, но чрезвычайно обременительных хлопотах, сочетающееся с размышлениями о литературных делах, с собственными художественными впечатлениями, с попытками определить свое место в литературе. Так, в письме от 5 июля 1928 г. интересен его отзыв об армянских очерках Белого, присланных для опубликования в «Красной нови»: «Замечательные очерки. Об Армении так полно и художественно никто не писал еще из русских писателей. Эта маленькая страна, страна поразительного упорства и трудолюбия, заслуживает Ваших восторгов. Особое удовольствие мне доставило все, что Вы пишете о Сарьяне. Я очень его люблю как художника и как человека. У Вас он такой живой и такой обаятельный — настоящий Сарьян»<sup>2</sup>.

Другое письмо начинается с бытовых забот: «А знаете, кажется, персональные пенсионеры избавлены от фининспекторов. Я это выясню. Но пока справки, о которых Вы просили, достаю, и по ГИХЛ'у, и по «Красной Нови...»<sup>3</sup> — а продолжается совсем на другой ноте, свидетельствующей о том, чем мог заинтересоваться Белый: ведь письмо это, как и всякая реплика в диалоге, было рассчитано на отклик собеседника. Речь идет, по всей видимости, о поездке в Среднюю Азию, давшую Санникову впечатления для романа «В гостях у египтян»: «Поездка у меня была очень интересна и дала много материала. Видеть в природе подчас очень тяжелые моменты в героической жизни народа, переживать самому опасные положения и участвовать в героике жизни — все это незабываемо, возможно, неповторимо. Все это силуэты эпохи, которые очень трудно и очень сложно описать, которые надо преобразить, и так преобразить, чтобы натура, измененная до неузнаваемости, стала художественной реальностью, тем видением, которое сильнее действительности и лучше ее, которое бы звало к себе и пробуждало силы.

Мне кажется, что большим недостатком нашей современной литературы — и пролетарской, и попутнической — является то, что писатели описывают людей нашей эпохи только в грубых, низких и уродливых проявлениях. А ведь в человеке нашего времени много заложено стремлений, и каких стремлений! Что, если бы писатели стали подмечать в людях лучшие их черты, качества, стремления, — как бы могла преобразиться литература и сразу вырасти!

Писатель, по-моему, должен думать о человеке лучше, чем он есть на самом деле, видеть в человеке все его высокие качества. Тогда и человек, этот новый человек нашей эпохи, понесет писателя на своих плечах, и не будут они друг друга втаптывать в грязь. Литература наша как-то страшно измельчала, стала литературой мелких страстей. А ведь жизнь идет бурно, с надрывами, с взлетами, паденьями и новыми взлетами!»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Хранятся у сына поэта, Д. Г. Санникова, которому мы приносим искреннюю благодарность за возможность ознакомиться с их текстом.

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 22, ед. хр. 20, л. 1.

<sup>3</sup> Письмо от 2 декабря 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 265, л. 1.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 265, л. 1 об. — 2 об.

Напечатанный в 1932 году роман Санникова, как уже говорилось, был встречен восторженной рецензией Андрея Белого. Реальные достоинства романа были отчасти в этой рецензии преувеличены. Стараясь создать объективную картину литературного развития России с пушкинских времен до начала тридцатых годов XX века, Белый слишком решительно акцентировал одни стороны этого развития, ничего не говоря о других. Так, к примеру, в поле его зрения не попали поэмы Маяковского, Пастернака, Багрицкого середины двадцатых годов, которые внесли в советскую поэзию дыхание эпоса и обозначили многие из тех направлений движения, которые, по мнению рецензента, открыл своим романом в стихах Г. Санников. Впрочем, в своих оценках и преувеличениях Белый был не одинок<sup>1</sup>. Но именно его обращение к роману Санникова вызвало довольно раздраженные отклики в прессе<sup>2</sup>. Конечно, далеко не всегда критические разбор рецензии Белого были убедительными как для него, так и для автора романа. Так, в одной из наиболее подробных статей, затрагивавших рецензию Белого, были такие строки: «Протягивая нити от символизма к последующей эпохе русской поэзии, он (Андрей Белый. — Н. Б.) называет «крестьянскими поэтами эпохи революции» Клычкова, Клюева, Есенина, Орешина и других; он не замечает дореволюционной пролетарской литературы. Последняя, по его мнению, порождена Октябрем и начало ей положила, конечно, «группа пролетарских поэтов, сложивших «Кузницу»...»<sup>3</sup> Таким образом, Белый своими оценками вызвал открытый литературный спор: можно ли считать Есенина, Клюева, Орешина и Клычкова выразителями дум и представлений русского крестьянства эпохи революции, а также можно ли считать писателей, вошедших впоследствии в группу «Кузница» (напомним читателю, что она резко отмежевалась сначала от Пролеткульта, а затем и от РАППа), пролетарскими писателями? Уверенность автора процитированной статьи в возможности только негативного ответа на эти два вопроса, конечно, не соответствовала реальности литературы эпохи гражданской войны и выглядела попыткой в новых, изменившихся условиях, уже после Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» остаться на рапповских позициях.

Такая методология автора статьи бросала тень и на те ее положения, которые подмечали действительные недостатки рецензии Белого. Так, например, справедливо писалось, что «в набросанной им схеме русской литературы прежде всего бросается в глаза подмена понятия «литературы» или «поэзии» понятием «техника стиха», с которым Белый оперирует на протяжении всей статьи»<sup>4</sup>. Мало того, это представление о поэзии только как о реализации тех или иных технических принципов привело в конце концов рецензию Белого к совершенной невнятице, когда он

---

<sup>1</sup> См., напр.: «Внесение мощной лирической струи в эпическую сюжетную вещь — крупное достижение Санникова» (Брайннина Б. О производственном романе Санникова. — «Книга и пролетарская революция», 1932, № 10—12, с. 128).

<sup>2</sup> Светлов М., Багрицкий Э. Критический случай с Андреем Белым. — «Литературная газета», 1933, 3 июля.

<sup>3</sup> Жданов В. Критика и библиография в «Новом мире». — «Книга и пролетарская революция», 1933, № 4—5, с. 186.

<sup>4</sup> Там же, с. 185.

попытался в собственных и далеко не общепринятых терминах описать специфику поэтической техники Санникова.

Не менее заметным, особенно теперешнему читателю, недостатком рецензии Белого было стремление во что бы то ни стало установить соответствие развития техники стиха и социально-классового развития России, что неизбежно приводило к вульгарному социологизму: «Вырождение русского академического стиха отражает эпоху снижения дворянства, уступающего место купцу; крепкий трехдольник Некрасова явился на смену захиревшему ямбу Пушкина; он сплелся с мотивами народнической поэзии; символисты его превратили в паузник, приблизив к трехдольнику Гейне; ямб, некогда подобный форменному сюртуку дворянина, в своем выцветшем виде уподобился партикулярному платью поэта-разночинца, не брезгающего картишками даже...»<sup>1</sup> Однако, при всех очевидных с нашей сегодняшней точки зрения огрехах и просчетах Белого, его рецензия тем не менее свидетельствует о значительном интересе не только к наследию классической русской литературы, но и к тому, что происходит в современной ему советской литературе. Белый решал для себя важнейший вопрос о том, как ему, поэту и прозаику, уже давно находящемуся на переднем крае литературного движения своей эпохи, следует относиться к произведениям, нередко идущим вразрез с привычными принципами художественной организации, но в то же время отражающими новые закономерности существования литературы в чрезвычайно сложный и противоречивый период. И то, что он не отворачивался от современной литературы, старался ее понять, оценить так, как ему это представлялось заслуженным, осмыслить ее роль в развитии всей русской и мировой литературы, — большая заслуга Белого и акт высокого гражданского мужества с его стороны.

Во многом сходными были его побуждения при написании рецензии на новый роман одного из самых популярных в те годы писателей — Федора Гладкова — «Энергия». Роман печатался в 1932 году в «Новом мире», а в начале 1933 года, когда готовилось отдельное издание, Белый получил от Гладкова гранки книги<sup>2</sup> с просьбой написать о романе статью<sup>3</sup>. Только что опубликованный в журнале роман был встречен резкими откликами в печати, обвинявшими Гладкова в несовершенстве языка и искусственности многих положений романа<sup>4</sup>. Очевидно, стимулом к написанию рецензии было не только вполне искреннее мнение Белого об «Энергии» как о произведении высокого художественного уровня, но и желание защитить роман от несправедливых нападок критики, представлявшихся ему отголоском групповщины прежних лет. В письме С. Спасскому он пишет: «...скоро ухнут меня за то, как смею я Гладкова ставить выше литер<атурных> принцев»<sup>5</sup>. Таким образом, выход статьи

<sup>1</sup> «Новый мир», 1932, № 11, с. 230.

<sup>2</sup> Они хранятся в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 2, ед. хр. 15).

<sup>3</sup> Переписка Белого и Гладкова печатается в настоящем издании. Мы ссылаемся на публикацию в журнале «Вопросы литературы» (1977, № 8, публ. С. В. Гладковой).

<sup>4</sup> См.: Катанян В. Язык твой — враг мой. — «Вечерняя Москва», 1933, 4 января (реплика Белого по поводу этой статьи. — «Новый мир», 1933, № 4, с. 290); Левин Ф. Диалог о критике. — «Литературная газета», 1933, 5 января.

<sup>5</sup> Письмо от 13 марта 1933 г. Хранится у В. С. Спасской.

в очередной раз ставил Белого в центр оживленной литературной полемики, затрагивавшей многие животрепещущие вопросы современной литературной жизни.

Дискуссия, между тем, приобрела особенно обостренный характер после появления отзыва Горького, которому был посвящен роман. Он писал Гладкову: «Написана она — на мой взгляд — очень плохо, языком выдуманным, и язык этот весьма часто вызывает впечатление неискренности автора и тяжелых, но неудачных попыток не то — преодолеть эту неискренность, не то — прикрыть ее холодной патетикой»<sup>1</sup>. В отличие от Горького, Белый, «вынырнувший» в роман Гладкова, нашел там не только ряд чисто художественных открытий, но и чрезвычайно важную для него самую тему: «человек дела выше человека слова». Именно это заставляло Белого не просто поддерживать отношения с Гладковым, но и видеть в нем своего единомышленника в современной литературе.

Эта тема была одной из основных в выступлении Белого на первом пленуме Оргкомитета Союза советских писателей, который проходил с 29 октября по 3 ноября 1932 года. Это выступление было отмечено как одно из самых значительных на пленуме, так как речь шла о восторженном принятии идей, одушевлявших советскую литературу того периода, со стороны крупнейшего писателя, кровно связанного с литературой предреволюционной, но стремящегося написать себя в контекст совершенно нового литературного движения. В заключительном слове И. М. Гронский, делавший основной доклад, сказал: «У нас создан единый фронт советской литературы. Что объединяет всех художников слова? Объединяет всех желание служить рабочему классу, желание бороться за построение социалистического общества, желание работать над созданием социалистической культуры. Вот что, товарищи, объединяет всю массу писателей от Чумандрина до Андрея Белого»<sup>2</sup>.

При этом в выступлении Белого речь шла не только о достижениях новой литературы, но и о желании принимать самое деятельное участие в ее создании, для чего требовалась, с точки зрения Белого, большая подготовительная работа, в которой он сам хотел найти свое место. С одной стороны, эта работа предусматривала изучение принципов марксистско-ленинской идеологии. С другой — изучение техники писательского дела, особенно важное для входящих в литературу молодых литераторов: «Мы должны откликнуться на призыв к работе и головой, и руками. Что значит откликнуться головой? Это значит провести сквозь детали работы идеологию, на которую указывают вожди. До сих пор трудность усвоения лозунгов зачастую усугубляла «банализация» лозунгов со стороны лиц, являвшихся средостением между нами, художниками слова, и нашими идеологами. <...>

Но кроме проблемы головы есть проблема «станка», проблема нашего ремесла: это о том, как нам служить социализму в специфике средств,

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 124. Ср.: Горький М. Собр. соч., в 30-ти т., т. 26, с. 401—402.

<sup>2</sup> Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей. М., «Советская литература», 1933, с. 256—257.



*Николай Асеев. Середина 1920-х годов*

то есть словами, красками и звуками слов. В настоящем слове я выдвигаю эту проблему как первоочередную»<sup>1</sup>.

Эта двухсторонняя задача стала в начале тридцатых годов одной из самых важных для всей советской литературы. Изучение и творческое освоение марксистско-ленинского учения стало для писателей того времени неслучайным лозунгом, исходившим из собственных внутренних потребностей.

С другой стороны, обучение технике писательского ремесла было

---

<sup>1</sup> Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей, с. 69—70.



в этот период также одной из первостепенных задач. Книга на эту тему, написанная на высоком профессиональном уровне, становилась значительной ценностью. Когда В. Шкловский выпустил книгу «Техника писательского ремесла» (М.—Л., 1927), Ю. Тынянов писал ему: «Твоя «Техника» имеет среди молодежи хождение наравне с дензнаками. Прочел без отрыва, и интереснее и лучше рассказов»<sup>1</sup>. Несколько позже, к середине тридцатых годов, такая задача начала утрачивать свое значение<sup>2</sup>, но в начале тридцатых она расценивалась как одна из наиболее значимых. И Белый своими статьями (и прежде всего рецензиями на роман в стихах Санникова и «Энергию») стремился помочь разрешению этой задачи. Собственно говоря, в провозглашаемых лозунгах Белый совпадал с основным направлением литературной деятельности Горького тридцатых годов, хотя, несомненно, пути конкретной разработки совпадавших лозунгов были у двух писателей очень различными.

Интерес Белого к советской литературе, естественно, не ограничивался произведениями только тех писателей, которых мы назвали. Выявление документальных следов этих взаимоотношений принадлежит будущему.

Приведем еще текст открытки Вс. А. Рождественскому, сохранившийся в копии поэта и литературоведа Д. С. Усова:

«Глубокоуважаемый Всеволод Александрович,  
сердечное Вам спасибо за стихи; я уже вчитываюсь в них и очень оцениваю надпись «Земное Сердце». Она очень выявляет Ваши стихи: «Земное» и «сердце»; надо читать заглавие с двойным акцентом: «земное» и «сердце». Яркая сердечность, подчеркнутая сердечность без всякого оттенка сентиментальности — прекрасное достоинство Вашей поэзии, которая до последней степени конкретна. С большой радостью и удовлетворением читаю (и буду читать) Вашу книжечку: спасибо Вам за нее; и простите за эти убогие, первые (еще) слова, срывающиеся с души после первого, еще слишком беглого прочета. Клавдии Николаевне тоже стихи Ваши очень нравятся. Остаюсь искренне Вам преданный

*Борис Бугаев*<sup>3</sup>.

Это письмо было отправлено 1 декабря 1933 года (дата по штемпелю), а 8 января 1934 года Белый скончался.

Его смерть была отмечена советскими газетами<sup>4</sup>. Особенно следует

---

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. — В кн.: Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 114.

<sup>2</sup> См., напр., запись в дневнике К. И. Чуковского от 14 ноября 1936 г. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 536.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 40, л. 1 об. В письме речь идет о книге стихов Рождественского «Земное сердце» (Издательство писателей в Ленинграде, 1933). О взаимоотношениях Белого и Рождественского см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год, с. 73; Рождественский В. С. Страницы жизни. М., 1974, с. 367—388.

<sup>4</sup> См., напр., Локс К. Памяти Андрея Белого. — «Литературная газета», 1934, 11 января.

выделить некролог «Известий», подписанный Б. Пильняком, Б. Пастернаком и Г. Санниковым. По точности наблюдений и по верности оценки положения Белого в литературе двадцатого века некролог заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью:

«8 января, в 12 ч. 30 мин. дня, умер от артериосклероза Андрей Белый, замечательнейший писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых. Имя каждого гения всегда отмечено созданием своей школы. Творчество Андрея Белого — не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, оно — создатель громадной литературной школы. Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полнее и совершеннее. Джемс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джемс Джойс — ученик Андрея Белого. Придя в русскую литературу представителем школы символистов, Белый создал больше, чем все старшее поколение этой школы, — Брюсов, Мережковские, Сологуб и др. Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие русские литературные течения. Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками.

Как многие гениальные люди, Андрей Белый был соткан из колоссальнейших противоречий. Человек, родившийся в семье русского ученого-математика, окончивший два факультета, изучавший философию, социологию, влюбленный в химию и математику при неменьшей любви к музыке, Андрей Белый мог показаться принадлежащим к той социальной интеллигентской прослойке, которой было не по пути с революцией. Если к этому прибавить, что во время своего пребывания за границей Андрей Белый учился у Рудольфа Штейнера, последователи которого стали мракобесами Германии, то тем существенней будет отметить, что не только сейчас же после Октябрьской революции Андрей Белый деятельно определил свои политические взгляды, заняв место по нашу сторону баррикад, но и по самому существу своего творчества должен быть отнесен к разряду явлений революционных. Этот переход определяется всей субстанцией Андрея Белого. Он не был писателем-коммунистом, но легче себе представить в обстановке социализма, нежели в какой-нибудь иной, эту деятельность, в эстетическом и моральном напряжении своем всегда питающуюся внушениями точного знания, это воображение, никогда ни о чем не мечтавшее, кроме конечного освобождения человека от всякого рода косности, инстинктов собственности, неравенства, насилия и всяческого дикарства. Андрей Белый с первых дней революции услышал ее справедливость, ибо Белый всегда умел слушать историю. В 1905 г. Андрей Белый — сотрудник социал-демократической печати. В 1914 г. А. Белый — ярый противник «бойни народов» (выражение Белого того времени). В 1917 г., еще до Октября, А. Белый вместе с А. Блоком — организатор «скифов». Сейчас же после Октября А. Белый — сотрудник и организатор ТЕО Наркомпроса. Затем — руководитель литературной студии московского Пролеткульта, воспитавшей ряд пролетарских писателей. С 1921 по 1923 г. А. Белый за границей, в Берлине являлся литературным водоразделом, определявшим советскую и анти-

советскую литературу, и утверждением советской культуры, знамя которой тогда он нес для заграницы. Последние десять лет — напряженный писательский труд, пересмотр прошлого в ряде воспоминаний, работа над советской тематикой, к овладению которой он приближался в последних своих произведениях от тома к тому. Андреем Белым написано 47 томов. Им прожита очень сложная жизнь. Все это — поле для больших воспоминаний и изучений, большой вклад в нашу советскую культуру»<sup>1</sup>.

В одной из тетрадей тщательного собирателя на первый взгляд не очень значительных литературных фактов Е. Я. Архиппова сохранилась фраза, произнесенная Б. Пастернаком на похоронах Белого: «Смерть — это только этап в существовании Белого»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Известия», 1934, 9 января.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 45, л. 2 об.

---

---

*Вячеслав Вс. Иванов*

## **О ВОЗДЕЙСТВИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА» АНДРЕЯ БЕЛОГО**

(В. ХЛЕБНИКОВ, В. МАЯКОВСКИЙ, М. ЦВЕТАЕВА,  
Б. ПАСТЕРНАК)

### 1

Предметом настоящей статьи является влияние поэзии (и отчасти прозы) и теоретических сочинений по поэтике Андрея Белого (преимущественно ранних его статей и стихотворных сборников) на тех больших поэтов, которые прямо или косвенно продолжали близкую ему традицию. Речь пойдет главным образом о крупных поэтах, в молодости считавших себя футуристами («будетлянами», если пользоваться славянским термином, изобретенным Хлебниковым), — Маяковском, Пастернаке, Хлебникове и некоторых других. Это не случайно: Андрей Белый, по его собственным словам, всегда остававшийся символистом, вместе с тем в очень большой степени в лучших своих произведениях переходил стилистические границы символизма и шел гораздо дальше в том направлении «эстетического эксперимента» (его термин), который ближе всего был именно к футуризму.

Рассматриваемый вопрос представляет часть гораздо более общей проблемы — соотношения в русской литературе (и вообще культуре) символизма (и предшествовавших ему писателей, условно называемых «предсимволистами») и последующих литературных течений, охватываемых общим названием «постсимволизм»<sup>1</sup>. Уже из самых терминов — «предсимволизм», «символизм», «постсимволизм» — видно, что в качестве центрального явления, основной точки или шкалы отсчета выбирается символизм. Историко-литературным основанием для такого описания ситуации конца XIX — начала XX веков могут служить кроме прочего многочисленные самооценки — высказывания самих писателей: напомним хотя бы то, что Маяковский, Пастернак и другие поэты послеблоковского («постсимволистского») поколения говорили о значении Блока для их творчества.

Выработанные в нашей науке за последние десятилетия новые под-

---

<sup>1</sup> Ср. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX в. — В кн.: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1985. с. 10—13.

ходы к изучению культуры как системы знаков позволяют дать такое истолкование русского символизма, которое более отчетливо может раскрыть его особенности. Символизм в России (в гораздо большей степени, чем сходное по названию, но возникшее и оформившееся за несколько десятилетий до того поэтическое направление во Франции и вообще в Западной Европе) был по преимуществу нацелен на раскрытие знаковых возможностей поэзии. Это означало прежде всего утверждение единства разных сторон эстетического знака.

Предоставим слово самому Андрею Белому. В одной из ранних и основных своих статей (1909 г.) «Эмблематика смысла» он писал: «Символическое единство есть единство формы и содержания»<sup>1</sup>. Он вовсе не склонен свое понимание символа ограничить только культурной действительностью своего времени. Напротив, по его словам: «как часто видим мы в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности; символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова»<sup>2</sup>. Сходное утверждение необходимости внешней, восприимчивой стороны у символа (позднее, в 20-е годы развитое в эстетических трудах М. М. Бахтина) в это же время обнаруживается и у других мыслителей, которые, как и связанный с ними единством позиции молодой Белый, стремились подойти к осмыслению искусства во всеоружии методов современных им естественных и точных наук и философии. Так, П. А. Флоренский в письме Андрею Белому от 8. VI. 1904 г. (ГБЛ) различал «символизируемое» и «символизируемое» (т. е. «означающее» и «означаемое» применительно к знаку в семиотике), указывал на наличие согласованности между этими сторонами символа и выдвигал в связи с этим программу исследования символики разных народов и разных эпох<sup>3</sup>, которую позднее он частично успел реализовать, дав при этом в предисловии к словарю символов и критическую оценку сделанного символистами (в том числе Белым) и не сделанного ими<sup>4</sup>. Не приходится сомневаться в том, что именно ту же широкую перспективу не только сравнительного изучения, как в «Словаре символов» Флоренского, в работе над которым Белый позднее должен был участвовать (как один из выступающих на дискуссиях<sup>5</sup>), но и творческого преображения символики других эпох и стран имел в виду Андрей Белый, когда он следующим образом описывал (в той же

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Символизм. Книга статей. М., «Мусагет», 1910, с. 92. Выделено Андреем Белым.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Символизм Книга статей, с. 105. Из примечания (там же), видно, что это смысловое различие Белый подчеркивал написанием с большой буквы (Символ) или маленькой (символ).

<sup>3</sup> См. цитаты из этого письма и других семиотических работ Флоренского: Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 271.

<sup>4</sup> Некрасова Е. А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. М., 1984, с. 103.

<sup>5</sup> Там же, с. 100.



*Велимир Хлебников, Анатолий Мариенгоф, Сергей Есенин. 1921*

статье 1909 г.) символистическое понимание искусства: «Всякое искусство символично — настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал? Ничего. Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть. Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма: но то, другое и третье течение она оправдала, как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством; в европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас средние века. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим»<sup>1</sup>. Две последние фразы приведенного эпилога статьи представляются одним из тех без преувеличения гениальных прозрений, которые можно найти в сочинениях Андрея Белого. Искусству XX в., в частности творчеству таких его едва ли не самых характерных представителей, как Хлебников, свойственно невиданное расширение пространственно-временных пределов: оказывается возможной встреча в одном произведении символов, почерпнутых из самых разных культурных традиций, как в известной строфе из хлебниковского «Ладомира» соединяются боги и художники различных стран, древних и новых:

Туда, туда, где Изанаги  
Читала «Моногатори» Перуну,  
А Эрот сел на колени Шангти,  
И седой хохол на лысой голове  
Бога походит на снег,  
Где Амур целует Маа-Эму,  
А Тиэн беседует с Индрой,  
Где Юнона с Цинтекуатлем  
Смотрят Корреджио  
И восхищены Мурильо,  
Где Ункулункулу и Тор  
Играют мирно в шашки,  
Облокотясь на руку,  
И Хокусаем восхищена  
А старта, —туда!туда!

Такое соединение (иногда и столкновение) символов разных традиций не составляет отличительной черты одного только Хлебникова и того

<sup>1</sup> Белый Андрей. Символизм, с. 143.

«будетлянского» направления (разделявшего с Белым предчувствие великого будущего»), к которому Хлебников принадлежал. Подобные соединения разнородных символов, иной раз причудливые, мы найдем и в «Заблудившемся трамвае» и некоторых поздних стихах Гумилева, и у Мандельштама, и во многих местах у Клюева<sup>1</sup>. В поэзии самого Белого этот прием более всего представлен в прозе — в первой («сирийской») редакции романа «Петербург», а позднее — в поэме «Первое свидание», где он мотивирован самой культурной средой начала века, которую воссоздает поэт. Но при этом прием остраниается ироническим подчеркиванием нарочито различных культурных слоев, соединяемых вместе.

Американский антрополог Кребер в небольшой книге об антропологическом взгляде на историю разобрал сходный эстетический принцип на примере Пикассо. Согласно Креберу, у Пикассо нет единого стиля. Эта как бы отрицательная черта так же существенна, как для художников предшествующих эпох важна была ей противоположная, положительная — наличие единого стиля. Разные стили, которыми владел и играл (иногда иронически вплоть до открытой пародии) Пикассо в различные периоды, принадлежат многим векам и культурам (в точном соответствии с приведенными словами Белого); африканская скульптура значила для него не меньше, чем испанская классика (Веласкес, серию воспроизведений структуры «Менин» которого дал Пикассо) или греческие изображения быков, им пародируемые в его Минотаврах. По мысли Кребера, лишь подтверждающей ошеломляющую верность цитированного прогноза Белого, такая принципиальная множественность стилей составляет отличительную черту культуры и искусства XX в. Этот стилистический плюрализм из тех поэтов, которые хронологически следуют за Белым, особенно очевиден (и часто бывает иронически остраним) у Хлебникова. В его последнем большом поэтическом произведении («Зангези», самим Хлебниковым названном «сверхповестью», каждая из отдельных его частей («плоскостей», или «повестей», по терминологии самого Хлебникова) выдержана в особом стилистическом ключе, написана особой языковой формой или имеет свой «устав». Чередуются подражания птичьему щебету, «язык богов», славянские новообразования и т. п. Именно по отношению к языкам (в том числе конкретным языкам Европы: финскому, русскому и т. д.), на которые ориентированы отдельные части романа, сходным образом построен и последний роман Джойса «Поминки по Финнегану»; разительное сходство с этим произведением хлебниковского «Зангези» и некоторых ранних композиций Белого — его «Симфоний», лежащих на границе между поэзией и прозой, — кажется несомненным (параллелизм прозы Андрея Белого и Джойса многократно отмечался в печатных и устных высказываниях Пастернака, а в недавнее время стал предметом особых исследований). В ритмическом отношении сходную функцию имеет чередование метров в связанных циклах стихов у Белого, в «Человеке» и «Про это» Маяковского, в «Двенад-

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Иванов Вяч. Вс. Темы и стили Востока в поэзии Запада. — В кн.: Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М., 1985, с. 436—438, 461 и др.



цати» Блока и в «Поэме конца» Цветаевой, «Лейтенанте Шмидте» Пастернака, где каждая главка написана особым метром. Нужно (в согласии с идеями Белого) подчеркнуть также, что стилистическая многоплановость присуща и характерным произведениям других видов европейского искусства 10-х и 20-х годов. Так, продолжая намеченную Андреем Белым аналогию его первых опытов с музыкальными сочинениями (потом, во второй половине нашего века подхваченную в знаменитых «Мифологических» Леви-Строса<sup>1</sup>), со структурой «Симфоний» Белого можно сравнить «Лунного Пьеро» Шёнберга. Каждая из миниатюр, входящая в это сочинение из 3 циклов по 7 пьес в каждом, отличается особой формой. В «Лунном Пьеро» используются комбинации рояля, флейты (чередующейся с пикколо), кларнета (бас-кларнета), скрипки (альта) и виолончели. В каждой из миниатюр представлены особые сочетания инструментов, сопровождающих голос. Но не будем дальше увеличивать числа примеров, доказывающих правоту тезиса о многоплановости стилей как доминанте (т. е. преобладающем композиционном приеме) искусства этого периода. Несомненно, что Белый был одновременно одним из первых, кто в своих симфониях, а затем и в других прозаических и поэтических сочинениях ввел этот прием, а вскоре и описал его теоретически.

Две отмеченные черты символистской («знаковой» в нашем понимании) поэтики по Белому — возможность соединения разных символов-образов и единство каждого из них — между собой связаны: содержательная сущность образа-символа обнаруживается при соположении разных стилей. Третьей и едва ли не важнейшей для всех поэтов-футуристов чертой было единство «лирики и эксперимента», если воспользоваться словами самого Белого, поставленными в заглавие одной из лучших его статей по стиховедению<sup>2</sup>. В этой статье, тоже относящейся к 1909 г., Белый наметил целую программу развития эстетики и поэтики как точных наук. Программа эта в соответствии с критической оценкой Белым общественной ситуации писателя в России конца 10-х годов была сформулирована остро полемически: «В некоторых областях эстетики делаются попытки научного изъяснения принципов образования художественного материала (в музыке, в живописи); в других же областях изучения формы (анатомия) часто есть запретное занятие; им пренебрегают; композитор, прошедший теорию контрапункта, — явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества — почти чудовище; музыкальные академии, академии художеств пользуются покровительством общества; самая мысль о возможности академии поэзии вызывает насмешки; безграмотность есть заслуга поэта в глазах общества; поэт или писатель должен быть неучем; все это показатель дикости отчасти европейского общества и всецело русского в отношении к вопросам, связанным с поэзией и литературой; тончайшие, глубоко мучительные проблемы стиля, ритма,

---

<sup>1</sup> Ср. Леви-Строс К. Структурная антропология, 2-е изд. Пер. с фр. М., 1985 (там же библиография).

<sup>2</sup> Белый Андрей. Символизм, с. 231.

метра отсутствуют — это роскошь. Но ведь тогда открытие Лейбницем дифференциального исчисления в свое время было роскошью — и только роскошью (практическое применение его открылось впоследствии); всякие интересы чистого знания — роскошь; а они-то и движут развитием прикладного знания. Эту азбучную истину стыдно повторять относительно вопросов эстетики, а повторять ее приходится; отвлеченный интерес к поэтическим формам есть интерес праздный не только по мнению общества, но и по мнению большинства художественных критиков России, писателей и подчас знатоков словесности. Большинство этих последних, совершенно незнакомых с естествознанием (да и вообще с точной наукой), пытаются создать суррогат научности в области своих исследований, подчиняя поэзию, изящную словесность той или иной догматической идеологии, быть может, уместной в других областях знания, но совершенно неуместной в проблемах чистой эстетики; и потому-то мысль об эстетике, как системе точных, экспериментальных наук, для них (почти вовсе незнакомых с научным экспериментом) есть мысль еретическая; а самый эстетический эксперимент — абсурд. Вместо этого наука о литературе в лучшем случае для них есть история образов, сюжетов, мифов или история литературы; и в зависимости от того, подчиняют ли они историю литературы истории идей, культуры или социологии, имеет место грустный факт оседлания эстетики, как науки, социологией, историей, этнографией; в лучших и редких случаях происходит оседлание эстетики философией (ведь проблема ценности искусства существует — и именно философия более других дисциплин способна оценить самостоятельность красоты); но здесь пропадает самая идея о возможности существования, например, поэтики, метрики, стилистики, как точных наук. С другой стороны, все наиболее ценное для разработки эстетики дали нам естествоиспытатели (Фехнер, Гельмгольц, Оствальд и многие другие), но они вовсе не объединяли свои исследования вокруг эстетики, а вокруг иных, хотя и точных, но к эстетике лишь косвенно относящихся наук. Эстетика, как система наук, есть в настоящее время пустое место; его должны заполнить для будущего ряд добросовестных экспериментальных трудов; десятки скромных тружеников должны посвятить свои жизни кропотливой работе, чтобы эстетика, как система наук, возникла из предполагаемых возможностей. В настоящее время эстетика есть бедный осел, седлаемый всяким прохожим молодцом; всякий прохожий молодец способен взнуздать ее любым методом, и она предстанет нам как бы послушным орудием, то социологии, то морали, то философии, — на самом же деле личных счетов и личных вкусов. И потому-то честнее, проще те суждения о произведениях искусства, которые апеллируют к личному вкусу, не прикрываясь грошевыми румянами объективизма. То, что литературная критика, эта прикладная область теории словесности, вырождается в иных газетах в фабрику явных и откровенных спекуляций, и что толпы спекулянтов, подавляя количеством, управляют общественным мнением интеллигенции, — есть не только показатель продажности прессы, но и полного банкротства законодателей современных теорий словесности: их теории, допускающие «обрабатывать» произведения словесности в любом направлении, в настоящее вре-

мя порождают лишь литературную спекуляцию»<sup>1</sup>. Приведенные слова Белого, написанные почти 80 лет назад, до сих пор сохраняют значимость. Особенно же они важны для выявления преемственной связи, соединявшей Белого с той школой эстетического эксперимента, которая сформировалась вокруг Хлебникова и Маяковского.

## 2

Наиболее очевидным представляется соотношение между Андреем Белым и Маяковским. Его исследование облегчено тем, что оба больших писателя сами написали о том, что они значили друг для друга: Маяковский несколько раз с очень большой определенностью высказывался по поводу примера Андрея Белого для его собственного становления<sup>2</sup>. Находясь в тюремном заключении в 1909—1910 гг., Маяковский прочитал только что вышедшие статьи, стихотворные сборники и первые прозаические опыты — «Симфонии» — Белого. По словам самого Маяковского в его последующей автобиографической прозе («Я сам», 1922—1928 гг.), при всем отличии «тем и образов» символистов (не только Белого, но и Бальмонта) от того, что было свойственно самому Маяковскому, его поразило то, как писал Белый: «он про свое весело»<sup>3</sup>. В качестве примера «веселого изложения» «своей» темы у Белого Маяковский приводил строки из стихотворения Андрея Белого «На горах» (1903 г.):

Голосил  
низким басом.  
В небеса запустил  
ананасом

(с. 116)<sup>4</sup>.

В этих стихах Белого многое предвещает молодого Маяковского: не только веселая задиристость тона, отмеченная самим Маяковским, но и ритмические особенности, готовые полную ломку традиционного силлабо-тонического трехсложника (большинство строк колеблется между двустопным хореем и одностопным анапестом, в пользу которого решает третья строка двустопного анапеста) и в особенности графическое оформление стихов. Рассмотрим последовательно каждую из стилистических черт, объединявших ранние стихи Белого с первыми опытами Маяковского.

<sup>1</sup> Белый Андрей. Символизм, с. 237—238.

<sup>2</sup> См. подробный обзор соответствующих данных: Janeček G. Belyi and Maïakovski. — In: Russian literature and American critics. Ed. K. Brostrom (Papers in Slavic Philology, 4). Michigan, Ann Arbor, 1984, p. 129—137. Следует, однако, заметить, что в январе 1910 г. Маяковский не мог читать книгу «Символизм», предисловие к которой помечено апрелем этого года!

<sup>3</sup> Маяковский В. В. Я сам. — В кн.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 17.

<sup>4</sup> Арабскими цифрами после сокращения с. в скобках в тексте здесь и далее указаны страницы издания: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л. 1966.



*Андрей Белый.  
На перевале. I. Кризис  
жизни. Обложка. 1918*

Вернемся к цитированной позднейшей оценке Белого у Маяковского. Важно не только то, что Маяковский отмечает близкую ему мажорную тональность. Не менее существенно и то, что сходству этому не может помешать различие в излагаемом, «означаемом» («символизируемом» в терминах Флоренского и Белого). Приведем еще одну цитату из того же автобиографического текста Маяковского: «Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни»<sup>1</sup>. Следовательно, Маяковский допускает возможность усвоения формальных новшеств при перенесении их на другие темы. Если для Белого (даже в большей мере, чем для других символистов) символизируемое и символизирующее (внешняя форма стиха) неотрывны друг от друга, Маяковский уже тогда задумывается над новым использованием символистской техники. Позднее самодовлеющее внимание к поэтическому языку и «слову как таковому» у Маяковского усилится благодаря знакомству с опытами Хлебникова и с теориями Шкловского и других филологов, вошедших затем в ОПОЯЗ. Но уже и по прочтении статей самого Белого, где столько внимания уделялось анализу поэтической формы, Маяковский мог

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Указ. соч., с. 17.

задуматься над возможностью использования опытов Белого применительно к собственным (иным) тематическим задачам.

В интересном исследовании, впервые подробно осветившем стилистическую преемственность молодого Маяковского по отношению к Андрею Белому, Н. И. Харджиев и В. В. Тренин еще в 1935 г. отметили и наличие отдельных мотивов, общих у Андрея Белого и Маяковского. Это прежде всего «трагикомический образ поэта — площадного пророка — арлекина — сумасшедшего»<sup>1</sup>. У Белого он проходит через многие его стихи и прозаические произведения, иногда облекаясь в причудливые образы, прямо предвещающие раннего Маяковского.

Из многочисленных воплощений этого мотива у Белого, уже и некоторыми образами (в том числе символом возвращения после смерти), и ритмом предвещающих первые стихи молодого Маяковского, напомним «Друзьям» (1907):

...Любил только звон колокольный  
И закат.  
Отчего мне так больно, больно!  
Я не виноват.

Пожалейте, придите;  
Навстречу венком метнусь.  
О, любите меня, полюбите —  
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —  
Вернусь!

(с. 250).

При несомненной близости приведенной финальной строфы к теме посмертного возвращения у Маяковского исполнение, т. е. поэтическая техника, значительно дальше от его поэтики, чем в сходном по теме стихотворении «Вынос» (1906), отдельные фрагменты которого прямо сопоставимы с «Человеком», недаром вызвавшим при первом же чтении восторг у Белого:

Там колкой  
Елкой, —  
Там можжевельником  
Бросят  
На радость прохожим бездельникам —

Из дому  
Выносят.

Прижался  
Ко лбу костяному  
Венчик.

Его испугался  
Прохожий младенец.

Плыву мимо толп,  
Мимо дворни  
Лицом —

---

<sup>1</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 57.

В телеграфный столб,  
В холод горний.

(с. 248)

Со стихами Маяковского о собственной смерти эти стихи и другие, с ними сходные, как «Отпевание» (1906), сближаются прежде всего описанием от авторского лица: присущая обоим поэтам сугубо личная нота субъективного восприятия не изменяет им и при подходе к этой теме. Характерно для Маяковского и описание испуганных прохожих. Другие подступы Белого к той же теме, как в «Арлекинаде» (с. 233; 1906), могут на первый взгляд показаться дальше от молодого Маяковского.

Но можно показать, что настойчиво повторяемая в стихах Белого после 1904 г. тема домино и маски возникает в сходном контексте и в трагедии «Владимир Маяковский» (1913) в одном из монологов В. Маяковского, вообще стилистически очень близком к поэзии Белого:

Злостью не мажьте сердца концы!  
Вас,  
детей моих,  
буду учить непреклонно и строго.  
Все вы, люди,  
лишь бубенцы  
на колпаке у бога.  
Я  
ногой, распухший от исканий,  
обошел  
и вашу сушу,  
и еще какие-то другие страны  
в домино и в маске темноты.  
Я искал  
ее,  
невиданную душу,  
чтобы в губы-раны  
положить ее целящие цветы.

Эта часть монолога до его слома в стилистическом ключе самого Маяковского (когда душа выходит «в голубом капоте»), по-видимому, сознательно стилизована под Белого. «Домино и маска темноты» — заимствованные Маяковским у Белого образы, которым в следующей части того же монолога отвечает образ «голубого капота» (а не домино!) у души. В цикле стихов Белого «Город» домино и маски возникают непрерывно. В стихотворении «Маскарад» (1908) весь сюжет (как позднее в романе «Петербург») строится на домино:

Гость: — немое, роковое,  
Огневое домино —  
Неживую головою  
Над хозяйкой склонено...

. . . . .  
«Злые шутки, злые маски», —  
Шепчет он, остановясь.  
Злые маски строят глазки,  
В легкой пляске вдаль несясь.

Ждет. И боком, легким скоком, —  
«Вам погибнуть суждено», —  
Над хозяйкой ненароком  
Прошуршало домино...

. . . . .  
Только там по гулким залам —  
Там, где пусто и темно —  
С окровавленным кинжалом  
Пробежало домино.

(с. 222—224)

В стихотворении «Праздник» (1908) центральный эпизод — появление домино:

Обернулся: из-за пальмы  
Маска черная глядит.  
Плещут струи красной тальмы  
В ясный блеск паркетных плит.

«Кто вы, кто вы, гость суровый —  
Что вам нужно, домино?»  
Но, закрывшись в плащ багровый,  
Удаляется оно...

(с. 227)

Одно из первых появлений этого образа у Белого — в стихотворении «В летнем саду» (1906), написанном раньше других цитированных стихотворений, но внутри цикла «Город» переставленном дальше. В этом стихотворении убийца в домино появляется в финале:

Хрипит, проколотый насквозь  
Сверкающим, стальным кинжалом:  
Над ним склонилось, пролилось  
Атласами в сиянье алом —

Немое домино: и вновь,  
Плеща крылом атласной маски,  
С кинжала отирая кровь,  
По саду закружилось в пляске.

(с. 237—238)

Приведенные фрагменты, связанные с темой домино, у Белого представляют собой сюжетные стихотворения, выдержанные в традиционноромантическом ключе. Заимствование этого образа в трагедии Маяковского, разумеется, никак не означает влияния на него самих этих стихотворений. Образ, взятый у Белого, нужен Маяковскому для того, чтобы остранить его. У Белого (как это пояснено в соответствующих сценах романа «Петербург») в домино рядится романтик, противопоставляющий себя окружающим. В трагедии Маяковский, странствуя в «домино и в маске темноты», думает найти душу — и она выходит к нему «в голубом капоте».

В. В. Тренин и Н. И. Харджиев сходство темы осмеянного поэта у Белого и Маяковского иллюстрировали, сравнивая «Вечный зов» (1903) Белого с ранними стихами Маяковского («Несколько слов обо мне

самом», 1913)<sup>1</sup>. В стихотворении Белого, ими указанном, особенно существенно то, что поэт предстает на фоне городского пейзажа. Ироничность рассказа подчеркивается конкретностью деталей городской улицы:

Проповедуя скорый конец,  
я предстал, словно новый Христос,  
возложивши терновый венец,  
разукрашенный пламенем роз.

В небе гас золотистый пожар.  
Я смеялся фонарным огням.  
Запрудив вокруг меня троттуар,  
удивленно внимали речам.

Хохотали они надо мной,  
над безумно-смешным лжехристом.  
Капля крови огнистой слезой  
застывала, дрожа над челом.

Гром пролеток, и крики, и стук,  
ход бесшумный резиновых шин...  
Липкой грязью окаченный вдруг,  
побледневший утих арлекин.

Яркогазовым залит лучом,  
я поник, зарыдав, как дитя.  
Поташили в смирительный дом,  
погоняя пинками меня.

(с. 79)

Сходство этой (2-й) части цикла «Вечный зов» с ранними стихами Маяковского состоит, во-первых, в ироническом использовании образа «нового Христа». Тот же образ (преимущественно в метафорах, таких, как «голгофы аудиторий» и т. п.) проходит через стихи и ранние поэмы (особенно «Облако в штанах») Маяковского. У него чаще всего религиозная символика сочетается с мотивами богоборческими, которых у Белого нет. Но тема сверхчеловека в его соотношении с богочеловеком, являвшаяся центральной для всех предсимволистов (из существенных для Белого отметим прежде всего Достоевского и Владимира Соловьева) и продолженная в символизме, у Маяковского преломилась в главную тему — Человека — Маяковского — всех его ранних вещей, оттого так взволновавших Белого. Не было бы правильно просто отождествить (как это склонны были сделать в свое время В. Тренин и Н. Харджиев) мотив осмеянного поэта у Белого и Маяковского. Отдельные образы, через которые этот мотив претворяется, могли быть предельно близки. Но при всей иронии для Белого так же важны всерьез пророчески-евангельские нотки, как для Маяковского (особенно в больших его вещах) настаивание на своей заурядности — тем самым — общечеловеческой значимости:

В небе моего Вифлеема  
никаких не горело знаков.

(«Человек»)

---

<sup>1</sup> Харджиев Н. Тренин В. Указ. соч., с. 57.



Для Белого все небо горело знаками. Здесь и проходит водораздел между символизмом, в котором любое внешнее событие рассматривалось как знак («символ»), и постсимволистской поэтикой, допускавшей и поощрявшей рассмотрение внешнего мира вне возможного знакового осмысления.

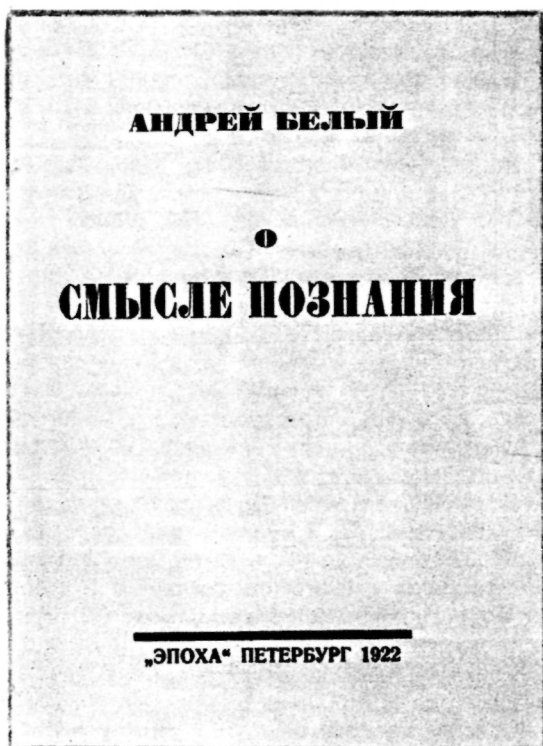
Во-вторых, такие стихи Белого, как «Вечный зов», представляют собой начало той урбанистической поэзии, которая так существенна для молодого Маяковского. Пастернак, говоря об этой поразившей его черте поэзии Маяковского, позднее писал: «Поэт с захватывающе крупным самосознанием, дальше всех зашедший в обнажении лирической стихии и со средневековой смелостью сблизивший ее с темой, в безмерной росписи которой поэзия заговорила языком почти сектантских отождествлений, он так же широко и крупно подхватил другую традицию, более местную. Он видел под собою город, постепенно к нему поднимающийся со дна «Медного Всадника», «Преступления и наказания» и «Петербурга», город в дымке, которую с ненужной расплывчатостью звали проблемою русской интеллигенции, по существу же город в дымке вечных гаданий о будущем, русский необеспеченный город девятнадцатого и двадцатого столетья»<sup>1</sup>. Заметим, что третьим в ряду основных русских произведений о городе Пастернак называет «Петербург» Белого. За последние годы проблема традиции «Медного всадника» в русской литературе XIX и XX веков подробно изучена в нескольких монографических исследованиях, прояснивших и генеалогию «петербургского мифа» у Белого<sup>2</sup> и других писателей, непосредственно к нему примыкающих. Маяковский в этих трудах специально не рассматривался. К 1916 г., когда Маяковский скорее всего должен был уже прочитать «Петербург» (в «сиринской» редакции 1913—1914 гг., отдельным изданием вышедшей в 1916 г.), относится его стихотворение «Последняя петербургская сказка». В нем, как и в журнальной редакции «Петербурга», «оживший «Медный всадник» — Петр оказывается в ресторане (у Белого — в кабачке). Сюжетное развитие неодинаково: романтически-приподнятое у Белого, где каменная «громада» за столик в трактире все как бы мерещится герою романа — Николаю Аполлоновичу, и подчеркнуто сниженное до анекдота у Маяковского. Но и у Белого поведение «громады» — Петра влетает в гротеск изображения кабачка: «А рядом, с голландцем, за столиком грузно так опустилась тяжеловесная, будто из камня, громада... Чернобровая, черноволосая, — громада смеялась двусмысленно на Николая Аполлоновича... И казалось, что та вот громада кулаком ударит по столику — треск рассевишихся досок, звон разбитых стаканов огласит ресторан... Вот громада вынула трубочку из тяжелых складок кафтана, всунула в крепкие губы, и тяжелый дымок вонючего курава задымился над столиком»<sup>3</sup>. Только в финале сцены призрак становится «медным» и обретает литературно-традиционную грозность: «А когда прошел он к той двери, то по обе стороны

<sup>1</sup> Пастернак Б. Л. Охранная грамота. — В кн.: Пастернак Б. Избранное, в 2-х т., т. 2. М., 1985, с. 209.

<sup>2</sup> Долгополов Л. На рубеже веков, 2-е изд. Л., 1985, с. 150—260; Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Петербург. М., 1981, с. 206.

*Андрей Белый. О смысле познания. Обложка. 1922*



от себя он почувствовал зоркий взгляд наблюдателя: и один из них был тот самый гигант, что тянул аллаш за соседним с ним столиком: освещенный лучом наружного фонаря, он стал там у двери медноглавой громадой; на Аблоухова, войдя в луч, на мгновение уставилось металлическое лицо, горящее фосфором; и зеленая, многосотпудовая рука погрозила»<sup>1</sup>. Белый в этой сцене (и в другой, где Медный Всадник преследует одного из персонажей в доме, где он живет) ближе к первоисточнику — пушкинской поэме: и у него грозный призрак как бы галлюцинация большого воображения. У Маяковского гротескная история появления Медного Всадника в ресторане рассказывается как всамделишная. Как у Белого, Петр не один. Но в «Петербурге» его в кабачке сопровождает голландец, а у Маяковского в ресторане трое — «император, лошадь и змей» (т. е. три главных персонажа «петербургского мифа», каким он обычно предстает в поэзии начала века, у Анненского, Блока и других поэтов<sup>2</sup>).

Наиболее явно воздействие поэтического эксперимента Белого на Маяковского обнаруживается в графическом оформлении стиха. Белый в

<sup>1</sup> Андрей Белый. Петербург, с. 213.

<sup>2</sup> См. особенно: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...». М., 1985.

своем первом стихотворном сборнике «Золото в лазури» (1904) вводит и в последующих сборниках «Пепел» (1909) и «Урна» (1909) развивает новый принцип зрительного (визуального) представления стиха. В этот период у Белого, как позднее у раннего Маяковского, главным графическим методом оформления стиха становится «столбик»: стихи дробятся на куски (например, стихотворения шестистопного ямба на полустишия), начало каждого из которых становится началом графической строки. Так, в стихотворении «Серенада» (1904) дважды выносятся в начало строки нерифмуемое обращение «Дорогая» и в одном случае — следующее за ним «о пусть», рифмуемое с которым слово «грусть» не выделено в конец строки:

Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась...  
 Бирюза, бирюза  
 заливает окрестность...  
 Дорогая,  
 луна — заревая слеза —  
 где-то там в неизвестность  
 скатилась.  
 . . . . .  
 Дорогая,  
 о пусть  
 стая белых, немых лебедей  
 меж росистых ветвей  
 на струях серебристых застыла —  
 одинокая грусть нас туманом покрыла.

(с. 128)

В большинстве стихов из трех ранних сборников строки, выравниваемые (только слева — в начале) в столбик, между собой рифмовались, и лишь иногда Белый (как в цитированной «Серенаде») допускал либо вынесение в строку нерифмованного слова, либо прятал рифмуемое слово внутри строки. В более обычном случае, как в стихотворении «Прощание» (1903), все части «столбика» рифмуются между собой независимо от их длины (весьма разнообразной). Написание же с заглавной и строчной буквы зависит от синтаксиса и пунктуации, а не от места в столбике:

«...Ответишь в день оный,  
 коль, сердце, забудешь меня».

Сверкают попоны  
 лихого коня.

Вот свистнул по воздуху хлыстик.  
 Помчался  
 и вдаль улетел,

И к листику листик  
 прижался:  
 то хладный зефир прошумел.

(с. 91)

Но в некоторых ключевых местах, как во втором стихотворении цикла «Осень», возможно повторение нерифмуемого слова:

Раздался вздох ветров среди могил: —  
«Ведь ты, убийца,  
себя у б и л, —  
убийца!»  
Себя убил.

(с. 150)

Под несомненным воздействием Белого, но вводя и смелые расщепления слов на две части, Маяковский начинает пользоваться столбиком уже в таких первых его опытах, как

У —  
лица.  
Лица  
У  
догов  
годов

Лис-  
Точки  
После  
Точки  
Строчек  
Лис  
— Точки

Но в этот период столбиком (все части которого, как у Белого, обычно рифмовались) Маяковский пишет только подобные экспериментальные стихи, в других же предпочитает обычное графическое оформление. Различие между временем, когда Маяковский перенимает у Белого «столбик», и тем, когда (за 10 лет до того) Белый его изобретает, сказалось и в эстетических оценках. Маяковский начинает работать в то время, когда в России расцветает поэтическая книга, украшаемая художниками. К визуальной стороне поэзии внимание приковано, уже не надо доказывать (как приходилось Белому в его ранних статьях), что нужно следить за графической стороной стиха. Соединяя в себе и художника, и поэта, Маяковский сам в 1913 г. пробует силы в графической книге «Я», где внимательный анализ обнаруживает дальнейшее движение в сторону «лесенки»<sup>1</sup>.

Но если говорить не о рукописных литографированных, а печатных изданиях, то Маяковский широко стал пользоваться столбиком только начиная с 1916 г. Специальные исследования<sup>2</sup> показывают, что основное отличие столбика Маяковского от столбика Белого связано с рифмовкой:

---

<sup>1</sup> Janeček G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, p. 213.

<sup>2</sup> Ibid., p. 220—221; Eagle H. The semantic significance of step-ladder and column forms in the poetry of Belyi, Majakovskij, Voznesenskij, and Rozhdestvenskij. — In: Forum at Iowa on Russian Literature. I, Iowa, Ohio, 1976, p. 1—19; Eagle H. Typographical devices in the poetry of Andrey Bely. — In: Andrey Bely: A Critical Review. Ed. G. Janecek. Lexington, University of Kentucky, 1978, p. 71—84.

для Маяковского центральным в его поэтике было постоянное использование конечной рифмы, связывающей обычно чередующиеся строки четверостишия; Белый же, рифмуя между собой все части столбика, в какой-то мере делал рифму второстепенным его сопровождением.

Хотя в рукописных текстах Маяковского и можно рано заметить стремление к такой записи стиха, которая однозначно передавала бы его звуковую форму (в том числе и интонационно-акцентное членение), главное достижение и здесь было связано с воздействием Андрея Белого. Как показал впервые М. Л. Гаспаров<sup>1</sup>, с выводами которого согласились и другие исследователи<sup>2</sup>, и та форма лесенки, к которой Маяковский приходит в 1923 г. (при работе над «Про это»<sup>3</sup>), была ему подсказана книгой стихов Андрея Белого «После разлуки». Этот вывод представляется несомненным: до книги Андрея Белого, о продолжающемся внимании к которому свидетельствуют высказывания Маяковского, относящиеся к 1922—1924 г.<sup>4</sup>, Маяковский по-прежнему придерживается столбика, который в 1923 г. (после знакомства с «После разлуки») меняется по образцу графического оформления стихов Белого. Особый интерес обнаружения этой историко-литературной переключки двух больших поэтов усиливается двумя обстоятельствами: во-первых, речь идет о втором этапе воздействия изобретений Белого на Маяковского в области графического оформления стиха. Маяковский, до того использовавший столбик в духе раннего Белого, столкнулся с противоречием между графическим выделением слов в столбике и рифмами, в поэтике Маяковского подчеркивавшими конечные слова строк<sup>5</sup>. Белый в цикле «После разлуки», продолжая свои эксперименты предшествующего десятилетия («Шут», 1911; «Шутка», 1915; «Королевна и рыцари», 1918 и др.), нашел способ сохранить графическое единство строки, выделив при этом ее куски посредством лесенки, как в композиции «Маленький балаган на маленькой планете «Земля» (1922):

Говори, говори, говори,  
Говори же —  
                                  — В года —  
  — Где —  
  
Перепенивается  
Вода —  
                                  — Где —  
  — Тени  
  Тишь  
  И

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 436—437; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 238.

<sup>2</sup> Janesek G. The Look of Russian Literature, p. 222—223; Janesek G. Intonation and Layout in Bely's poetry. — In: Andrey Bely: Centenary Papers. Amsterdam: Hakkert, 1980, p. 81—90.

<sup>3</sup> Паперный З. Маяковский в работе над поэмой «Про это». — В кн.: Литературное наследство, т. 65, М., 1960, с. 217—284, особенно с. 264.

<sup>4</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, М., 1961, с. 463; т. 13, с. 181 («Блок мне не так интересен, как Белый»).

<sup>5</sup> Штокмар М. О стиховой системе Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. М., 1952, с. 303.

Тьма —  
           — Нет  
                   Или  
                   Да? —  
                                   — Свет  
   Или  
   Тьма?  
 И — ближе, ближе, ближе —  
                                   — Тьма  
                                   Сама!

(с. 452)

Открытие Белого, непрерывно шедшего вперед в стремлении найти графические эквиваленты чтению стиха, сразу же увлекло Маяковского. Белый не стоял на месте, а Маяковский отличался исключительной чуткостью к открытиям Белого. Для Маяковского произносимое слово было главным, его запись он хотел приблизить к своему чтению.

Во-вторых, одной из интереснейших сторон рассматриваемого этапа в расширении графических возможностей русского стиха является несомненное влияние на Белого в период разработки им этой новой системы эксперимента Марины Цветаевой. В книге стихов «Разлука» (1922) Цветаева развивает введенную ранее Белым технику деления строк на куски посредством тире. О том, как Белый бурно реагировал на достижения Цветаевой, можно судить и по его рецензии на ее книгу (тогда же напечатанной), и по быстрому перенятию им этих приемов. В рецензии на книгу Цветаевой, ссылаясь на то, что перед тем вышедшую работу Эйхенбаума о мелодике стиха, Белый настаивал на необходимости прежде всего обратиться к мелодии. В предисловии к сборнику «После разлуки», озаглавленном «Будем искать мелодии», Белый выступает с манифестом нового направления: «Провозглашая *мелодизм* как необходимо нужную школу <...>, я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию; и наоборот: все старание мое направлено на выявление возможной сложности этой мелодии; мелодию я вычерчиваю, порою высвобождая ее из круга строф и строк; и потому-то все мое внимание в «*песенках*» сосредоточено на архитектонике интонаций; расположение строк и строф — пусть оно будет угадано, в мелодии. Самое расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе, которая заставляет нас выдвигать одно слово, какой-нибудь союз «и» (на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения и бывает мимическое, жестикуляционное); или наоборот: заставляет пролетать по ряду строк единым духом, чтобы потом, вдруг задержаться на одном слове» (с. 549). То, что эту программу сразу же подхватил и развил в «Про это» Маяковский, поразительно. Не менее удивительно и то, что при таком перенятии приемов Белого Маяковский (либо через него, либо непосредственно) воспринимал и недавние нововведения Цветаевой. Сравним графический облик таких стихов, как:

не Муза, не Муза,  
 не брeнные узы  
 рoдcтвa, — нетвои пути,

о Дружба! — Не женской рукой, — лютой  
Затянут на мне  
Узел.

(Цветаева, «Разлука», 1922)

Вызови —  
— Предсмертную дрожь: —  
Уничтожь!

(Андрей Белый, «После разлуки», 1922, с. 453)

в одном  
узнал —  
близнецами похожи —  
себя самого —  
сам  
я.

(Маяковский, «Про это», 1923)

Быстрота взаимного обмена техническими достижениями и скорость продвижения по новому пути поразительны. За 1922—1923 гг. Цветаева, Андрей Белый и Маяковский реформируют внешний облик русского стиха, затем Маяковский довершает разработку своей лесенки, становящейся после этого канонической формой у Асеева, Кирсанова и других поэтов, использующих, однако, чаще дольник, чем акцентный стих (в отличие от Маяковского). Вскоре в 1925—1926 гг. в поэме «Девятьсот пятый год», написанной пятистопным анапестом (со статистически преобладающей цезурой после второй стопы), Пастернак последовательно проводит членение стиха столбиком, как у раннего Белого и Маяковского:

Вот отдельные сцены.  
Аквариум.  
Митинг.  
О чем бы  
Ни кричали внутри,  
За сигарой сигару куря,  
В вестибюле дуреет  
Дружинник  
С фитильною бомбой.  
Трут во рту. Он сосет  
Эту дрянь,  
Как запал фонаря.

Большая часть не только стихотворных, но и прозаических произведений Андрея Белого была написана правильными силлабо-тоническими размерами. Поэтому со стихом Маяковского их можно сравнить только по отношению к самым ранним его опытам, ритмически традиционным, и к позднему его периоду, когда он работал над вольными двусложными размерами (тогда как Белый в сходной функции использовал вольные трехсложные<sup>1</sup>). Преемственность можно обнаружить и при

<sup>1</sup> Г а с п а р о в М. Л. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1965, № 3, с. 76—88; Г а с п а р о в М. Л. Современный русский стих; Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха, с. 213.

сравнении рифмованных метрически неупорядоченных строк у Белого и раннего Маяковского<sup>1</sup>. Особый интерес представляют стихи Белого, частично имитирующие народный рифмованный стих, как «Веселье на Руси» (1906), «Горе» (1906), и ритмом, и рифмовкой они почти дословно предвосхищают целую группу стихов Маяковского. Исключительно важен для анализа отношений Белого и Маяковского данный Белым разбор гипербол и некоторых языковых особенностей Маяковского в специальной главке его посмертно вышедшей книги<sup>2</sup>. Она свидетельствует о до конца осознававшейся Белым стилистической близости языкового новаторства Маяковского к его собственному.

### 3

Проблема соотношения творчества Белого и Пастернака значительно более сложна. В первых своих высказываниях на эту тему Пастернак решительно утверждал, что испытал влияние музыки «Белого и Блока»<sup>3</sup>. Последнее безоговорочное высказывание о Белом содержится в некрологе в «Известиях»<sup>4</sup>, одним из трех авторов которого был Пастернак, все другие, более поздние, признавая гениальность Белого, преимущественно говорят об их расхождениях (это относится и к тем, которые мне самому довелось не раз слышать от Б. Л. Пастернака). Особенно настаивал Пастернак на том, что, участвуя в кружках при «Мусагете», он тем не менее не посещал занятий Белого по ритму, расходясь с его взглядами<sup>5</sup>. Удивительность этого утверждения заключается в том, как ритмика стихов Пастернака связана с ритмикой Белого.

В статьях, теоретических книгах, докладах и кружковых семинарах того времени, когда молодой Пастернак, только еще начинавший писать стихи, ходил на собрания литературной молодежи, Андрей Белый отстаивал теоретические принципы той реформы ритмики русского силлаботонического стиха (особенно ямба), которую он с успехом начал осуществлять в своей поэзии. Суть этой реформы заключалась в освобождении стиха от тяготевавшей над ним традиции, во второй половине XIX в. ставшей окостеневшей. Произведя расчеты на основе статистического анализа русской прозы, Андрей Белый выявил такие возможности, таившиеся в традиционных силлаботонических метрах, которые до того в русском стихе почти не реализовались. Так, например, форма 4-стопного русского ямба с пропуском двух срединных ударений на четных (сильных) слогах, как «И кланялся непринужденно», в классической поэзии была крайне мало употребительна, а в теоретической модели русского стиха она занимает вполне существенное место. Задача восполнить этот пробел и была решена Белым в таких его стихах, как «Ночью на

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, с. 273—274.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.—Л., ОГИЗ, ГИХЛ, 1934, с. 309—314.

<sup>3</sup> Пастернак Б. Л. Охранная грамота, с. 147.

<sup>4</sup> Пастернак Б., Пильняк Б., Санников Г. Андрей Белый. — «Известия», 1934, 9 января.

<sup>5</sup> Пастернак Б. Л. Люди и положения. — В кн.: Избранное, в 2-х т., т. 2, с. 247.



кладбище», где последовательно используются подряд строки этого, редкого в классической поэзии, типа:

Над зарослями из деревьев,  
Проплакавши колоколами,  
Храм яснится, оцепенев  
В ночь вырезанными крестами.

Серебряные тополя  
Колеблются из-за ограды,  
Разметывая на поля  
Бушующие листопады.

(с. 306)

Именно это направление продолжает Пастернак, когда в «Ледоходе» (вариант 1928 г. из 2-го издания «Поверх барьеров») он заканчивает стихотворение двумя строками этой формы:

И сталкивающих глыб  
Скрежещущие пережевы.

Существует два возможных объяснения исключительного сходства ритма четырехстопного ямба и других силлабо-тонических размеров у раннего Пастернака и той тенденции, которая была намечена в статьях, книгах и стихотворных сборниках Белого в момент, когда Пастернак начинал свою поэтическую деятельность. Одно объяснение предполагает, что из ранних сборников Белого все поэты этого времени усвоили это направление, а Пастернак, в то время много читавший поэтов — своих современников, перенял эти нововведения опосредованно из их сборников и из сборников стихов Белого. Но это объяснение едва ли помогает понять, почему Пастернак в определенном смысле довершил ту реформу ямба, которая Белым была только намечена и в его собственном ямбе не до конца реализована<sup>1</sup>. У Пастернака в «Высокой болезни» обнаруживаются такие редкие формы 4-стопного ямба, которые Белым были теоретически намечены, но почти не использовались, в частности форма с пропуском двух первых ударений («И велосипедист летит»). В соответствии с характерным для Белого (и теоретически обоснованным в его статьях) приемом повторения этих редких форм Пастернак пишет ими соседние строки:

За железнодорожный корпус,  
Под железнодорожный мост.

Вместе с тем, развивая реформу Белого, Пастернак широко использует накопление пропусков срединных ударений в 5-стопном ямбе («У выписавшегося из больницы», стихотворение «Весна, я с улицы», 1918, сборник «Темы и вариации»), в том числе и в белом стихе ранних переводов пьес Бен Джонсона, а также в трехсложных размерах, где это нововведение впервые последовательно проведено Пастернаком в его

---

<sup>1</sup> См. Гарановский К. Ф. Четырехстопный ямб Андрея Белого. — International Journal of Slavic linguistics and poetics, 1966, X, p. 127—147.



ранней поэме (сохранились только фрагменты) и позднее в поэме «Девятьсот пятый год». Трудно предположить, что столь далеко идущий ритмический эксперимент в других размерах, соответствующий по идее реформе 4-стопного ямба у Белого, Пастернаком не был осознан и продуман. А это заставляет прибегнуть ко второму объяснению связи ритмической тенденции Белого, его «музыки», с ее развитием у Пастернака.

Независимо от того, посещал ли (хотя бы однократно, чтобы потом из духа противоречия не ходить дальше) Пастернак кружок Белого по стихотворному ритму в «Мусагете», он бесспорно изучал книгу Андрея Белого «Символизм», вышедшую в 1910 г. Более того, доклад «Символизм и бессмертие», прочитанный Пастернаком в «мусагетском» кружке Крахта 10 февраля 1913 г., в известной мере был ответом на ту концепцию символизма, которая содержалась в этой и других книгах Белого. Но вторую часть книги составляли стиховедческие исследования Белого. В том, что Пастернак тогда же познакомился с ними, сомневаться не приходится. Стихотворную практику и самого Белого, и других поэтов — своих современников Пастернак — начинающий поэт не мог не осмысливать в свете теоретических изысканий Белого. В этом и заключался первый импульс к той реформе стиха, которую осуществил сам Пастернак.

Разбираемый вопрос имеет и более общее значение. Как связана литературная теория таких поэтов, которые, как Белый, одновременно являются и теоретиками, с их собственной литературной критикой и с творчеством их современников? Этот вопрос встает не только по поводу Пастернака, но и по поводу Блока — близкого друга Белого. Прочитав «Символизм», Блок писал автору о двояком своем отношении к этой книге. Много в ней он находил себе очень близким. В том же 1910 г., когда вышел «Символизм», и, следовательно, через год после выхода в свет двух сборников стихов Белого, где содержатся примеры его реформированных ямбов, Блок начинает свой цикл «Ямбы» стихами, где (как у Белого) строки с необычными пропусками срединных ударений («Все сущее увековечить») следуют друг за другом. Иначе говоря, Блок в своей поэзии одним из первых продолжил эксперимент Белого.

Насколько для поэтов следующих поколений, продолжавших реформу стиха, начатую Андреем Белым, существенны были не только его собственные стихи, но и теоретическое осмысление всей проблемы истории русского стиха в «Символизме»? Позволю себе сослаться на слова И. Л. Сельвинского, который в середине 40-х годов, говоря со мной об Андрее Белом, заметил: «Конечно, мы все учились на его «Символизме». Не думаю, что это было преувеличением.

Та же загадка, что и в отношении Блока и Пастернака, возникает и по поводу Марины Цветаевой. И она, как Пастернак, посещала кружки «Мусагета». И она тоже позднее говорила и писала, что стихотворческие изыскания Белого от нее были далеки. Но ямбы Цветаевой начала 20-х годов носят совершенно определенные следы воздействия примера Андрея Белого, при этом в двух отношениях: для стихов Цветаевой, как и для самых первых экспериментов Белого, характерно одновременно и наличие пропусков срединных ударений, и «сверхсхемные» (дополнительные) ударения на первом (слабом) слоге строки:

В столб. Вдребезги бы, а не в кровь!

(«Поэма конца»)

У Андрея Белого подобные строки — при этом с выделением частей строки тире, совсем как у Цветаевой, встречаются за двадцать лет до того в таких стихах, как «Меланхолия» (1904):

Там: — отблески на потолке...  
...Там — вырезанным силуэтом —

Цветаева очень последовательно использует строки этого типа, причем в «Поэме конца» сходный ритм обнаруживается не только в ямбе, но и в других размерах<sup>1</sup>, в частности в дольнике:

Вопль вспоротого нутра!

Иначе говоря, Цветаева, как и Пастернак, развивая введенный Белым ритмический прием, перенесла его на другие размеры. Эксперимент, Белым начатый в 4-стопном ямбе, был развит далее и по отношению к другим метрам. Думается, что и в поэзии Пастернака того времени, когда он внимательно и увлеченно следит за стихами и поэмами Цветаевой, во многом продолжавшей и Белого, и раннего Пастернака, ее опыт мог способствовать усилению тех же ритмических тенденций: в частности, это относится к уже цитированному 2-му переработанному изданию «Поверх барьеров».

Нельзя недооценить воздействия на поэта результата, получаемого в удачном (а в случае Цветаевой более того: поразительном) ритмическом эксперименте другого поэта. Так, возможно, Пастернак именно после знакомства с поэзией Цветаевой 20-х годов окончательно формирует свой «ритмический образ» ямба и других русских стихотворных размеров. Но первоначальный импульс и он сам, и Цветаева задолго до этого получили из стихов и теоретических рассуждений Белого.

По отношению к Цветаевой, как и к Пастернаку времени начала 20-х годов, возможно думать и о значении бесед с Белым в Берлине в то время, когда каждый из них порознь встречался с Белым. От сына Цветаевой Мура у меня сохранялась вырезка из газеты — рецензия В. Ходасевича на книгу Цветаевой «После России» с пометками самой Цветаевой. Она не согласна была с предположением Ходасевича о том, что Белый оказал на нее влияние: ей казалось, что биографические факты — ее встречи с Белым — он смешивает с фактами литературными. Но здесь скорее прав Ходасевич, чем Цветаева. И в графическом выражении ритмического членения строки, и в самом ритме Белый явно повлиял на Цветаеву. Другое дело, что время бурного их общения в Берлине в какой-то мере могло содействовать обострению интереса Цветаевой к ритмическим экспериментам Белого; это время совпало и с началом сильного влияния на нее лирики Пастернака, продолжавшей те же эксперименты. В свою очередь, подхваченные Цветаевой опыты Белого ею были развиты в направлениях, воздей-

---

<sup>1</sup> См. подробно об этом: Иванов Вяч. В с. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 168—201.

ствовавших и на самого Белого, и на Маяковского, и на Пастернака. Следовательно, мы приходим к выводу об очень тесном взаимовлиянии всех названных поэтов в начале 20-х годов, что несколько затемнено их последующими самооценками. В то время бурно развивавшаяся русская поэзия текла единым потоком, не раздробляясь на отдельные ручейки.

#### 4

Из воспоминаний Ходасевича и Берберовой известно, что в ту пору, когда Белый и Ходасевич много общались в Берлине, в их беседах нередко участвовал и Пастернак. Об одном из таких разговоров как-то в моем присутствии упоминал и Пастернак. Его слова я записал тогда же, 13 сентября 1944 г., и я приведу дословную запись: «...я вспомнил разговор в Берлине с Андреем Белым и Ходасевичем на ту же тему. Я говорил Белому: как вы, замечательный, подлинный художник, уважаете историю, принимаете ее, тогда как история для художника не должна существовать? Он должен понимать современность как огород, на котором он и разводит все овощи. Ходасевич и Белый говорили мне, что я не понимаю Апокалипсиса, что это — поразительное откровение...» Ходасевич (при всех его отличиях от Белого) в этом, скорее, — такой же символист в узком историко-литературном смысле, как и сам Белый. Преодоление символизма для Пастернака, как и для молодого Маяковского, состояло прежде всего в обнаружении за знаками — самой действительности, особое субъективное постижение которой в искусстве и описывалось молодым Пастернаком в его докладе «Символизм и бессмертие» (с этой точки зрения стоило бы сопоставить стихи Пастернака «Петербург» 1915 г. с только что перед тем вышедшим в журнале романом Белого). Видимо, по этой причине Пастернак так резко расходился с попытками Белого построить особый язык символов, которые он оправданно сближал с опытами Хлебникова в поэзии и Скрябина в музыке <sup>1</sup>.

Сопоставление теоретических взглядов Андрея Белого и Хлебникова на поэтический язык, а отчасти и некоторых связанных с этим словесных их экспериментов представляется вполне обоснованным. Но в отличие от рассмотренных выше связей, а иногда и взаимовлияний, по отношению к Хлебникову говорить о воздействии Белого можно с осторожностью: их далеко идущие сходства часто (хотя, быть может, и далеко не всегда) объясняются, скорее, внутренним параллелизмом литературных судеб <sup>2</sup>, чем прямым влиянием Белого. В одном случае Хлебников, в начале 10-х годов очень враждебно настроенный по отношению ко всем символистам и, в частности, у Белого находивший в стихотворном ритме «волевой рассудочный нажим» <sup>3</sup>, сделал исключение: в письме Белому высказал восхищение его романом «Серебряный голубь».

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Л. Люди и положения, с. 235.

<sup>2</sup> См. об этом: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983, с. 21, 22 и др.

<sup>3</sup> Неизданный Хлебников. М., 1940, с. 338, 339.

Кажется вероятным, что в прозе Хлебникова можно увидеть ответ более ранних метрических прозаических «Симфоний» Белого. Но подход Хлебникова к поэтическому языку всегда оставался близким к символистскому<sup>1</sup>. Поэтому в теоретических работах Хлебникова и Белого можно найти очень много общего, а в поздних работах Белого Хлебников не раз цитируется как пример близкого ему поэтического эксперимента.

Особенно много общего у Хлебникова и Белого обнаруживается при сравнении мыслей Белого о глоссолалии<sup>2</sup> (Белый писал: «глоссалоллия») с аналогичными идеями Хлебникова<sup>3</sup> «Глоссолалия. Поэма о звуке» была написана Белым в сентябре — октябре 1917 г.<sup>4</sup> С одной стороны, это сочинение продолжает предшествующие литературоведческие изыскания Белого (в «Символизме» и других книгах), относящегося к рукописи у разных русских поэтов, в том числе и у него самого; заметим, что по мере оживления интереса к этой проблеме в современной лингвистике и поэтике именно эти труды Белого сейчас приобретают особенно живое звучание (как и отчасти сходные с ними замечания Хлебникова). С другой стороны, это сочинение окрашено в автобиографические тона. Оно написано почти одновременно с «Котиком Летаевым», где Белый предпринял неслыханный до того в мировой литературе опыт погружения в собственное младенчество. В «Глоссолалии» Белый пытается воспроизвести становление индивидуального языка человека, исследуя и физиологию органов речи, и этимологические связи между словами индоевропейских языков (эта последняя черта напоминает отчасти и несколько более ранние сочинения о языке Августа Стриндберга, но сходство это чисто типологическое: эти сочинения до сих пор ни на один другой язык со шведского не переведены). Порознь каждая из этих сторон «поэмы» Белого, как и все целое, удивительно сходны с мыслями Хлебникова и их дополняют; можно думать, что в самой хлебниковской зауми сохранены, как и в занимавшей и его, и Белого глоссолалии (обращении на особом изобретенном языке к высшим силам), у взрослых (например, сектантов, «глаголющих» на особом языке) черты младенческого лепета. Но при разительности сходств они никак не могут объясняться взаимными влияниями: Хлебников не мог видеть этих вещей в написанном виде. Даже если допустить, что он мог слышать в Москве в годы гражданской войны чтение Белым отрывков из этой поэмы, все равно этим независимость аналогичных сочинений Хлебникова не опровергается: большинство из них написано раньше.

Это нас подводит к одной из наиболее увлекательных сторон во взаимной перекличке Андрея Белого и младших его современников (Хлебников был моложе его всего на 5 лет, но значительно позднее выступил в печати). Иногда, как по отношению к Андрею Белому и

---

<sup>1</sup> Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова. — В кн.: Гофман В. Язык литературы. Л., Гослитиздат, 1936.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Отрывки из Глоссолалии, поэмы о звуке. — В кн.: Дракон, Альманах, 1921; Белый Андрей. Глоссолалия. Берлин, 1922.

<sup>3</sup> Ср. об этом сравнении: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, S. 129.

<sup>4</sup> Nivat G. Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyj. — «Cahiers du Monde russe et soviétique», 1974, t. 15, № 1—2, p. 41—146.

Хлебникову, можно говорить о сходстве, объясняемом и параллелизмом личного развития, и литературной атмосферой эпохи. Хлебников начинал с тех же исходных позиций, которые были у символистов, но шел дальше них в конструировании заумного языка. Из практических опытов Белого в этом направлении Хлебников мог знать опыты зауми в журнальной редакции «Петербургга»; из разговора овеществленной заумной галлюцинации — Шишнаrfнэ («перевертня» — если пользоваться хлебниковской терминологией — Енфраншиша) могла возникнуть тема «теневого мира», мелькающая в стихотворных набросках Хлебникова бакинского периода. Но и для этой последней темы, неожиданно перекликающейся с самыми новыми физическими теориями, нельзя исключить другие источники.

В заключение мы подходим к одной из сложнейших проблем соотношения символизма и постсимволизма. Большинство заметных сходств Хлебникова и Белого отчасти объясняется тем, как постсимволист-будетлянин («футурист») Хлебников развил наследие раннего символизма. Но сам Белый не раз позднее употреблял (в том числе и в последней своей книге «Мастерство Гоголя») «будетлянство» и «будетлянин» как близкие ему обозначения, связанные с творческим подходом к поэтическому языку. Недаром многие авторы называют Белого «отцом футуризма»<sup>1</sup> или даже самым настоящим из всех русских футуристов<sup>2</sup>. Если понимать футуризм не как узкое историко-литературное понятие, ярлык, наклеивавшийся товарищами по группе или критиками-хулителями, а как широкую стилистическую категорию, то приходится признать, что с 20-х годов (в пору увлечения Хлебниковым и позднее) к футуризму (который как историко-литературное явление к тому времени исчерпался) приближается и Мандельштам. Поэтому его сближение в начале 30-х годов с Белым (перед самой смертью последнего), отраженное и в «Разговоре о Данте» и в стихотворном цикле, посвященном памяти Белого, не означало возврата Мандельштама назад к символизму, с которым (в том числе и с Белым) он так яростно спорил прежде. Скорее речь шла о движении его вперед к той поэтике, которая полностью реализовалась в «Воронежских тетрадах». Но целиком оценить вклад Белого (не столько писателя, сколько собеседника) в это развитие Мандельштама можно было бы, только реконструировав характер их коктебельских разговоров лета 1933 г., что отчасти можно сделать по тексту «Разговора о Данте» и стихов Мандельштама этого времени в сопоставлении со свидетельствами Н. Я. Мандельштам и других мемуаристов.

В данном выше очерке, по необходимости кратком, вовсе не исчерпано значение Андрея Белого для поэтов — его младших современников. Далекая от поэзии Белого Ахматова как-то в разговоре со мной назвала его книгу «гениальной»; по-видимому, не было бы праздным занятием исследовать ее отношение к Белому в то время, когда писалась эта книга («Мастерство Гоголя») и когда с Белым сблизился ее друг и постоянный единомышленник Мандельштам. В «Цехе поэтов» для

---

<sup>1</sup> Chizhevskii D. Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963, S. 9.

<sup>2</sup> Janeček G. Belyi and Maiakovski, p. 132.

Гумилева и его сподвижников Белый-стиховед оставался образцом при том формальном анализе, мастером которого был Гумилев.

Я совсем оставил в стороне несомненную связь с Белым Есенина. О ней много говорили и писали в разное время. Такие стихи Белого, как «Полевой пророк» (1907), не отличимы от лучших стихов Есенина на аналогичную тему. Те же мотивы соединяют Белого и Клюева, чья близость к «футуристическому» или «будетлянскому» (в указанном выше широком смысле) направлению кажется большей, чем у Есенина (даже если иметь в виду наиболее стилистически крайний «имажинистский» период у последнего). Не подлежит сомнению, что и у поэтов, считавшихся футуристами в узколитературном значении, как ранний Асеев и С. Бобров, перед 1-й мировой войной принадлежавших вместе с Пастернаком к футуристической группе «Центрифуга», с одной стороны, «эго-футурист» Игорь Северянин, с другой, можно найти следы воздействия экспериментов Белого, особенно ритмических (у Боброва, профессионального стиховеда, его эксперименты с самого начала осмыслились теоретически). Но здесь мы легко переходим ту грань, где индивидуальное влияние поэта на другого поэта как личность (что мы и старались прояснить выше) превращается в более общую категорию «стиля эпохи». Когда Северянин писал трехсложными метрами с пропусками срединных ударений (что наряду с книгами Белого могло повлиять и на сходный эксперимент несколькими годами позднее у Пастернака), он следовал тенденции, открытой Андреем Белым, но скорее как общей моде или веянию времени. Вся поэзия 10-х и начала 20-х годов (как и проза начала 20-х годов) немыслима без теории и эксперимента Белого. Дальнейшие исследования творчества отдельных поэтов (в том числе и малоизвестных) добавляют новые штрихи, но общая картина уже теперь ясна. Пастернак в годы войны не раз говорил о громадном значении для него Блока как поэта, равнозначного Пушкину. Другие символисты, по его словам, были напоминанием о поэтической технике. Но Белый так напомнил о поэтической технике, что изменил ее у всех следовавших за ним поэтов. В этом смысле им начинается то великое обновление русского стиха, которое осуществилось в первой четверти нашего века<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> После сдачи в печать статьи вышли работы, частично пересекающиеся с ее темой: Смирнов И. Творчество Андрея Белого в восприятии Пастернака. — В кн.: *Andrey Belyj: Pro et Contra*. Milano, 1987, p. 207—220; Тамарченко А. Андрей Белый и Марина Цветаева. Там же, p. 247—264.



## ВСТРЕЧА ПОЭТОВ

АНДРЕИ БЕЛЫЙ И МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Андрей Белый. Марина Цветаева. По верному суждению Анны Ахматовой, их роднит многое. Но многое и рознит. Сравнительное исследование их поэтики может и должно стать темой специальной работы. Наша же задача состоит в попытке кратко обрисовать некоторые творческие и человеческие связи этих двух выдающихся поэтов XX века.

Белый был старше Цветаевой на двенадцать лет, и эти годы относили Цветаеву уже к совсем иной эпохе. Можно сказать, что она воспринимала русских символистов как бы ретроспективно, из будущего. В ее понимании символизм существовал в совершенно особом, романтизированном осмыслении. Не столько художественное направление, или, говоря словами Белого, «школу творчества», «лабораторию исканий», видела она здесь, сколько некую мировоззренческую и психологическую систему, строй личности, человеческую сущность: «Таковы были тогда души», — говорила она. И еще: «Символизм меньше всего *литературное* течение».

Еще будучи гимназисткой, собиравшею издать свою первую книгу «Вечерний альбом», посещала она собрания издательства «Мусагет», наблюдала — именно наблюдала занятия «семинарии» Белого с его «ритмистами». Как утверждала потом Цветаева, относилась она к этим занятиям машинально, не особенно пытаясь вникнуть в смысл стиховедческих схем Белого, которые он вычерчивал на доске. Ее, скорее, занимало, как он «выплясывает» у этой доски, жестом и ритмикой пытаясь втолковать аудитории свои идеи. Можно сказать, что Андрей Белый запечатлелся в сознании юной Марины Цветаевой неким «гениальным чудачком». Сам он, вспоминая много позднее «мусагетовские» времена в книге «Между двух революций», вскользь, но примечательно отозвался о Цветаевой. Упрекая владельца «Мусагета», музыкального критика и гетеанца Э. К. Метнера в том, что тот слишком мало времени отдавал издательству, Белый вспоминал, как Метнер ввел в редакционный совет старого, по сравнению с мусагетовской молодежью, филолога, философа, председателя Московского религиозно-философского общества — Григория Алексеевича Рачинского, — ввел, «чтоб обуздать, может быть, роскошные ритмы... Марины Цветаевой»<sup>1</sup>. В «Антологии»

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Между двух революций. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 384.



*Марина Цветаева. 1925*

«Мусагета» Цветаева напечатала несколько стихотворений. Однако ни о каких «роскошных ритмах» у Цветаевой, автора полудетских стихов, речь еще идти не могла. Эти ритмы поразят Белого лишь десять с лишним лет спустя...

Разница между Белым и Цветаевой заключалась в самой *психологии творчества*. Цветаева росла и менялась на каждом повороте жизни и судьбы. Цветаеву 1916 года невозможно узнать в стихах 1921-го. В поэзии же Белого с самого начала существовали, так сказать, разные начала, а вернее, может быть, разные творческие задачи. Например, его «Пепел» и «Урна» — книги стихов одного периода, но в первом — «некрасовском» — сборнике он дал Россию стихийную, народную, «разгульную», во втором — совсем иную лирику — скорее тютчевско-фетовского толка.

Притом несомненно, что некоторыми гранями своего поэтического гения Белый пришел к тому, к чему пришла и Цветаева: стихия русской народной речи, вольные размеры, четкие, отрывистые ритмы. Оба поэта шли к этому диаметрально разными путями: Цветаева — неосознанно, Белый — сознательно, нередко — экспериментаторски, что было пониманию Цветаевой недоступно. Впрочем, она вчуже уважала теоретические поиски и открытия поэтов — именно поэтов, подтверждавших теорией *собственную* практику. Но не признавала и не уважала исследователей поэзии, которые были сторонниками *формального* анализа. Эту точку зрения она убедительно и темпераментно выразила в статье «Поэт о критике» (1926), где, в частности, писала:

«Когда в ответ на мое данное, где форма, путем черновиков, преодолена, устранена, я слышу: десять а, восемнадцать о, ассонансы (профессиональных терминов не знаю), я думаю о том, что все мои черновые — даром, то есть опять всплыли, то есть созданное опять разрушено. Вскрытие, но вскрытие не трупа, а живого. Убийство. <...> Теория у поэта — всегда *post-factum*, вывод из собственного опыта труда, обратный путь по следу. Я это сделал. Как я это сделал? И вот, путем тщательнейшей проверки черновиков, подсчета гласных и согласных, изучения ударений (повторяю, с этим делом незнакома), поэт получает известный вывод, над которым потом и работает и который и преподносит в виде той или иной «теории». Но, повторяю, основа каждой новой теории — собственный опыт. Теория, в данном случае, является проверкой, *разумом слуха*, просто — осознанием слуха. Теория как бесплатное приложение к практике. Может ли таковая послужить другим? Может, как проверка. Слуховой путь (того же Белого), подтвержденный уже готовым выводом Белого. Отпадает только труд осознания. Все остальное — то же. Короче: писать по белому — а не по Белому. Писать по белому, и если нужно (?), подтверждать Белым»<sup>1</sup>.

И все же родство в поэтике Белого и Цветаевой было. В книге Белого «Пепел» (стихи 1905—1907 гг.) можно обнаружить сходство с будущей Цветаевой. Причем дело не во внешней «похожести» некоторых стихотворений («Веселье на Руси», и особенно «Песенка камаринская» Белого близки к русской поэме-сказке Цветаевой «Царь-Девича»; стихотворение Белого «Похороны» напоминает цветаевское «Чуть светает...»). Дело в темпе, ритме, поступи времени, поступи XX века, звучащих в этих стихах. Все это пришло к Цветаевой после второй и третьей русских революций, а к Белому — после первой, после ее поражения. «Пепел» вышел в 1909 году; Цветаева в ту пору писала свой полудетский «Вечерний альбом»...

С 1910 по 1916 год Белый подолгу жил за границей. В августе 1916 г. он вернулся в Россию, взбудораженный, растревоженный. Свое предельное нервное перенапряжение и потрясенное состояние, вызванное целым комплексом внутренних обстоятельств (разговор о них увел бы нас в сторону), он непосредственно связывал с мировой войной, утверждая, что европейская катастрофа выразилась через «взрыв» его собственной

---

<sup>1</sup> «Благонамеренный», Брюссель, 1926, № 2, с. 121—122; См. также: «Октябрь», 1987, № 7.

личности. В этих словах сказались не столько мифотворчества и мистика поэта, сколько свидетельство его интуиции. То, что происходило в мире, — общечеловеческое, общенациональное — становилось для него внутренним состоянием. В этом Цветаева была ему полнейшим антиподом. С юности начиная, она резко отграничивала свой личный, индивидуальный внутренний мир, «чертоги» своей души от мира внешнего, событийного, общего...

В эти годы — вплоть до 1921-го (отъезд Белого) — она изредка видела его. Некоторое время он жил неподалеку от нее, во Дворце искусств на тогдашней Поварской. Его комнатка, по воспоминаниям современника, тонула в книгах, рукописях, — и еще была там черная доска, на которой поэт вычерчивал свои схемы и диаграммы. Жил Белый страшно напряженной жизнью, читал лекции, вел «семинарии»; способен был вести нескончаемые беседы, и, конечно, много писал.

«А. Белый за городом, — писала Цветаева Волошину 27 марта 1920 г., — беспомощен, пишет, когда попадает в Москву, не знает, с чего начать, вдохновенен, затеял огромную вещь — автобиографию, — пока пишет детство — изумительно. Слышала отрывки в Союзе писателей»<sup>1</sup>.

Знаменитый русский актер Михаил Чехов, познакомившись с Белым в 1921 году, вспоминал о поэте с редкой силой понимания и проникновения:

«Мир Белого вас поражал <...> ритмами. Да и сам он был — ритм. Все, что он делал: молчал, говорил, читал лекцию, ваял звуками стих нараспев, бегал, ходил — все чудилось вам в сложных, свойственных Белому ритмах. Все его гибкое тело жило тем, чем жил его дух. В тончайших вибрациях, в жестах рук, в положении пальцев оно отражало, меняясь, желания, мысли, гнев, радости Белого <...>

И мыслил он ритмами. Мысль, говорил он, есть живой организм <...> Созревая ритмически, мысль дает плод в свое время. Геометрическая фигура была для него формой, гармонично звучащей. Звук превращался в фигуру и образ. Красота — в чувство. Движение — в мысль.

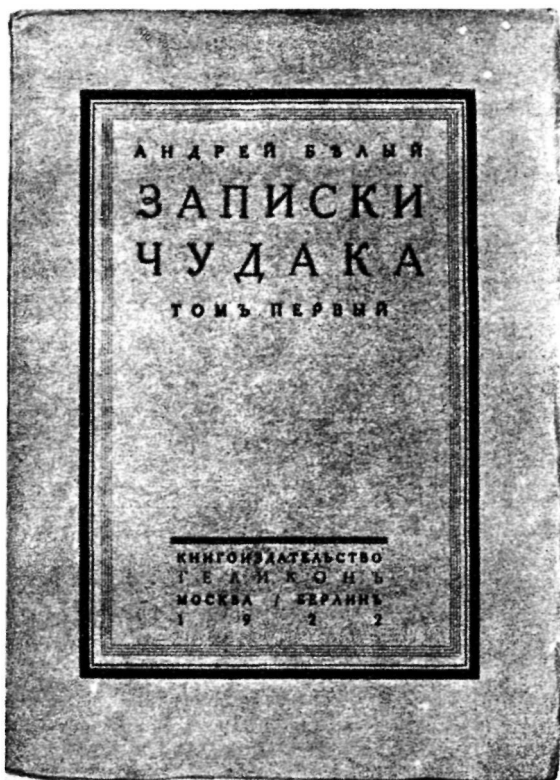
Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии — тотчас же *он сам становился* тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, цветением. В готике он возносился, в барокко — круглился, жил в формах и красках растений, цветов, взрывался в вулканах, в грозах — гремел, бушевал и сверкал <...> И во всем, что с ним делалось, виделись ритмы, то строгие, мощные, гневные, то огненно-страстные, то вдруг тихие, нежные, и что-то наивное, детское чудилось в них. Когда он сидел неподвижно, молчал, стараясь себя угасить, чтобы слушать, вам начинало казаться: не танцует ли он? <...>

Он демонстрировал сложные схемы кривых, математически найденных им для ритмов стиха. Каждый стих выявлялся на схеме особо, рисуя конкретно *смысл, содержание, идею* стиха. Математика через ритм вела к смыслу <...> Белый гордился открытием и, демонстрируя новые схемы, горел, увлекался, метался по комнате, делал долгие паузы, «исчезая» куда-то, и снова кидался на схему, вычислял, сыпал цифрами, знаками, буквами, иксами, украдкой следя с огорчением за лицами слушающих:

---

<sup>1</sup> Цветаева Марина. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1984, с. 479.

Андрей Белый.  
Записки чудака.  
Обложка. 1922



лица тупели, кивали и посылали ему виновато улыбки — понять было трудно.

Лекции Белого вас удивляли. О чем бы он ни читал — все казалось неожиданным, новым, неслыханным...»<sup>1</sup>

Таким видела Андрея Белого и Цветаева — хотя личного общения в то время у них почти не было. Судьба не свела, — так, вероятно, сказала бы сама Цветаева.

А свела — ненадолго — в Берлине.

---

Берлин в начале двадцатых годов был недолговечным центром русского литературного зарубежья, и не только зарубежья: сюда приезжали и советские писатели. Там в ту пору возникло несколько издательств, выходили русские газеты, журналы, альманахи; некоторые издания печатались и на заграницу, и на Советский Союз. Писатели приезжали, уезжали, хлопотали, издавались, общались. Наподобие петроградскому «Дому искусств», образовался в конце 1921 года и берлинский «Дом

<sup>1</sup> Чехов Михаил. Литературное наследие, т. 1. М., 1986, с. 196—197.

искусств»; помещался он в одном из фешенебельных кафе на Курфюрстенштрассе. Там часто собирались писатели, устраивали литературные вечера; бывал там, разумеется, и Белый, выступавший со стихами, с докладами. Приехал он в Берлин в ноябре 1921 года. Измученный и обессиленный болезнями и тяжелым бытом Москвы и Петрограда, нервно переутомившийся в крайней степени, он думал выехать на какое-то время в Германию, «устроить там свою одинокую жизнь» и завершить несколько работ. А также — выяснить, после пятилетней разлуки, свои отношения с А. А. Тургеневой. Обо всем этом он писал ей с дороги в большом письме. Он рассматривал свою поездку именно как временную, «как санаторий, в котором <...> надо укрепить нервами, написать начатые книги, издать их...». Он писал также о том, что русская эмиграция ему чужда; «в Берлине я буду один»; «все, что подлинно любит меня, все, чему я нужен — в России». Вспоминал, как провожала его молодежь в Петрограде возгласами: «Когда вам будет одиноко там, помните, что мы здесь, вас любим!» «Также провожали меня в Москве, — пишет Белый, — представители студий, писатели, молодежь. Да, Ася, меня крепко любит Россия!»

Но в Берлине произошел разрыв Белого с А. А. Тургеневой, которая безжалостно оттолкнула его. 5 мая 1922 года он переехал в Цоссен, тихий городок под Берлином. Городок был не из самых красивых, но достаточно уютен и уединен — с красивыми равнинными окрестностями и обширным кладбищем, — оно внушало Белому тревогу и лишало покоя. Поселился он не лучшим образом: далеко от вокзала, в конце длинной провинциальной Штубенраухштрассе (буквально: улица домашнего чада), одноэтажный дом шестьдесят восемь. Не нравилось ему там; как потом вспоминала Цветаева, дом не имел даже элементарных удобств, — да и вообще душно было Белому в Германии, и ничто не радовало его глаз «колориста». «Берлин мне останется буро-сиренево-серым»<sup>1</sup>, — писал он впоследствии.

Одиночество и мучения его были нестерпимы: он вспоминал: «Мне казалось в Берлине, что меня *истязают*... я бегал в цоссенских полях, переживая муки, которым не было ни образа, ни названия...»<sup>2</sup>

Однако работал, притом с невероятной энергией, что называется «на износ». По верному и тонкому замечанию Л. Долгополова, «личные неурядицы, даже очень серьезные, каждый раз как бы подстегивали его, состояние отчаяния становилось для него — как это ни странно — сильным творческим импульсом»<sup>3</sup>. Когда издатель журнала «Новая русская книга» А. С. Яценко весной 1922 года попросил дать материал, Белый, мотивируя свой отказ, ответил:

«Дорогой Александр Семенович,

Не сердитесь на меня: я серьезно нервно болен, — на почве многих неприятностей, о которых ведь не оповестишь в газетах. Уже давно, нервно больной, я работаю по 20 часов в день: пишу основные свои книги и сижу над грудой корректур. Между тем: со всех сторон на меня сыплются предложения, просьбы, требования; между тем: при помощи десятка

<sup>1</sup> Белый Андрей. Ветер с Кавказа. М., «Круг», 1928, с. 66.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, 1981, с. 345.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1982, № 3, с. 135.

писем выцарапываешь из России свои книги; между тем: у меня постоянные сердечные припадки; между тем: я совсем одинок и не умею себе пришить пуговицы; между тем: высунув язык, обегаешь целый ряд мест только чтобы — «не обиделись»; между тем: нервный доктор сказал: «Если вы не почувствуете хотя бы на 3 месяца себя свободным от всех обязательств, то вы умрете: нельзя жить в такой нравственной заторможенности». Милый Александр Семенович — предоставьте мне право, когда я буду здоровее, не так заторможен, когда кончу свою книгу о Блоке, без приглашения написать в «Новую Русскую Книгу», где мне так хотелось бы сотрудничать, то, что обещал; если «Новой Русской Книге» тогда не понадобится статья, я ее напечатаю в другом месте. А сейчас, верьте мне: я болен, а — работаю все же целые дни; и если работать, то работать в основном русле; работать сразу в десяти направлениях (стихи, роман, воспоминания; статьи легкие, серьезные, полусерьезные и т. д.) это значит при моем состоянии нервов, как сказал доктор: «Сойти с ума». Поэтому вы не рассердитесь на меня, что я спасая остатки здоровья работаю только над тем, что сам считаю нужным для себя; а всякие статьи по заказу — мне яд. Не сердитесь?

Осенью у меня будет Секретарь; и тогда я сумею исправно отвечать на письма. Простите за долгое молчание. Искренне любящий Вас

Борис Бугаев<sup>1</sup>.

Таковы были обстоятельства Белого, внутренние и житейские, к моменту его встречи с Цветаевой.

...Она приехала в Берлин 15 мая 1922 года. Впереди сияла радужная перспектива встречи, после четырехлетней с лишним разлуки, с мужем, который скоро придет из Праги (где учится в университете). Только что, при содействии И. Г. Эренбурга, вышли в Берлине ее книжки «Стихи к Блоку» и «Разлука». Она с дочерью заботливо встречена и устроена Эренбургом в пансионе на Прагерплатц. Это место было своеобразным центром тогдашнего «русского Берлина». В пансионе жили русские литераторы, а в кафе «Прагердиле» на Прагерплатц они собирались и решали литературные и издательские дела, — «прагердильствовавали», по чьему-то шутовскому выражению. Там, в «Прагердиле», и встретила Марина Цветаева с Андреем Белым. «Это был небольшого роста человек, — записала маленькая дочь Цветаевой Аля, — с лысиной, быстрый, с сумасшедшими как у кошки глазами. Он мне очень понравился...»

Встреча произошла, по-видимому, либо в день приезда Цветаевой, либо, в крайнем случае, на следующий. Потому что 16 мая вечером Белый, прочитав цветаевскую «Разлуку», сразу же написал ей восторженное письмо:

«Глубокоуважаемая Марина Ивановна,

Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед совершенно крылатой мелодией Вашей книги «Разлука».

Я весь вечер читаю — почти вслух; и — почти распеваю. Давно я не имел такого эстетического наслаждения.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Русский Берлин. 1921—1923. Париж, 1983, с. 222.

А в отношении к *мелодике* стиха, столь нужной после расхлябанности Москвичей и мертвенности Акмеистов, ваша книга *первая* (это — безусловно).

Пишу — и спрашиваю себя, не переоцениваю ли я свое впечатление? Не приснилась ли мне Мелодия?

И — нет, нет: я с большой скукою разворачиваю все новые книги стихов. Со скукою развернул и сегодня «Разлуку». И вот — весь вечер под властью чар ее. Простите за неподдельное выражение моего восхищения и примите уверение в совершенном уважении и преданности.

*Борис Бугаев*<sup>1</sup>

Стихи Цветаевой прозвучали Белому откровением. Теоретик и даже философ стихосложения, он обнаружил в них новые, доселе не замеченные возможности, тающиеся в русском стихе. В цикле <Разлука>, в поэме «На красном коне» (составивших книгу), Андрей Белый уловил то, что он обозначил словом *мелодия* и что совершенно не зависело ни от ритмики, ни от словосочетаний, ни от инструментовки. То была — интонация, напев, песня, «чудо поэта», родившееся из мелодии голоса автора, — так считал Белый. Непосредственно вслед за своим письмом, на порыве вдохновенного открытия, он пишет статью-рецензию на цветаевскую «Разлуку». Уже 21 мая она появилась в русской газете «Голос России» (№ 971). Вот эта статья, полностью:

«Поэтесса - певица

«Разлука», стихотворения Марины Цветаевой

Книгоиздательство «Геликон» выпустило небольшую книжечку стихов Марины Цветаевой. Она попала в мои руки; и не сразу сознал, в чем вся магия. Образы — бедные, строчки — эффектные, а эффекты — дешевые, столкновением ударений легко достижимы они:

Мой — дом,  
Мой — сон,  
Мой — смех и т. д.

Не правда ли, дешево?

Все читал, все читал: оторваться не мог.

В чем же сила?

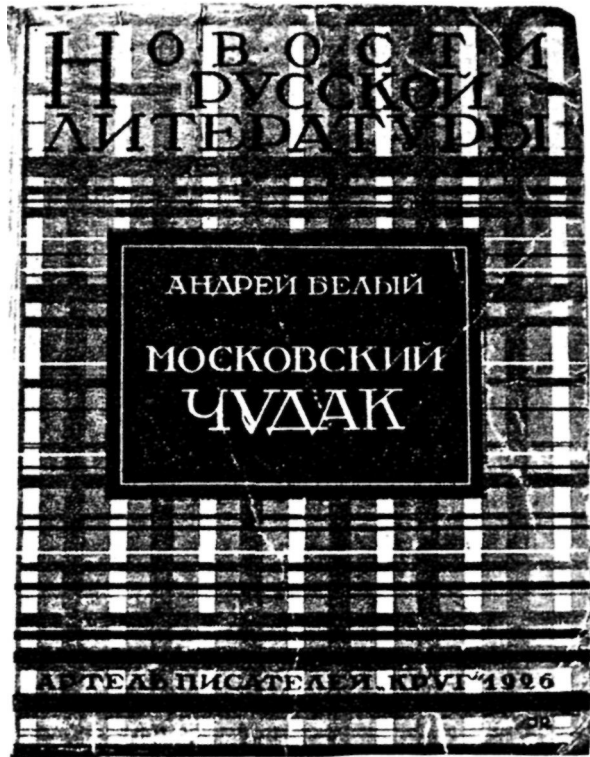
В порывистом жесте, в порыве. Стихотворения «Разлуки» — порыв от разлуки. Порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого; и хорямб (— у у —) (великолепно владеет Марина Цветаева им) есть послушное выражение порыва: и как в 5-ой симфонии у Бетховена хорямбическими ударами бьется сердце, так здесь подымается хорямбический лейтмотив, ставший явственным мелодическим жестом, просящимся через различные ритмы. И забываешь все прочее: образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках<sup>2</sup> дала она нам. (Эти строчки читать невозможно: поются.)

<sup>1</sup> Цветаева Марина. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1984, с. 260.

<sup>2</sup> Белый как бы предсказывал слова Цветаевой, записанные ею в черновой тетради: «Книга должна быть исполнена читателем, как соната. Знаки — ноты. В воле читателя осуществить или исказить» (Цветаева Марина. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1980, с. 26).



*Андрей Белый.  
Московский чужак.  
Обложка. 1926*



Соединение непосредственной лирики с овладением культуры стиха — налицо; здесь работа сознания подстилает небрежные выражения, строчки и строфы, которые держатся только мелодией целого, подчиняющего ритмическую артикуляцию, пренебрегающую всюю пластикой образов за ненужностью их при пластичном ясном напеве; стихотворения Марины Цветаевой не прочитываемы без распева; ведь Пиндар, Софокл не поэты — лингвисты, не риторы, а певцы — композиторы; слава Богу, поэзия наша от ритма и образа явно восходит к мелодии, уже утраченной со времен трубадуров. Работа проф. Эйхенбаума, вышедшая недавно и посвященная именно проблеме мелодии и интонации — характерна для времени: он останавливается на мелодическом синтаксисе, подчиняющем прозаический синтаксис.

С синтаксисом обычно не одолеешь словосочетание поэтессы; а в пении оно яснее всего.

Мелодический лейтмотив слышим в целом всех строф.

И три трудных спондея, —

Мой — сон,  
Мой — смех,  
Мой — д о м, —

подготовлены тремя хориямбическими — уу — строфами, в которых последняя строчка усилена в *ионик* — у у —, что создает великолепный трамплин: для полета спондеев: и без чего они бы — жалко плюхнулись.

Мелодические рисунки Марины Цветаевой высекаются в перегружении амфибрахия бакхеим — у, у — с одной стороны и пэонизации ямбов; умелая комбинация разностопного амфибрахия, которого усечения так важны у нее, вдруг рождает (стр. 24), например, паремический стих (у — ууу — у); иль рождает в системе строк ясно звучащую *гликонову* строчку (— уу — у — уу), которая как обертон (реально она не дана) подымается из предисловия к поэме «На красном коне».

И настезь, настезь  
Руки — две.  
И навзничь. — Топчи, конный.  
Чтоб дух мой, из ребер взыграв — к Тебе  
Не смертной женой —  
Рожденный!.....

Мне говорили: легко так писать: «лежу и слежу тени» (столкновение ударений). Такое мнение — выражение рационализма, ощупывающего строку, выхваченную из системы; в пластической школе (у неоклассиков, акмеистов) вся сила — в другом: и задачи мелодики чужды сознанию неоклассиков; М. Цветаева издалика приготавливает, например, свой переход к хориямбу, пэонизируя ямб; и обратно; удивителен переход от хориямба к ямбу:

Кто это вдруг — взмах плаща  
В воздух меня — вскинул?  
Кто это вдруг — красным всплеща  
Полымем — в огонь синий?...

И переход — уууу — у — уууу — у —

Всплеск — и победоносный зов...

Далее ямб:

Из бездны. — Плавный вскок.

Что это не случайно, явствует из следующего: через страницу, при подобном же переходе (стр. 30) подобное же строение строки:

Хрип — и громоподобный рев.

Переход от «у» совершается через пэоны «ууу» к «— уу —». Мелодия Марины Цветаевой явлена целым многообразием ритмов.

У нее есть и пластика образов («Вплоть до ноги упругой взлетает пенный клок»), и звуковая гласящая фраза; так из «с» «р», переходящего в «л», и из «б», переходящего в «м», строит она звукословие: стр-стлб-србр-рлм — в строчках:

Стремит столбовая  
В серебряных струях.  
Я рук не ломаю

и т. д.

Но не в лингвистике и не в пластике сила; если Блок есть ритмист, если пластик по существу Гумилев, если звучник есть Хлебников, то Марина Цветаева — композиторша и певица. Да, да, — где пластична мелодия, там обычная пластика — только помеха; мелодии же Марины Цветаевой неотвязны, настойчивы, властно сметают метафору, гармоническую инструментровку. Мелодию предпочитаю я живописи и инструменту; и потому-то хотелось бы слушать *пение* Марины Цветаевой лично (без нот, ей приложенных); и тем более, что мы можем приветствовать ее здесь в Берлине»<sup>1</sup>.

Несмотря на отвлеченный стиховедческий анализ, мысль статьи Белого, в сущности, проста, а именно: истинное «чудо поэта» всегда пробивается сквозь теорию, подчас даже будучи неизвестным с нею. Белый отлично понимал, что Цветаева достигла столь ошеломившего его эффекта бессознательно; она поистине творит, как птица поет. Недаром она, по ее признанию, в статье Белого «трех четвертей не поняла». Но поняла другое: «Я была тем живым примером, благодаря которому возникла теория: т. е. подтверждение на сей раз предшествовало теории» (письмо к А. Бахраху от 20 апреля 1923 г.). Андрей Белый «склонился» над книгой еще недавней своей слушательницы — и убедился, что автор ее — родной ему поэтически человек, что они идут одним и тем же путем. Двенадцатилетняя разница в возрасте рознила Марину Цветаеву с Андреем Белым гораздо меньше, чем, например, с Анной Ахматовой, которая была ее старше всего на три года, но принадлежала к совершенно иному «цеху поэтов».

Поэтическое родство Белого и Цветаевой выявилось, в частности, в некоторых стихах Белого 1921 года (то есть до его знакомства с цветаевской «Разлукой»). Это — стихотворения «Бессонница», «Больница», написанные еще в Москве — стон души человека, убитого горем разлуки. Они обращены к А. А. Тургеневой. В мае — июне 1922 года Белый написал в Цоссене новые стихотворения, обращенные к ней же. «Май, конец... овладевает лирическое настроение: начинаю писать стихи цикла «После разлуки»... Июнь... Единым махом пишу цикл «После разлуки»<sup>2</sup>. Под этим же названием Белый выпустил в Берлине книгу стихов, как только что написанных, так и предшествующих, объединенных единой драматической темой<sup>3</sup>.

Современники (пусть и не ровесники) Андрей Белый и Марина Цветаева по-одинаковому услышали и выразили «шум времени», отозвавшийся у них в душе. Обе книги родственны — прежде всего по интонации, мелодии.

Башенный бой,  
Брошенный бой.

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1982, № 4, с. 276—277.

<sup>2</sup> Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 345.

<sup>3</sup> Впоследствии Цветаева приведет слова Белого: «Ведь я после вашей «Разлуки» опять стихи пишу <...> Я пишу вас — дальше. Это будет целая книга: «После Разлуки», — после разлуки — с нею, и «Разлуки» — вашей. Я мысленно посвящаю ее вам и если не проставляю посвящения, то только потому, что она ваша, из вас, я не могу дарить вам вашего, это было бы — нескромно» (Цветаева Марина. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1984, с. 271).

Где на земле —  
Мой  
Дом,  
Мой — сон,  
Мой — смех,  
Мой — свет,  
Узких подошв — след.

Точно рукой  
Сброшенный в ночь —  
Бой.  
— Брошенный мой!  
(Цветаева)

В твоём вызове —  
Ложь —  
— Искажение  
Духа  
Жизни!..

Так  
взбрызни  
же  
В  
Очи  
Водю забвения! —  
Вызови —  
— Предсмертную дрожь: —  
Уничтожь!

(Белый)

И там, и здесь огромную роль играют интонационные тире, создающие мелодию, а во-вторых, — краткие, обрывающиеся строчки (строку подчас составляет всего лишь одно слово) образуют ритмику, «поступь» стиха.

Сборнику «После разлуки» Белый предпослал предисловие под названием «Будем искать мелодии», где утверждал, что его книга — это «поиски формы». Интересно, что здесь он развивает положения, высказанные в статье «Поэтесса-певица». Главенствующее значение он придает *мелодии целого*. «Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: *мелодия* целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); мелодия в стихе есть господство интонационной мимики <...> *мелодизм* — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градации школ; *мелодизм* — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычурные образы, звуков и ритмов, не координированных вокруг *песенной души лирики* — мелодии; ритм есть господство абстрактно-музыкального начала в поэзии; и оттого-то так часто ритмисты в своих поисках ритма либо создают лишь сложные метры, либо, расшатывая классический метр, создают расхлябанный и скучный в своем однообразии стиль стиха; <...>

Только в *мелодии*, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню,

поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм <...> Ритм нам дан в пересечении со смыслом: он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*...

<...> в вычурах частностей стиха (в перенасыщении аллитерациями, метафорами) забывается песенное право поэта: не бояться не только сложности слов, но, что главное: простоты <...>

Провозглашая *мелодизм*, как необходимо нужную школу <...> я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию <...> мелодию я вычерчиваю, порою высвобождая ее из круга строф и строк <...> все мое внимание в «*песенках*» сосредоточено на архитектонике интонаций; расположение строф и строк — пусть оно будет угадано, в мелодии. Самое расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе, которая заставляет нас выдвигать одно слово, какой-нибудь союз «и» (на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения, и бывает мимическое, жестикуляционное); или обратно: заставляет пролетать по ряду строк единым духом, чтобы потом, вдруг задержаться на одном слове <...>

Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпанных мелодийных миров<sup>1</sup>.

Книгу «После разлуки» Белый завершил стихотворением «М. И. Цветаевой»:

Неисчисляемы  
Орбиты серебряного прискорбья,  
Где праздномыслия  
Повисли —  
тучи...

Среди них —  
тихо пою стих  
В неосязаемые угодия  
Ваших образов:

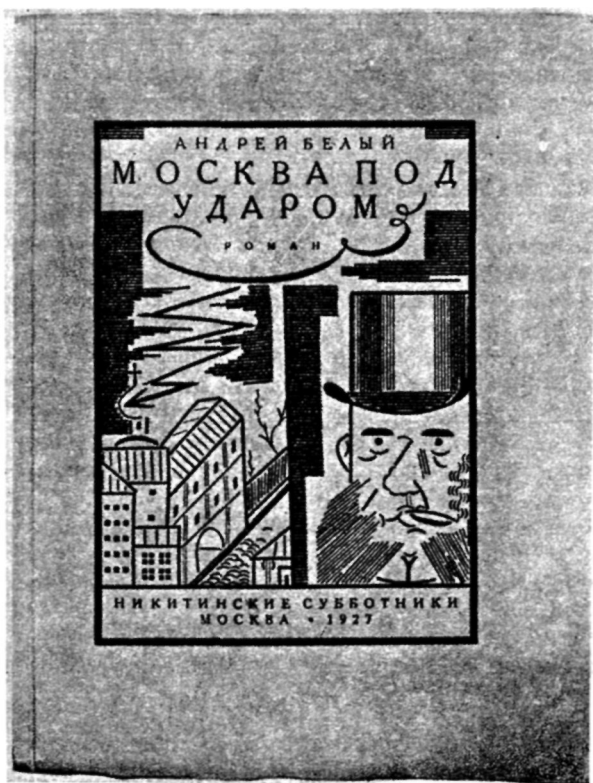
Ваши молитвы  
Малиновые мелодии  
И —  
Непобедимые ритмы.

В это же время Белый издает написанную еще в 1917 году теоретическую работу, посвященную взаимосвязи языка и жеста, восходящей к самым древним истокам человеческой речи: «Глоссолоалия. Поэма о звуке». Из предисловия, написанного летом 1922 года, видно, что поэт хочет связать свои прежние изыскания с нынешними, «звуковыми» открытиями. (Недаром Цветаева обмолвилась однажды, в письме к А. Бахраху от 20 апреля 1923 г.: «Белый свою «Глоссололию» написал после моей «Разлуки»...) «Звук я беру здесь, — пишет он в предисловии, — как жест, на поверхности жизни сознания — жест утраченного содержания <...> «Глоссололия» есть звуковая поэма»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Белый Андрей. После разлуки. Берлинский песенник. Петербург — Берлин, «Эпоха», 1922, с. 9—16.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Глоссолоалия. Поэма о звуке. Берлин, «Эпоха». МСМХХII, с. 10.

Андрей Белый. Москва  
под ударом.  
Обложка. 1927



Отношение Белого к Цветаевой было не только восхищение перед «чудом» «поэтессы-певицы». Оно несло в себе огромное человеческое тепло, доброту, горячее стремление помочь. По его инициативе, в том же 1922 году в берлинском издательстве «Эпоха» вышла поэма Цветаевой «Царь-Девича»; в журнале «Эпопея», который редактировал Белый, он поместил стихотворный цикл Цветаевой «Отрок». Но, кроме того, в ту страшную пору своей берлинской жизни Белый видел в Цветаевой друга и опору в его беде и боли. Обо всем этом свидетельствует его замечательное письмо, которое Марина Ивановна бережно переписала в тетрадь под названием «Письма друзей». Оно очень личное и, быть может, приоткрывает Андрея Белого с несколько неожиданной стороны. Но оно дает многое для понимания его характера. Приводим его полностью:

*«Zossen, 24-го <июня 1922 г.>*

Моя милая, милая, милая, милая  
Марина Ивановна,

Вы остались во мне, как звук чего-то тихого, милого: сегодня утром хотел только забежать, посмотреть на Вас; и сказать Вам: «Спасибо»... В эти последние особенно тяжелые, страдные дни Вы *опять* прозвучали мне: ласковой, ласковой, удивительной нотой: доверия, и меня, как

маленького, так тянет к Вам. Так хотелось только взглянуть на Вас, что уже когда был на вокзале, то сделал усилие над собой, чтобы не вернуться к Вам на мгновение, чтобы пожать лишь руку за то, что Вы сделали для меня. Бывают ведь чудеса! И чудо, что иные люди на других веют благодатно-радостно: и — ни от чего. А другие — приносят тяжесть. И прежде еще, в Москве, я поразился, почему от Вас веет — теплым, ласточкиным весенним ветерком. А когда Вы приехали в Берлин и я Вас увидел, так совсем повеяло весной. А вчера?.. Знаете ли, что за день был вчера для меня? Я окончательно поставил крест над Асей: всею душой моей оттолкнулся навсегда от нее. И мне показалось, что вырвал с Асей свое сердце; и с сердцем всего себя; и от головы до груди была пустота; и так я с утра до вечера ходил по Берлину, не зная где приткнуться с чувством, что 12 лет жизни оторваны; и конечно с этим куском жизни оторван я сам от себя. И заходил в скверы, тупо сидел на лавочке, и заходил в кафэ и в пивные; и тупо сидел там без представления пространства и времени. Так до вечера. И когда я появился вечером, — опять повеяло вдруг, неожиданно от Вас: щебетом ласточек, и милой, милой, милой вестью, что какая-то родина — есть; и что ничто не погибло. Голубушка, м и л а я , — за что Вы такая ко мне? Мне даже жутко: помните, что теперь как-то со мной то, что в словах Дельвига:

Куда, душа, просилась ты:  
Погибнуть, иль любить...

Я ведь только тогда могу жить, когда есть для кого жить и для чего жить.

И вот сегодня проснулся, а в сердце — весна: что-то окончательно оторвалось от сердца (и катится глухими провалами), и сердце, сердце обращено к свету; и легко; и милый ветерок весны; и — ласточки!

И это от Вас: не покидайте меня Духом.

*Б. Бугаев*

Р. С. Напишите, как можно Вас увидеть: мне ведь надо еще с Вами переговорить о деле (о «Эпохе», Вашей поэме<sup>1</sup> и т. д.). Можно увидеть Вас?

Я бы приехал во вторник, в среду... Или приезжайте ко мне: хотите, если Вы не приедете ко мне в понедельник, я приеду к Вам во вторник; и буду у Вас часов в 5—6 (мой поезд идет в 9 ч. 28 вечера). Мне так было бы легко: а то, когда приедешь в Берлин, и сутками шатаешься по улицам, — то охватывает тоска...

Итак, жду Вас в понедельник, если не будете, буду у Вас во вторник: в 5½ ч.?»<sup>2</sup>.

Поэт, ранимый, безмерно одинокий и беззащитный, «чудак», которому окружающие обыватели «прощали» его природу, его с у т ь , — Андрей Белый потянулся к Цветаевой и раскрылся перед нею теми гранями

---

<sup>1</sup> «Царь-Девница».

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1982, № 4, с. 279—280.



*Максимilian Волошин. 1910*



своей натуры, которые были известны лишь немногим близким людям. Вот что вспоминала (в поздние годы) К. Н. Васильева (Бугаева), вслед за которой он вернулся в 1923 году на родину:

«Он <...> был как-то детски доверчив, беспечен и беззаботен. Охотно шел к людям, отзываясь на все их интересы, большие и малые. И сам был всегда готов поделиться своим <...> И никакие удары судьбы не могли истребить в нем этой, в основе своей жизнерадостной воли. «Воля к жизни» была постоянным солнечным центром его существа <...> «Воля к жизни», любовь к силам, строящим жизнь, — ее-то не видели многие. И в этом источник — почему многие не понимали или так неверно понимали Б. Н. <...> часто *выход к людям* был жестом самосохранения. Ему нужно было ощутить вокруг себя жизнь, убедиться в ее реальности именно в те минуты, когда в его сознании проходила уничтожающая трагедия *гибели и смерти*. Тогда ему нельзя было долгое время оставаться наедине с собой. Сборник «После разлуки» показывает, к чему это могло привести <...> Целые ночи, оставаясь один, он кипел, бушевал и доказывал что-то кому-то <...>

После таких ночей необходим был *разряд*: новый приток впечатлений; нужно было кинуться к людям, пошуметь, поболтать, посмеяться, бросить, в сущности, тот же «Аполлонов ковер над Дионисовой бездной». Б. Н. знал, что в этом жесте его понимают неверно. И не умел, а отчасти — из гордости — не хотел объяснить»<sup>1</sup>.

Цветаева сразу и горячо приняла Белого — приняла таким, каким он был. Сама она была столь же одинока и беззащитна перед людской пошлостью, душевной «сытостью» (тупостью). О своих встречах с поэтом она потом не раз упоминала в письмах. «Лучшее мое воспоминание о жизни в Берлине, — писала она Пастернаку 19 ноября 1922 года, — это Ваша книга<sup>2</sup> и Белый. С Белым я, будучи знакома почти с детства, по-настоящему подружилась только этим летом. Он жил как дух: ел овсянку, которую ему подавала хозяйка, и уходил в поля. Там он мне, однажды, на закате, чудно рассказывал про Блока. — Так это у меня и осталось». «Б<ориса> Н<иколаевича> нежно люблю... Он одинокое существо. В быту он еще беспомощнее меня, совсем безумен. Когда я с ним, я чувствую *себя* — собакой, а *его* — слепцом! Чужая (однородная) слабость исцеляет душу. Лучшие мои воспоминания в Берлине о нем» (письмо к А. Бахраху от 20 июля 1923 г.). «Вспоминаю его разгневанный взгляд — вкось, точно вслед копыю — на дракона... У него никого нет, все эти поклонницы — вздор <...> Презираю словесность. Все эти цветы, и письма, и лирические интермедии не стоят во-время зачиненной рубашки. «Быт». Да, это такая мерзость, что грех оставлять ее на плечах, уже без того *обремененных* крыльями!» (ему же — от 25 июля 1923 г.). «Где Белый? — спрашивала она того же адресата в сентябре 1923 г. — Скажите ему, что я его люблю».

В ту пору Цветаева жила в Чехии, куда переехала 1 августа 1922 г. Белый тем же летом уехал на море, и в Берлин вернулся лишь в сентябре.

---

<sup>1</sup> Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 78—80.

<sup>2</sup> «Сестра моя — жизнь».

Сохранившаяся фотография (лето 1922 года, Свиномюнде, ныне Свиноуйсьце, Польша) удачно донесла нам его выразительный облик. Белый снят рядом с издателем А. Г. Вишняком и его женой; последние выглядят вполне благопристойно и спокойно. Все трое сидят на пляжной плетеной скамейке; издатель полулежит в ленивой позе, жена его безмятежно позирует фотографу. Фигура и поза Белого, напротив, отнюдь не свидетельствуют о покое. Он подобен птице, на мгновение приземлившейся и вот уже готовой лететь дальше. Белая спортивная рубашка, белые брюки и жакет, белые парусиновые ботинки; только носки темные. В правой руке — свернутая в трубку бумага; через левую перекинут светлый плащ; в ней зажата трость, которая, так же, как и плащ, как бы замерла в движении: не касаясь земли, она застыла под углом, — трость в руке человека, не знающего покоя, человека, который вот-вот устремится дальше... Фигура Белого на снимке сухопарая, легкая, лицо чуть хмурое, озабоченное; голова слегка наклонена. Высокий лоб; волосы, оставшиеся лишь по бокам, вьются и развеваются по ветру. Облик человека, постоянно и беспокойно устремленного к какой-то цели.

Не фотография — образ. Который через несколько лет оживет под пером Марины Цветаевой.

---

Январь 1934 года. Цветаева работает над стихотворением «Деревья» — о Париже, погибающем в стихии людской пошлости и фальши — газетной, рекламной, камуфляжной; о деревьях, шарахающихся от омерзительного парада раскрашенных и разряженных марионеток. В черновую тетрадь она заносит:

«<...> От свалки, мертвых,  
от мертвых лис  
дохлых  
На лисах — о, смертный рис  
На лицах? —  
Деревья бросаются в окна.

На этой строке узнала о смерти Андрея Белого (8-го января в Москве, 53 лет от роду). Мог бы жить еще 20 лет»<sup>1</sup>.

И она принимается писать свой «Пленный дух», — свой «посмертный подарок» поэту, память о котором не угасала в ее сердце.

«Пленный дух» Марины Цветаевой — пожалуй, лучшее, что написано до сих пор об Андрее Белом. Казалось бы, Цветаева дает внешний портрет Белого: главным образом — в речи и в жесте. Но под ее пером, как под пером всякого истинного поэта, происходит неизбежное чудо. «Внешнее» иногда внутренней «внутреннего», — писал Белый. Так получилось и у Цветаевой. Через внешнее — через портрет — берлинский портрет — Белого она сумела дать его внутреннюю суть, то главное в его натуре, что она, своим чутьем художника, сумела уловить за время недолгого общения с ним.

Невозможно окончить этот очерк иначе, чем цитатой из этого волшебного и всепроникающего слова поэта о поэте:

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1982, № 4, с. 275.

«То с перил, то с кафедры, то с зеленой ладони вместе с ним улетевшей лужайки, всегда обступленный, всегда свободный, расступаться не нужно, *ich überflieg euch!*<sup>1</sup> в вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? все равно — сюртучных!), старинный, изящный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, н о г , — о, не ног! всего тела, всей второй души, еще — души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой — в два крыла, в две восходящих лестницы оркестр бесплотных духов...

— о, таким тебя видели все, от швейцарского тайновидца до цоссенской хозяйки, о, таким ты останешься, пребудешь, легкий дух, одинокий друг!»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Я перелетаю через вас (*нем.*).

<sup>2</sup> Цветаева Марина. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1984, с. 253.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И НИКОЛАЙ КЛЮЕВ

### *К истории творческих взаимоотношений*

5 ноября 1910 года Клюев писал Александру Блоку: «Тяжело утруждать Вас, но приходится просить еще о книгах поэзии — Брюсова, Бальмонта, Надсона, А. Белого, Сологуба, «Иней» Соловьевой, Тютчева...»<sup>1</sup> Это, по-видимому, — одно из первых дошедших до нас клюевских упоминаний имени Андрея Белого. К следующему 1911 году относится письмо И. М. Брюсовой (жены В. Я. Брюсова) к его сестре Надежде Яковлевне, написанное 22—24 августа, в котором мы встречаем имена Белого и Клюева уже в едином контексте: «...к обеду был у нас Клюев, после обеда Валя ушел. К<люев> остался, говорили с ним о добролюбовцах <...> пришел какой-то юноша из учеников Белого, говорили о теории Белого, о стихах вообще»<sup>2</sup>.

Скорее всего, именно в эти дни И. М. Брюсова обещала Клеюеву разыскать для него книгу Белого «Пепел» и затем выслать ее по домашнему адресу Клеюева в Олонецкую губернию — Клеюев напоминает об этом обещании и в письме к В. Я. Брюсову от 3 февраля 1912 года<sup>3</sup>, и в письме к И. М. Брюсовой, отправленном адресату 25 апреля того же года<sup>4</sup>.

В указанном письме к Брюсову Клеюев также писал: «А. Белому я послал свою книжку на Ваш адрес». Мы не располагаем сведениями ни о клюевской книге «Сосен перезвон», о которой сообщал Клеюев Брюсову (и на которой, без сомнения, была дарственная надпись автора Белому), ни о том, получил ли Клеюев от Брюсовых книгу «Пепел». Тем не менее внимательное прочтение клюевских стихов в сопоставлении со стихами Белого из «Пепла» приводит к заключению, что Клеюев был читателем этой книги.

Об этом свидетельствует ряд реминисценций и скрытых цитат из «Пепла», обнаруживаемых в стихах Клеюева. Уже первое стихотворение «Пепла» — «Отчаяние» (со строкой «Где по полю *Оторопь рыщет*») —

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 39. Цит. по ст.: Азадовский К. М. Раннее творчество Н. А. Клеюева (новые материалы) «Русская литература», 1975, № 3, с. 207. См. также публикацию того же автора в кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4.) М., 1987, с. 427—523.

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 145, ед. хр. 35, л. 7 об. Валя — В. Я. Брюсов.

<sup>3</sup> Там же, карт. 89, ед. хр. 49, л. 6 об.

<sup>4</sup> Там же, ед. хр. 50.



Николай Клюев. 1926

нашло свой отзвук в одном из послеоктябрьских стихотворений Клюева «Пусть черен дым кровавых мятежей...», вторая строка которого («И рыщет Оторопь во мраке») содержит очевидную цитату из Белого. Другое произведение из «Пепла» — «Арестанты» — созвучно некоторым местам из клюевских стихотворений «Вечер ржавой позолотой...» и «Сердцу сердца говорю...»<sup>1</sup>.

Этим творческая переключка Клюева с Белым не ограничилась. В феврале 1913 года Клюев находился в Петербурге как раз в те дни, когда решался вопрос, будет ли в издательстве «Сирин», близкое касательство к делам которого имел тогда Блок, печататься роман Белого «Петербург». 25 февраля Блок записал в свой дневник: «Телефоны Клюева и Жени (Е. П. Иванова. — С. С.) <...> Я пошел в «Сирин» — весело. <...> Роман А. Белого окончательно взят, телеграфирую ему»<sup>2</sup>. А 4 марта состоялась встреча Клюева с Блоком, также отмеченная в блоковском дневнике: «Пришла мама. Потом Клюев, *очень хороший*, рассказывал, как живет. При нем зашел на минуту Михаил Иванович (Терещенко,

<sup>1</sup> Клюев Н. Песнослов. Книга первая. Пг., 1919, с. 11, 27.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 225 (ниже том и страница этого издания обозначаются в тексте статьи римской и арабской цифрами, соответственно).

финансировавший «Сирин». — С. С.)» (VII, 227). В то время в распоряжении Блока уже были первые три главы «Петербурга» и «получерновик начала четвертой главы»<sup>1</sup>, присланные ему автором. Вскоре издательством «Сирин» были получены и автографы 4 и 5-й глав «Петербурга», в феврале 1913 года еще находившиеся у книгоиздателя К. Ф. Некрасова<sup>2</sup>.

Эти события вряд ли могли пройти мимо Клюева, всегда живо интересовавшегося современной ему литературой. Есть основания полагать, что он, наряду с Блоком и другими людьми, связанными с «Сирин», прочел несколько глав «Петербурга» еще в рукописи.

В самом деле, в третьей декаде ноября 1913 года (т. е. тогда, когда первый сборник «Сирин» с 1—2-й главами романа Белого уже вышел из печати, но второй — с 3—5-й главами «Петербурга» — еще находился в производстве) Клюев пишет Блоку письмо. В этом письме есть такое место: «У меня на столе старая, синяя, глиняная кружка с веткой можжевельника в ней. В кружку налита горячая вода, чтобы ветка, распарясь, сильнее пахла. Скажите это кому-либо из Собачьей публики, Вам скажут, что по Бунину деревне этого не полагается (мне часто говорили подобное). И не знает эта публика, что у деревни личин больше, чем у любого Бунина, что «свинья на крыльце» и «свиное рыло», и Сергей Радонежский и недавний Трошка Синебрюхов, а сейчашный Трофим Иванов по формуляру (в командировке Валентин Викентьевич Воротынский), око охранки и кокотка Норма (на деревне Стешка) — только личины...»<sup>3</sup>

Отметим для ясности, что в приведенном тексте под «собачьей публикой» разумеются посетители известного петербургского литературно-артистического кафе тех лет «Бродячая собака»; упоминается также получившая широкий резонанс повесть Бунина «Деревня» (1910). Далее Клюев перечисляет, какие же личины видятся ему у настоящей — не той, которая изображена Буниным, — деревни. Начинаясь со «свиных» цитат из Гоголя<sup>4</sup> и заканчиваясь упоминанием главной героини оперы Беллини «Норма», это перечисление содержит в середине такой «букет» имен и фамилий, который действительно способен завести комментаторов в тупик.

Было бы слишком смело утверждать, что нам понятно происхождение каждого персонажа из этого клюевского отрывка. Но о появлении под пером Клюева одного из них — Валентина Викентьевича Воротынского — кое-что предположить можно.

Фамилия «Воротынский», являясь подлинной фамилией старинного русского боярского рода, одновременно принадлежит одному из действующих лиц трагедии Пушкина «Борис Годунов». Вспомним теперь, что у

---

<sup>1</sup> Письмо Андрея Белого к Блоку, отправленное 23 февраля (8 марта) 1913 года (в кн.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 320). Здесь и ниже слова, выделенные Белым в его текстах, обозначены курсивом.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цитируется по письму К. М. Азадовского к автору настоящей статьи от 7 ноября 1984 года. Выражаю свою искреннюю признательность К. М. Азадовскому за стимуляцию интереса к проблемам комментирования этого отрывка, совместное обсуждение которых прошло по его инициативе.

<sup>4</sup> Письмо К. М. Азадовского к автору настоящей статьи от 1 декабря 1984 года.

колыбели «Петербурга» Белого стояли и Пушкин (особенно своим «Медным всадником»), и Гоголь (своими петербургскими повестями). Поэтому не будет натяжкой выдвинуть гипотезу, что фамилия «Воротынский» (да еще в контексте с цитатами из Гоголя) появилась в клюевском письме по ассоциативной связи с романом Белого, об указанных выше источниках которого красноречиво свидетельствует сам текст «Петербурга».

Эта гипотеза подтверждается также рядом других деталей клюевского текста. Во-первых, фамилия, имя и отчество Воротынского начинаются на одну и ту же букву, подобно тому, как начинаются на одну и ту же букву фамилия, имя и отчество одного из главных персонажей «Петербурга» — Аполлона Аполлоновича Аплеухова (отметим, что и фамилия «Аплеухов» имеет своим прототипом старинную дворянскую фамилию<sup>1</sup>). Во-вторых, обращает на себя внимание то, что у Клюева идет речь о некоем агенте охраны Трофиме Иванове, который носит «в командировке» фамилию Воротынского. Эта ситуация имеет абсолютно аналогичную параллель в романе Белого. Одним из его действующих лиц является сыщик Морковин, который, выполняя задание полиции (т. е. находясь «в командировке»), живет под именем участкового писаря Воронкова<sup>2</sup> (само звучание этой фамилии, кстати сказать, явственно проступает в идущих подряд клюевских словах «*Воротынский, око охраны*»).

Так отозвался «Петербург» в письме Клюева к Блоку 1913 года. А в 1917 году Клюев в разговоре с Рюриком Ивневым заметил: «Вы, конечно, читали «Петербург» Андрея Белого? Никто не понял души Петербурга так, как понял он!»<sup>3</sup> Эти слова были сказаны уже после свержения самодержавия. На революционные события того времени Клюев отозвался вдохновенными произведениями. Одним из них является стихотворение «Из подвалов, из темных углов...»<sup>4</sup>, которое содержит строки о Петрограде, навеянные «Петербургом» и характеризующие, в частности, клюевское понимание концепции романа Белого:

Город-дьявол копытом бил,  
Устрашая нас каменным зевом.

Именно 1917 год стал началом нового этапа взаимоотношений Клюева и Белого. 26 января 1917 года Белый сообщал литературному критику Р. В. Иванову-Разумнику: «...принимаю Ваше любезное предложение устроить статью мою «Жезл Аарона»<sup>5</sup> <...> Мне только надо будет записать 2-ую часть и все это переписать»<sup>6</sup>. Из этих слов явствует,

<sup>1</sup> См. примечания С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова в кн.: Белый Андрей. Петербург. Л., 1981, с. 642—643.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Петербург. Л., 1981, с. 188.

<sup>3</sup> Ивнев Рюрик. Воспоминания о Н. А. Клюеве. — «Байкал», 1984, № 4, с. 134.

<sup>4</sup> Клюев Николай. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта, малая сер., 3-е изд.). Л., 1977, с. 354. Ниже будем сокращенно называть эту книгу — «издание БП».

<sup>5</sup> Трактат Белого «Жезл Аарона. (О слове в поэзии)» был позднее опубликован в редактировавшемся Ивановым-Разумником первом сборнике «Скифы» (<Пг.>, 1917, с. 155—212). Ниже ссылки на страницы этого издания будут даваться прямо в тексте нашей статьи.

<sup>6</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 8, л. 4.

что в момент их написания Белый считал свою статью (хотя бы в уме) уже готовой. Однако через несколько дней он оказывается гостем Иванова-Разумника на срок более месяца. В дневниковых заметках Белого тех дней читаем:

- |                  |       |   |
|------------------|-------|---|
| «1917 г. Февраль | 1—6   | — Царское Село. Работаю над «Жезлом Аарона». Знакомство с Маяковским. Встречи с поэтом Клюевым, Форш. |
|                  | 8—11  | — Царское Село. Работаю над «Жезлом Аарона». Встреча с поэтом Клюевым.                                |
|                  | 13—16 | — Царское. Оканчиваю «Жезл Аарона». Беседы с Разумником» <sup>1</sup> .                               |

Таким образом, первоначальный план Белого, который сводился к тому, чтобы лишь «записать 2-ую часть» «Жезла Аарона», существенно трансформировался: его работа над статьей продолжалась еще около трех недель. Без сомнения, это было связано с новыми царсосельскими впечатлениями и встречами Белого, среди которых общение с Клюевым занимало одно из первых по значению мест. Белый сам указывал на это в письме к Иванову-Разумнику от 27 июля 1917 года: «Дорогой Разумник Васильевич, наша жизнь вместе в «великие дни» (т. е. в дни Февральской революции. — С. С.) и встреча с Клюевым оставили во мне глубокий след. <...> Привет Николаю Алексеевичу, если он — с Вами»<sup>2</sup>.

Белый встретился с Клюевым как раз тогда, когда последний вступал в пору творческой зрелости. Не позже июня 1916 года Клюев создал (и в январе 1917 года опубликовал) стихотворение «Новый псалом»<sup>3</sup> (окончательное название — «Поддонный псалом») с такими знаменательными строками:

О Боже сладостный, ужель я в малый миг  
Родимой речи таинство постиг,  
Прозрел, что в языке поруганном моем  
Живет Синайский глас и вышний, трубный гром!

В них звучит не только осознание поэтом первородности, подлинности родимой речи, но и стремление максимально сохранить эту первородность и подлинность в своей поэзии. Это клюевское стремление, конечно же, было очень близко и понятно Белому, в то время чрезвычайно остро ощущавшему кризисное состояние современного ему литературного слова. Вот что писал он об этом в начале своего «Жезла Аарона»:

«Наша речь, противопоставляющая себя «неосмысленной» поэтической речи, для поэзии — нищенка <...>. Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от древа поэзии, превратились они в палочные

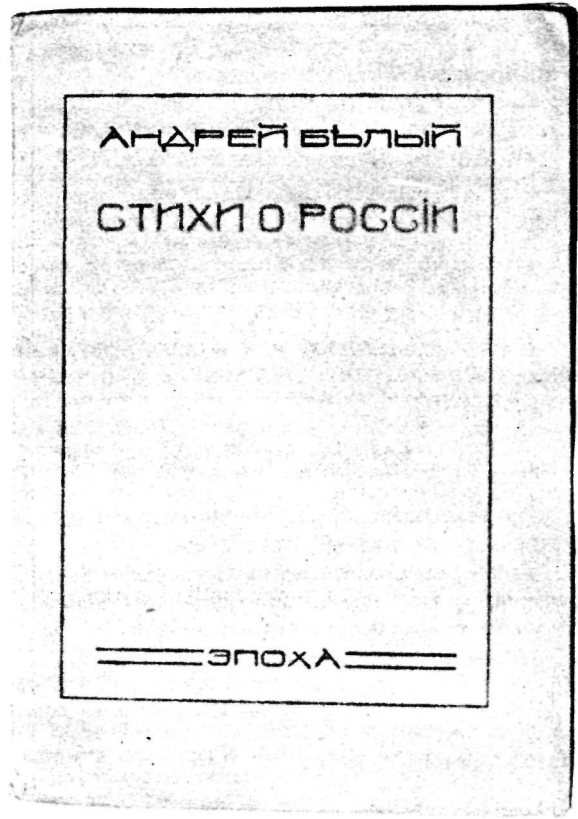
<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 1.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 8, л. 51 об.

<sup>3</sup> «Ежемесячный журнал», 1917, № 1. Текст стихотворения см.: Издание БП, с. 301—306.



Андрей Белый.  
Стихи о России.  
Обложка. 1922



удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами; оно было мудрою и живою змеей; но змея умерла.

Смысл народного слова — внутри звука корня; некогда принимал этот смысл многообразие очертаний и жестов в многообразии внутренних своих изменений: в перебегах приставок и окончаний; в абстракции, возлежащей на слове, не явлен он: он — внутри.

Абстракции покрывают корою жизнь слова <...>.

Прорастание короста слов мудрой змейностью корня суть цветения жерди-жезла: слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона, исходит цветами значений; трезвость логики, не теряя лучей, наливается соками жизни, чтобы стать древом жизни» (с. 156—158).

По сути, Белый говорит здесь о том же «поруганном языке» поэта (т. е. утраченном, оскверненном первородном дыхании поэтического слова) и о той же глубинности слова народно-поэтического, что и Клюев в своем «Новом псалме». И не удивительно, что беседы поэтов друг с другом и знакомство Белого со стихами Клюева, предназначенными (как и работа Белого) для публикации в первом сборнике «Скифы»<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> В этом издании был опубликован клюевский цикл «Земля и железо».

дали обильный материал для подкрепления уже сформировавшихся ранее тезисов беловского трактата и послужили стимулом к рождению у Белого новых мыслей и теоретических идей.

Прочтя клюевские стихи, Белый живо ощутил «мудрую змейность»<sup>1</sup> его поэтического слова и так написал о нем:

«И о ней, о змее, говорит поэт Клюев:

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу,  
И недруг топору, потемкам и сычу.  
В предсмертном «ы-ы-ы!» таится ползвук,  
Он каплей и цветком уловится, как стук.  
Сорвется капля вниз, и вострепещет цвет,  
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет.

Корневая народная сила змеиного звука прозрачна поэту, корнями своими вспоенно<му><sup>2</sup> этой народною мудростью.

Я слышал, как заре откликнулась заря,  
Как вспел петух громов и в вихре крыл возник.  
Подобно рою звезд, многоочитый лик.

Из звуко-образа, не из образов только, и не только из мыслей возникает вся роскошь позднейших метафор.

Здесь поэт знает то, что искусственно нам препарируют в школе эстетов; в этой школе эстетов *искусственно* варят метафоры и уснащают их солью *искусственных* звуков.

Народный поэт говорит:

Оттого в глазах моих просинь,  
Что я сын Великих озер.  
Точит сизую киноварь осень  
На родной беломорский простор.  
На закате плещут тюлени,  
Загляделся в озеро чум...  
Златороги мои олени —  
Табуны напевов и дум.

(Н. Клюев)

Напевы и думы, сливаясь в единство, рождают нам метафоры образа; и — бежит «златорогий олень» цвето-звука.

Оттого-то и новое слово поэзии не рождается из мысли абстракций; не рождается оно ни в нигилизме футуристических криков, ни в сытостях эстетского упражнения звуков тяжелозвучной, искусственной аллитерации <...>; новая поэзия нам рождается в устах тех, кто воистину видел

---

состоявший из пяти стихотворений: «Есть горькая супесь, глухой чернозем...», «У розвальней — норов, в телеге же — ум...», «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», «Где пахнет кумачом — там бабьи посиделки...» и «Оттого в глазах моих просинь...». Первые четыре стихотворения см. издание БП, с. 296—300. Пятое впоследствии (во второй книге «Песнослава») было перенесено автором из цикла «Земля и железо» в цикл «Поэту Сергею Есенину» (см.: Клюев Н. Песнослов. Книга вторая. Пг., 1919, с. 66—68).

<sup>1</sup> Терминология Белого восходит к строке пушкинского «Пророка»: «И жало мудрыя змеи...»

<sup>2</sup> В тексте «Скифов» — очевидная опечатка («вспоенного»).

Лик Слова живого, кто Его растит и питает, как тайное слово свое  
всем горением подвига жизни.

Хорошо сказал Клюев:

*Миг выткал пелену, видение темня,  
Но некая свирель томит с тех пор меня;  
Я видел звука лик и музыку постиг,  
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг!»*

(с. 189—190)

Далее Белый вновь возвращается к этим своим мыслям, обобщая их: «...лик слова мысли и лик звука слова сливаются в образ <...>; это — ведомо Клюеву:

Но древний рыбарь — сон, чтоб лову не скудеть,  
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.

Между мыслью и звуком, в которых расколото прежнее слово —  
*затон тишины*: молчание, подвиг жизни поэта, — они лишь роят слово  
жизни, где образ и звук суть единство, чтоб —

...Вспел петух громов и в вихре крыл возник,  
Подобно рою звезд, многоочитый лик.

И тогда поэт скажет:

*Я видел звука лик и музыку постиг...*

Лик звука не виден словеснику былой памяти, разогревавшему ту иль  
другую идейку под соусом аллегорий; он не виден парнасцу, потому  
что парнасец не верит, что —

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...

Звук — материя для парнасца: он — гутирует звук; парнасцизм —  
плотоядное пожирание звуков, смакование звуков; звукам надо учиться,  
надо их погружать в тишину, чтобы там, в тишине, расцветая, они  
раскрывались, как... ангелы («звук ангелу собрат»).

И потому-то Парнас (т. е. эстетизм. — С. С.) ведет к полному  
срыву души жизни звука; и этот «срыв», как болезнь, выступает на  
лике российской словесности чревовещанием футуризма, где все звуки —  
какие-то недоноски, какие-то невнятные «ы-ы-ы». Полузвуки они!»  
(с. 195).

И тут же Белый переходит к вопросу о роли ассонансов в поэзии,  
образно именуя их «тканью словесности», образующей «органы дыхания  
и выдыхания звука»: «Стихотворение пульсирует ассонансами; о пульса-  
ции этой мы мало что знаем; <...> здесь теория словесности проглядела  
громადнейший континент; существование его нами только недавно откры-  
то; <...> опытный глаз наблюдателя с изумлением видит миры; протекают  
волшебные перспективы, пролетают пейзажи» (с. 195—196).

Но одними ассонансами не исчерпывается, по Белому, «гармония глас-  
ных»: «...ассонанс показывает нам статику, длительность выдыхания звука;  
наоборот, контрастами («и — у»), сетью прогрессий (у о а е и), регрес-

сий (и е а о у) выражает себя динамизм жизни гласных; в обилии гласных — воздушность и легкость стиха; <...> в изобилии гласных нам явлены все *здоровые легкие* организма поэзии. <...>

В управлении воздушной струей, в упражнении с дыханием достигается многое в школах Йоги.

Есть ли это умение у поэтов? Осмысленно ль катятся волны гласных в поэзии, иль течение их не есть мимика к внешне явному смыслу? <...>

И опять-таки я беру случайно у Клюева:

Осняет Словесное дерево  
Избяную дремучую Русь.

Жесты звуков здесь совпадают с рисуемым образом. Здесь два образа: дерева и России. Дерево, ствол его, расширенный кроною вверх, нарисован *прогрессией*, линией вверх всходящего дерева «я — е»; прогрессия кончается расширением звука «е» в ассонанс: я — ее; звуками нарисована линия Словесного древа; под ним, в глубине — Русь, изображенная ассонансом ниже древа (*яее*) лежащего звука; выбран звук здесь не «о», а звук «у», наиболее глубокий и темный, потому что Русь здесь — «дремучая», темная; звуковые линии: 1) я — ее; 2) у-у-у — суть жесты образов. Все ударные звуки осмысленны в приводимых строках <...>

И воистину: не футуристическое бессмыслие звука без смысла пульсирует под всем тем, о чем пишет поэт, а звуковая гармония, заставляющая сказать о родном языке словом сына народа:

Индийская Земля, Египет, Палестина —  
Как олово в сосуд, отлились в наши сны!  
(Клюев), (с. 196—197, 199)

Можно, конечно, говорить (и справедливо) об известной субъективности трактовки Белым «звукообразов» («жестов звуков») в поэзии. Но нельзя отказать ему в тех достоинствах его построений, о которых очень точно пишет современный исследователь:

«Глубокое постижение образного начала в языке, семантической значимости всех компонентов его структуры служило почвой для многочисленных работ Белого по поэтике и стиховедению, в которых научный анализ и поиск новых способов изучения художественного языка сочетались со свободными философскими рассуждениями и чисто поэтическими фантазиями»<sup>1</sup>.

Эти достоинства ярко проявились, в частности, и в предпоследней главе трактата Белого «Жезл Аарона» — «Словесное древо». Автор не случайно назвал ее клюевскими словами: эта глава представляет собой как вдохновенную образную вариацию клюевского мотива «словесного древа», так и его философски-поэтическое обобщение:

«...содержание и формы — едины в исконном, где они — *формо-содержания, звуко-мысли*. <...> Собственно содержание и форма — <...> неви-

---

<sup>1</sup> Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 51.

Андрей Белый. Звезда.  
Обложка. 1922



димые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище; для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять в себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представленья о звуке, чтобы открыть под хрустящею древесиною звука — звук, спаянный с почвою. Представление о понятийном содержанье поэзии грубо в нас, как кора; представление словесного звука в нас еще материально; оно — древесинная толща; содержание — динамично, многоветвисто, тысячелисто, текуче и звучно; содержание неразрывно связано, скажем мы, с зацветающим вишенным белоцветом, с цветами и с пчелами на цветах; содержания суть *существа* жизни, мысли, живые, крылатые, певчие; форма связана с многообразным проростом корней, точно лапами вцепившихся в почву. <...>

Вырастить в себе цветок нового Слова — значит выйти из круга коры, древесины — из круга трескучего звука, из круга корявых понятий; в тишине утопить звуки слов и содрать с себя ветхие смыслы понятий, чтоб по тонкому слою живой ткани внутренних образов приподняться до кроны.

Нужен подвиг молчания: он — растит древо слов» (с. 205—206, 208).

По окончании работы над «Жезлом Аарона» (16 февраля 1917 года) Белый прочел в Петроградском религиозно-философском обществе лекцию «Творчество мира»<sup>1</sup>. После нее, вне программы, выступил Клюев с чтением своих стихов<sup>2</sup>. Ольга Форш, бывшая в тот день одной из слушательниц Белого и Клюева, в своей известной книге «Сумасшедший корабль» оставила весьма колоритную зарисовку Клюева (именуемого ею «Микулой») в момент его выступления (не менее колоритна у Форш характеристика личности Белого, выведенного в ее повести под псевдонимом «Инопланетный гастролер»). Это совместное публичное выступление Белого и Клюева осталось в истории их взаимоотношений, по видимому, единственным.

9 марта Белый вернулся в Москву. Живя и работая с марта по октябрь в Москве и Подмосковье, он очень близко к сердцу принимал перемены в жизни России после Февральской революции. Напряженными размышлениями о них полны его тогдашние письма к Иванову-Разумнику; в августе он пишет свое знаменитое стихотворение «Россия».

Еще 27 июля Белый писал Иванову-Разумнику: «...прошусь к Вам на *«багрец»* в сентябре»<sup>3</sup>. 6 сентября критик восклицал в письме к поэту: «Ах, если бы Вы приехали: мы проредактировали бы вместе «Скифа II», подобрали бы к нему Клюева, Есенина...»<sup>4</sup> И в конце концов в октябре 1917 года Белый вновь оказывается в Царском Селе гостем и деятельным сотрудником Иванова-Разумника в подготовке второго сборника «Скифы» к печати.

Судя по всему, именно тогда и прочел Белый новое стихотворение Клюева «Песнь Солнценосца», предложенное автором для публикации в «Скифах» (самого Клюева в то время в Петрограде не было). Это клюевское сочинение вдохновило Белого на создание эссе под тем же названием, написанного в Царском Селе. В итоге на страницах второго сборника «Скифы» стихи Клюева были предварены этим произведением Белого<sup>5</sup>.

Его сопоставление с письмами Белого к Иванову-Разумнику и стихотворением «Россия» позволяет увидеть, что в своем эссе Белый до известной степени повторяет некоторые темы, мотивы и образы, уже звучавшие в указанных текстах — так, пушкинское «родила богатыря» применительно к России есть в одном из писем к критику<sup>6</sup>; слова эссе

<sup>1</sup> Рогожин А. Творчество мира. (Лекция А. Белого). — «Биржевые ведомости», 1917, 20 февр. (5 марта), утр. вып.

<sup>2</sup> См. об этом: Вдовин В. А. Некоторые замечания о вступлении Сергея Есенина в литературу. — «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1965, № 2, с. 129—142. В этой работе приводятся, в частности, раздраженные слова З. Гиппиус о выступлении Клюева — из ее дневника (ГПБ, ф. 481, оп. 1, ед. хр. 3, л. 80).

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 8, л. 51 об.

<sup>4</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 16, ед. хр. 6а, л. 21.

<sup>5</sup> Белый Андрей. «Песнь Солнценосца». — В кн.: Скифы. Сб. 2-й, Пг., 1918, с. 6—10 (книга вышла в свет между 14 и 21 декабря 1917 года). «Песнь Солнценосца» Клюева см. издание БП., с. 346—348.

<sup>6</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 8, л. 23 об.

«гром серафической молнии» сопоставимы со строкой «грома серафических пений» в стихотворении «Россия»; мотив мессии есть и в беловской «Песни Солнценосца», и в той же «России» и т. п.

Было бы внеисторично не учитывать того обстоятельства, что в эссе Белого, как и в стихотворении «Россия», звучит мотив религиозной трактовки революции как второго пришествия. Поэт, вспоминая евангельскую притчу о рождении Иисуса, проецирует ее образы на современность:

«Величайший младенец родился в звериные ясли: прекрасный, «культурный», его ожидающий мир — не дал места ему. <...> ...ныне завесою ливней закрыт миг рождения... в ясли: грядущей культуры; <...> маги прошли за звездой <...> и пастухи отвечают на песни веков славословием, перемогающим миллионы убитых, терзаемых, поднимающих руки «горе»: —

— пастухи славословят Звезду».

Именно под этим углом зрения и трактует Белый клюевскую «Песнь Солнценосца»:

«Слышит Клюев, народный поэт, что — заря, что огромное, громное солнце восходит над «белою Индией».

И страна моя, Белая Индия,  
Преисполнена тайн и чудес.

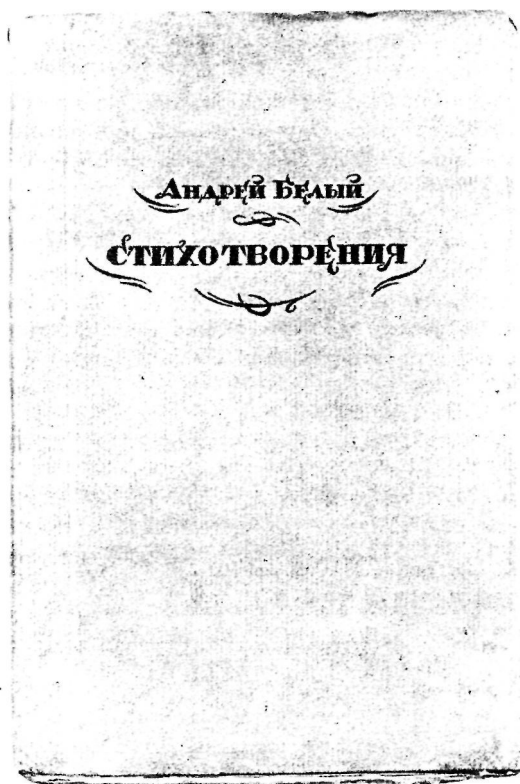
И его не пугает гроза, если ясли младенца — за громом: Дитя-Солнце родится <...>

Мы — рать солнценосцев, на пупе земном  
Воздвигнем стобашенный, пламенный дом;  
Китай и Европа, и Север и Юг  
Сойдутся в чертог хороводом подруг;  
Чтоб Бездну с Zenитом в одно сочетать,  
Им Бог — восприемник, Россия же — мать.

Сердце Клюева соединяет пастушечью правду с магической мудростью; Запад с Востоком; соединяет воистину воздыхания четырех сторон Света. И если народный поэт говорит от лица ему вскрывшейся Правды Народной, то прекрасен Народ, приподнявший огромную правду о Солнце над миром — в час грома...»

Такого рода восприятие революции было свойственно в ту пору не только Белому или Клюеву, но и другим крупнейшим русским художникам слова («Двенадцать» Блока и маленькие поэмы Есенина «Певущий зов», «Отчарь», «Пришествие» и др. давно уже стали хрестоматийными примерами в этом отношении). Уместно вспомнить здесь в связи с этим одно из положений работы В. А. Вдовина, посвященной упомянутым поэмам Есенина: «Обращение к документам революционных лет, в которых непосредственно отразился язык победившего народа, позволяет увидеть в них ту же тенденцию к торжественной речи, переосмысление и употребление религиозных слов, ту же метафоричность, что и в стихах Есенина <...> Употребляемые Есениным библейские образы и понятия были обиходны, привычны, понятны в то время для народа и имели такое же значение, как греческая мифология в пушкинскую пору для

Андрей Белый.  
Стихотворения.  
Обложка. 1923



образованных людей»<sup>1</sup>. Эти слова, без сомнения, приложимы и ко многим другим поэтическим произведениям той эпохи, в том числе и к сочинениям Белого и Клюева.

После Октябрьской революции оба поэта становятся активными участниками строительства культуры нового общества. Уже в конце января — начале февраля 1918 года Белый пишет Иванову-Разумнику: «Фельетон Блока (статья «Интеллигенция и Революция», опубликованная 19 января (ст. ст.) 1918 года в газете «Знамя труда», где адресат Белого был редактором литературного отдела. — С. С.) — великолепен и радостен. На днях Вы получите письмо от редактора кооперативного журнала «Рабочий кооператор»: приглашение Вас, Ник<олая> Алексеевича (Клюева. — С. С.), Есенина сотрудничать: это журнал для широких рабочих масс...»<sup>2</sup>

А в одном из более ранних писем Белого к Иванову-Разумнику того же года (начало января) читаем: «...то, что Вас ставит в близкое

---

<sup>1</sup> В долин В. А. «О новый, новый, новый, прорезавший тучи день!» (О революционных поэмах С. Есенина). — В кн.: Есенин и современность. М., 1975, с. 48 и 65.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 9, лл. 11—11 об.



отношение к нотам Н. А. Клюева, — мне особенно близко; «*Песнь Солнцесосцев*» (так. — С. С.) одинаково нам обоим дорога. Н. А. Клюев (которого адрес я потерял: отто<го> и не написал ему) все более и более, как явление единственное, нужное, необходимое, меня волнует: ведь он — единственный народный Гений (я не пугаюсь этого слова и готов его поддерживать всеми доводами внешнего убеждения)»<sup>1</sup>.

И в самом деле, почти в каждой из статей Белого, опубликованных в первой половине 1918 года (назовем, как примеры, статьи «Сирин ученого варварства», «Революция и сознание современности»), Клюев и его произведения неизменно упоминаются в позитивном плане. В первом номере журнала «Наш путь», редактировавшегося Ивановым-Разумником, было анонсировано предстоящее появление статьи Белого «О Николае Клюеве». Однако обстоятельства сложились так, что статья эта написана не была.

В 1919—1921 годах Белый живет и работает в Москве и Петрограде; общественная и творческая деятельность Клюева почти все это время протекает на его родине, в Олонецкой губернии. И творческие, и личные связи поэтов, бывшие столь плодотворными в 1917 году, по существу сходят на нет. Лишь однажды, в декабре 1920 года, на страницах журнала «Знамя» практически рядом были напечатаны стихотворение Клюева «Женилось солнце, женилось...» и статья Белого «Учитель сознания (Лев Толстой)»<sup>2</sup>.

Белый прочел не только это клюевское стихотворение, но и сборник Клюева «Львиный хлеб» (1922), в который оно впоследствии вошло. Об этом свидетельствует одна из статей Белого 1922 года, где есть такие строки: «...Маяковский «штанил» в облаках преталантливо; и отелился Есенин на небе — талантливо, что говорить; Клюев озеро Чад влил в свой чайник и выпил, развел баобабы на севере так преталантливо, почти гениально, что нам не было время (так! — С. С.) вдумать в безбаобабные строки простого поэта...»<sup>3</sup> «Облако в штанах» Маяковского и есенинский образ «отелившегося неба» (из стихотворения «Не напрасно дули ветры...», впервые опубликованного во втором сборнике «Скифы») известны широкому читателю. Менее известны клюевские стихотворения, которые имел в виду Белый в своей статье. Первое из них, которое уже упоминалось («Женилось солнце, женилось...»), в журнальной редакции заканчивалось строками:

И в московском родном самоваре  
Закипает озеро Чад.

Образ баобаба не раз возникает в стихотворениях Клюева, вошедших в сборник «Львиный хлеб»: «И под огненным баобабом закудахчет павлин-изба...»; «Я под огненным баобабом мозг ковриги и звезд постиг»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 9, л. 1.

<sup>2</sup> «Знамя», 1920, № 6 (8), стлб. 35 и стлб. 37—41 соответственно.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Рембрандтова правда в поэзии наших дней (О стихах В. Ходасевича). — «Записки мечтателей», 1922, № 5, с. 136. Разрядка А. Белого.

<sup>4</sup> Клюев Н. Львиный хлеб. М., 1922, с. 29 и 30.

Что же общего усматривает Белый в этих метафорах Маяковского, Есенина и Клюева? Фактически он сам отвечает на этот вопрос в той же статье: «Вот — девиз всякой правдивой и вечной поэзии: она не только *душевна, она и духовна*: <...> хорошо, если к *духу* присоединится *«душевность»*. Мы скажем: «Какая яркость!» И ярко Клюев, когда говорит:

«Осняет словесное древо  
Избяную дремучую Русь».

Но не забудем: *«словесное древо»* — еще есть метафора, иль — душевность (у Клюева за душевной роскошью есть зерно духа); можно писать *«духом»* без *«древословных навесов»*; и быть все же поэтом воистину».

В этих словах — явственный сдвиг беловской оценки творчества Клюева по сравнению с 1917 годом: она становится более сдержанной («почти гениально» вместо «единственный народный Гений», всего лишь «зерно духа» вместо «подвига жизни поэта», родящего «слово жизни»). Но этот сдвиг связан с общей динамикой развития отношения Белого к современной ему поэзии: отдавая должное ярким метафорам в поэзии Маяковского, Есенина и Клюева, он теперь предпочитает им подчеркнутую простоту стиха (*«безбаобабные строки простого поэта»*).

Годом позже Белый вновь вспоминает «лирика Клюева, *«баобабы»* выражающего в Вологодской губернии», в полумемуарном, полужурналистическом сочинении «Арбат», содержащем весьма характерный пассаж: «...«капиталист», «пролетарий», в России — проэкции мужика; а мужик есть явление очень странное даже: лаборатория, претворяющая ароматы навоза в цветы; под Горшковым, Барановым, Мамонтовым, Есениным, Клюевым, Казиным — русский мужик; откровенно *воняет* и тем, и другим: и — навозом, и розою — в одновременном «хаосе»; мужик — существо непонятное; он — какое-то мистическое существо, вегетариански ядущее, цвет творящее из лепестков только кучи навоза, чтобы от него <...> выпирать: гиацинтами!»<sup>1</sup>.

Есть упоминания о Клюеве и в мемуарных произведениях Белого тех лет о Блоке<sup>2</sup> и Брюсове<sup>3</sup>.

30 августа 1929 года Белый пишет Иванову-Разумнику по поводу новой поэмы Клюева: «Дорогой друг, еще не ответил Вам ничего на Вашу любезность: спасибо за отрывки из Клюева; вероятно, — «Пого-рельщина» вещь замечательная; читая отрывки, от некоторых приходил в раж восторга; такие строки, как «Цветик мой дитячий» или «Может им под тыном и пахнет жасмином от Саронских гор», напишет<sup>4</sup> только очень большой поэт; вообще он махнул в силе; сильнее Есенина! Поэт, сочетавший народную старину с утончениями версификационной техники XX века — не может быть не большим; стихи технически — изуми-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Арбат. — «Россия», 1924, № 1, с. 59. Датировано июнем 1923 года.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», 1922, № 2, с. 120; 1923, № 4, с. 240.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Валерий Брюсов. — «Россия», 1925, № 4, с. 270.

<sup>4</sup> Первоначально: «может написать».

тельны, зрительно — прекрасны<sup>1</sup>; морально — «гадостны»; красота имажинации при уродстве инспирации. <...>

Невыразимо чуждо мне в этих стихах не то, что они о «гниловатом», а то, что поэт тончайше подсмаковывает им показываемое; в этом смысле и склонение «сосцов» (!) «Иродиады» (!). Клюев не верит ни в то, что Иродиада — Иродиада, ни в правду «песни», долженствующей склонить «сосцы» (непрерменно «сосцы»!), ни в «Спаса рублевских писем», которому «молился Онисим». «Спаса писем — Онисим» — рифма-то одна чего стоит! Ф у , — мерзость!

Так        Спаса        не        исповедуют!

---

Извиняюсь, дорогой друг — вдруг вспыхнул от негодования: в 29 году не так говорят о духовном; не говорят, а живут и умирают в духе... А это —

Спаса рублевских писем,  
Ему молился Онисим  
Сорок лет в затворе лесном.

Гюисмансу много лет назад было простительно «гутировать» святости; но и он трепетал! А этот — не трепещет; и чего доброго, ради изыска, пойдет в кафе-кабаре прочесть строчку:

Граждане Херувимы, прикажите авто!

Наденет поддевичку, да и споет под мандолину свое прекрасное «кисло-квасие», проглотив предварительно не один «ананас» от культуры, кишащей червями. И оттого: «двуногие пальто», презиаемые Клюевым, мне ближе: где им до эдакого изыска; у «двуногих пальто» нет и представления о том, что возможны такие кошунства: «Мы на четвереньках, нам мычать да тренькать в мутное окно», — участь Клюевской линии; ее дальнейший этап — «четвереньки»: Навуходонорова участь!

А поэзия его изумительна; только подальше от нее; и говоря «по-мужицки, по-дурацки», я скорей с Маяковским; люблю его отмеренно, простою любовью: «от сих до сих пор».

---

Дорогой Разумник Васильевич, — не сердитесь на мое «нет» Клюеву? Ведь не оспариваю: прекрасно; но мне мало уже прекрасного; на 50 году жизни хочу жить и «хорошим», как прекрасным<sup>2</sup>.

В. Г. Базанов, впервые опубликовавший (по машинописной копии) этот отрывок из письма Белого в тексте своей статьи о клюевской «Пого-

---

<sup>1</sup> Первоначально: «невыразимо прекрасны».

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 20, лл. 37 об., 38—38 об.

рельщине», убедительно показал (в комментарии к нему) субъективность восприятия Белым образов клюевской поэмы:

«Белый... не всегда был прав, он не очень считался с особенностями клюевской поэтики, с крестьянским взглядом на вещи. Так, он не понял тайного смысла клюевской Иродиады... Для Клюева, как и для Аввакума, Иродиада олицетворяет «бесование», темное безнравственное начало. Это она отрубила голову Иоанну Крестителю, чтобы затем совершать ритуальные танцы. В «Погорельщине» именно такая Иродиада:

Здесь ли с главой на блюде,  
Хлебая железный студень,  
Иродова дщерь живет?

Оказывается, «Иродова дщерь» продолжает жить и плясать. Она даже не прочь совращать «лесной народ», поморских крестьян, жителей глухого Заонежья, которые свято чтут свои обычаи, не затронутые стяжательством и эгоизмом:

Поднесет нам с перлами ладан,  
А из вымени винограда  
Даст удой вина в погребцы!

Андрея Белого раздосадовали эти стихи. Между тем Клюев придавал образу Иродиады особое значение. В поэме «Погорельщина» Иродиада («Иродова дщерь») олицетворяет темные силы буржуазного Запада, продажную буржуазную мораль (далее В. Г. Базанов подкрепляет свой тезис цитатой о Иродиаде из статьи Клюева 1919 года «Газета из ада, пляска Иродиады». — С. С.)<sup>1</sup>.

Мы привели здесь основные высказывания Андрея Белого о творчестве Клюева за период с 1917 по 1929 год. Думается, их совокупность является своего рода иллюстрацией к словам Л. К. Долгополова, многие годы отдавшего изучению творчества и личности Белого:

«Одной из особенностей художественного мышления Белого было восприятие пережитого в миге как выражения высшей подлинности, подлинной реальности. Не случайно многие из людей, с которыми ему доводилось общаться (и даже из числа расположенных к нему), склонны были воспринимать написанное им едва ли не как «собрание противоречий». (Так смотрел на Белого, например, Вячеслав Иванов.) В высшей степени остроумное суждение, касающееся внутренней неустойчивости и разноречивости оценок и позиций Белого, высказал Ф. Степун. Он писал: «Наиболее характерной чертой внутреннего мира Андрея Белого представляется мне его абсолютная *безбрежность*. Белый всю жизнь носился по океанским далям своего собственного «я», не находя берега, к которому можно было бы причалить. Время от времени, захлебываясь в безбрежности своих переживаний и постижений, он оповещал: «берег!», — но каждый очередной берег Белого при приближении к нему снова оказывался занавешенной туманами и за туманами на миг отвер-

---

<sup>1</sup> Базанов В. Г. Поэма о древнем Выге. — «Русская литература», 1979, № 1, с. 90, 92.

девшей «конфигурацией» волн». Мысль эту необходимо помнить, знакомясь с оценками и самооценками Белого»<sup>1</sup>.

О контактах Белого и Клюева в конце 20-х — начале 30-х годов пока известно немного. В архиве Белого в ЦГАЛИ сохранилась недатированная записка Клюева следующего содержания:

«Извините за беспокойство, но я сердечно желал бы с Вами увидеться: пробуду в Москве весьма кратко.

Адрес: Якиманка, второй Голутвинский пер<еулок>, дом 8, кв<артира> 2, Надежде Федоровне Садовой.

*Н. Клюев*»<sup>2</sup>.

Указанный Клюевым адрес — это адрес квартиры<sup>3</sup>, где он впоследствии прожил несколько месяцев 1931—1932 годов. Состоялась ли в то время встреча Клюева с Б е л ы м, — мы пока не знаем: для этого требуются дальнейшие разыскания.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Долгополов Л. К. Текстологические принципы издания. — В кн.: Белый Андрей. Петербург. Л., 1981, с. 638—639.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 204.

<sup>3</sup> Ее хозяйка Н. Ф. Христофорова-Садова оставила воспоминания о Клюеве, выдержки из которых опубликованы нами («Огонек», 1984, № 40, с. 26—27).

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

*К творческим взаимоотношениям в первые послеоктябрьские годы*

В бурном 1918 году, когда произошла резкая поляризация общественных сил, в сознании современников объединились три крупных поэтических имени: Блока, Андрея Белого и их младшего современника — Есенина.

При этом критик, принявший Октябрь (хотя и не свободный от его субъективно-идеалистического истолкования), восторженно приветствовал поэтов: «От «народных» глубин, от «культурных» вершин поэты и художники, радостно и скорбно, но чутко и проникновенно говорят нам о совершающемся в мире. Не боятся они грозы и бури, а принимают ее всем сердцем и всю душою: «Вестью овеваны — души прострем в светом содеянный радостный гром» (Андрей Белый). Так говорит один и отзывается ему другой: «Грозно гремит твой гром, чудится плеск крыл, — новый Содом сжигает Егудиил» (Сергей Есенин) <...> Видит это мировое и Александр Блок, поэт розы и креста <...> Давно не писал он ничего подобного поэме своей «Двенадцать», да и писал ли? Лицом к революции, лицом к России стоит здесь поэт — и принимает, и понимает, и любит, и скорбит, и видит мировое значение совершающегося...»<sup>1</sup>

А из другого лагеря слышались негодующие окрики, сопровождавшиеся разрывом личных отношений, бойкотом. Блок записывал в январе 1918 г.: «Звонил Есенин, рассказывал о вчерашнем «утре России» в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: «изменники». Не подают руки»<sup>2</sup>.

В революционном 1917 году пути трех поэтов сошлись в группе «Скифы», возглавлявшейся публицистом и критиком Ивановым-Разумником<sup>3</sup>.

Декларация «скифов» носила расплывчатый, романтический и антибуржуазный характер. Опубликованная в первом сборнике «Скифы» (изданном после февральского переворота), она призывала к «вечной рево-

<sup>1</sup> Иванов-Разумник. Испытание в грозе и буре. — «Наш путь», 1918, № 1, с. 133.

<sup>2</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 385.

<sup>3</sup> О взглядах, позиции Иванова-Разумника и «платформе» группы «Скифы» см. во вступительной статье А. В. Лаврова «Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником» в кн.: Литературное наследство, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. вторая. М., 1981.

люционности и мятежности», исканиям «непримиренного духа», обличала «всесветного, интернационального Мещанина», отстаивала независимость Личности.

С народническими корнями «скифства» было связано его «почвенничество» — вера в особый исторический путь России, в ее мессианскую роль. «Скифы» были противниками империалистической бойни, антинародной политики Временного правительства; отсюда их неудовлетворенность итогами Февраля и приятие Октябрьской революции, в которой им виделось начало революции мировой.

«Скифские» идеи отвечали романтической настроенности бывших «мэтров» символизма — Блока и Андрея Белого (с которыми Иванов-Разумник сблизился, выступая со статьями о их творчестве, лично общаясь с Блоком, переписываясь с Белым, жившим за границей).

Выступившие в сборниках «Скифы» поэты «новокрестьянской» группы — Н. Клюев, С. Есенин, П. Орешин были связаны с Ивановым-Разумником с довоенного времени.

Потрясенный событиями мировой войны, остро ощущавший катастрофичность эпохи, Андрей Белый, приехав из Дорнаха в революционную Россию, как бы вновь обрел «почву» (которая на Западе была им «утеряна») <sup>1</sup>. Его известное стихотворение «Родине» не случайно увидело свет на страницах «Скифов»:

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия, —  
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,  
В глухую твою глубину, —  
Струят крылорукие духи  
Свои светозарные сны.

.....  
И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня,  
Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня! <sup>2</sup>

«Народные поэты» Н. Клюев и С. Есенин, выступавшие в «Скифах», изначально были патриотами-«почвенниками». Есенин даже критиковал «питерских литераторов» с этих позиций: «Об отношениях их к нам судить нечего, они совсем с нами разные, и мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы. Мы ведь скифы, привявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все романцы, брат, все западники» <sup>3</sup>, — писал он А. Ширяевцу в июне 1917 года.

<sup>1</sup> «Почва нами утеряна, — писал Андрей Белый в статье «Восток или запад» (1916), — мы стоим не на земле, а на тени, приподымая всю землю, как некогда Чашу Платона — над головою, в грядущее: да наполнится духом она! А из под ног встает тень «востока» и «рока» — Перс: громыхает нам мировой войною... наступило «драконово» время» (альб. «Эпоха», кн. 1. М., 1918, с. 210).

<sup>2</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 381—382.

<sup>3</sup> Есенин С. А. Собр. соч. в 6-ти т., т. VI. М., 1980, с. 81—82. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.



*Андрей Белый. Офорт А. А. Тургеневой. 1910*

Молодой Есенин полагал тогда, что настоящее сближение крестьянских поэтов с литераторами-интеллигентами — невозможно, и вел с ними лукавую «игру», делая исключение лишь для Иванова-Разумника. Таким же исключением вскоре стал для него и Белый.

По воспоминаниям И. Н. Розанова (1921 г.) Есенин говорил: «Живя в Петербурге <...> я многое себе уяснил. В общем развитии более всего за эти годы обязан был Иванову-Разумнику. Громадное личное влияние имел на меня также Андрей Белый»<sup>1</sup>. При этом Есенин подчеркивал, что старший писатель оказывал на него влияние «не своими произведениями, а своими беседами» с ним.

Андрею Белому как личности был присущ исключительный дар общения и контакта. «Необычайно широко делился он с другими людьми многосторонней эрудицией в самых разных областях науки, культуры и искусства»<sup>2</sup>.

Если отношение Есенина к Блоку и Клюеву (которых он считал своими учителями) не отличалось ровностью, то перед Белым он неизменно преклонялся. Старшему поэту посвящена поэма Есенина «Пришествие». Известны восторженные есенинские отзывы о произведениях Белого —

---

<sup>1</sup> Розанов И. Есенин о себе и других. М., «Никитинские субботники», 1926, с. 16.

<sup>2</sup> Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 65.



«Котик Летаев», «Серебряный голубь». Отзвуки высказываний Белого можно найти в статьях и заметках Есенина 1918—1921 гг.

Андрей Белый, со своей стороны, высоко ценил «громадный и душистый талант Есенина», отмечал его человечность, «повышенную душевную чуткость». Вспоминал, что при первых встречах «его внешний облик напоминал скорее Нестеровского послушника, чем Есенина имажинистского периода. Но однако в этом облике послушника таилось очень много горячего...». В личных взаимоотношениях поэтов, по словам Белого, были колебания, — «краска его идеологии и мотивы его поэзии менялись. Он то отходил от меня, то приближался...»<sup>1</sup>.

Впервые Андрей Белый и С. Есенин встретились у Иванова-Разумника в Царском Селе. Белый гостил там с 31 января по 7 марта 1917 года, неоднократно бывал и в Петрограде. В это время в стране произошла Февральская революция.

Подтверждением того, что знакомство поэтов состоялось, является постскрипtum в письме Иванова-Разумника к Белому от 29 апреля 1917 г.: «Кланяются Вам Клюев и Есенин. Оба в восторге, работают, пишут, выступают на митингах» (т. V, 368).

Однако Есенин в ту, первую встречу мало запомнил Белому. Значительно большее впечатление произвел на него старший по возрасту и маститый Н. Клюев.

Андрей Белый записывал для себя: «Февраль 1—6. Царское Село. Работаю над «Жезлом Аарона» <...> Встречи с поэтом Клюевым, Форш, Метальниковым, Петровым-Водкиным и т. д.»<sup>2</sup>. Ни в дневниковых записях «Жизнь без Аси», ни в письмах к Иванову-Разумнику (до августа 1917 г.) Есенин (в отличие от Клюева) не упоминается. Очевидно, творчество молодого поэта Белый тогда мало знал.

Интерес к поэзии Есенина появился у Белого после выхода первого сборника «Скифы» (август 1917). Он пишет Разумнику: «Марфа Посадница порадовала особенно» (VI, 282). В том же сборнике сам Белый опубликовал 1-ю часть «Котика Летаева», стихи, статью «Жезл Аарона (О слове в поэзии)».

Сближение поэтов произошло, вернее всего, не весной, а осенью (в октябре) 1917 года, когда Андрей Белый вторично приезжал к Иванову-Разумнику, став его соредактором в «Скифах». (Он прибыл в Царское 30 сентября, а уехал перед самым Октябрьским переворотом.) Для второго сборника «Скифы» Белый, помимо окончания «Котика Летаева» и других материалов, готовил большую статью «К звуку слов», опубликованную лишь в 1922 г. (в Берлине) под названием «Глоссолалия. Поэма о звуке». На последней странице книги имеется авторская дата: «1917. Октябрь. Царское Село». В то время Есенин, обосновавшийся с З. Н. Райх в Петрограде, уже не был связан военной службой и мог часто бывать у Разумника в Царском.

«Глоссолалия» писалась Белым с большим увлечением, и поэт (как это было вообще характерно для него) делился своим замыслом с окру-

---

<sup>1</sup> Вдовин В. Андрей Белый о Сергее Есенине. — «Литературная Россия», 1970, 2 окт., № 40, с. 11.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Жизнь без Аси. ГБЛ, ф. 25, 31. 1. л. 2.

жающими. «Статья о звуке» (так называл ее в письмах к Разумнику автор) лишена строгой научности. В позднейшем (берлинском) предисловии Андрей Белый предлагал считать «Глоссололию» такой же поэмой, как «Христос воскрес» или «Первое свидание», определяя ее как импровизацию «на несколько звуковых тем; так, как темы эти во мне развивают фантазии звукообразов, так я их вылагаю; но знаю я: за образной субъективностью импровизаций моих скрыт вне-образный, несубъективный их корень <...> звук я беру здесь, как жест, на поверхности жизни сознания <...> и когда утверждаю, что «Сс» — нечто световое, я знаю, что жест в общем — верен...»<sup>1</sup>.

Приведенная выдержка показывает, сколь субъективна, даже фантастична эта работа. К тому же Белый опирался в ней на антропософию Р. Штейнера, идеалистически толковавшую происхождение человека: «...люди нисходят из мыслей духовных: влучаются в тело; пронесшие крест воплощений (Начала, Архангелы, Ангелы) — духи.

Зовут Божество.

И оно наклоняется к миру: спускается в круг Элогимов, соединяя его; соединение Элогимов, единство сознания его, есть божественный отблеск на нем; ему имя — Ягве-Элогим <...> Ягве, нисходящий на землю: то «Я» — человека»<sup>2</sup>.

Эта поэтическая фантазия проиллюстрирована рисунком Андрея Белого в частично сохранившемся первом варианте работы «К звуку слов» (ГБЛ, ф. 25, 3. 12, л. 9); на листе (карандашом) изображены ангелы, «одушевляющие» людей (посредством звездных лучей), а справа нарисован старик (образ библейского патриарха) в царственном головном уборе (в профиль и анфас); от простертых в стороны рук его отделяются звезды. Белому, видимо, удалось на время увлечь антропософскими фантазиями Есенина, и он создал на темы их стихотворение:

Под красным вязом крыльцо и двор,  
Луна над крышей, как злат бугор.

На синих окнах накапан лик:  
Бредет по туче седой Старик.

Он смуглой горстью меж тихих древ  
Бросает звезды — озимый сев.

Взрастает нива, и зерна душ  
Со звоном неба спадают в глушь.

(I, 120)

В первоначальной редакции (во втором сборнике «Скифов») стихотворение состояло из шестнадцати двустиший (т. е. было вдвое длиннее окончательного варианта).

Работа Белого о звуке начинается с экскурса в отдаленную эпоху, с

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Глоссололия. Поэма о звуке. Берлин, 1922, с. 9—10. В заглавии и предисловии к книге допущены опечатки — следует читать «Глоссололия».

<sup>2</sup> Там же, с. 100. Элогим (Елогим) — одно из имен божества в Библии.

гипотезы о происхождении нашей планеты: «Некогда не было знаков, «Земель», ни кремней, ни гранитов; было — пламенное...» Все полевые цветы по Белому — «напоминания об огнях безграничной, космической сферы; все слова — напоминанья о звуке старинного смысла»<sup>1</sup>.

К отдаленному времени обращена и мысль Есенина в стихотворении «Под красным вязом...»:

Я помню время, оно, как звук,  
Стучало клювом в древесный сук.

Я был во злаке, но костный ум  
Уж верил в поле и водный шум.

Метафору «костный ум» (как и все стихотворение) комментаторы шеститомного собрания сочинений Есенина возводят к статье Белого «Жезл Аарона». Однако здесь явственно ощутима связь с «Глоссолалией»: «Жесты — юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем; во всем теле моем произойдет то же самое с течением времени <...> что происходит пока в одном месте тела: под лобною костью»<sup>2</sup>.

Следующие строки того же стихотворения Есенина явно подсказаны беседами с автором работы о звуке; они не случайно приведены в «Глоссолалии»:

«Рудю солнца посеян свет,  
Для вечной правды названья нет.

Считает время песок мечты,  
Но новых зерен прибавил ты...

На крепких сгибах воздетых рук  
Возводит церкви строитель звук.

*Сергей Есенин*»<sup>3</sup>

Последнее двустушие навеяно рассказом Белого об «эвритмистках» — «танцовщицах звука» в антропософском центре в Дорнахе (где поэт провёл несколько лет). В книге «Глоссолалия» изображается фигура танцовщицы, положения рук которой как бы воспроизводят движения струи воздуха в гортани при произнесении того или иного звука. Заключительное есенинское двустушие цитируется и на последней странице книги.

Позднее Есенин осудил антропософские увлечения Андрея Белого — в высказывании о Клюеве («Только бы вот выбить из него эту оптинскую дурь, как из Белого — Штейнера, тогда, я уверен, он записал бы еще лучше, чем «Избяные песни» — VI, 114).

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Глоссолалия, с. 12.

<sup>2</sup> Там же, с. 16—17.

<sup>3</sup> Там же, с. 20—21; впервые — «Скифы», II, с. 165 без посвящения; в подготовленном к печати в 1918 г. сб. «Голубень» (ЦГАЛИ) стихотворение «Под красным вязом» было сокращено и посвящение — «А. Белому» — зачеркнуто автором.

Неудовлетворенность итогами февральского переворота (как уже говорилось) предопределила приятие «скифами» Октября. Однако представление о конкретно-исторических задачах революции, о ее движущих силах не было отчетливым у участников группы.

В религиозно-мистическом духе воспринимал революцию Андрей Белый. Даже социалист неонароднического толка Иванов-Разумник утверждал, что социализм и христианство — две равные по значимости «все-ленские идеи», претворение которых в жизнь идет во многом сходным путем: за революционной «грозой и бурей» неизбежно следуют предательство многих, отшатнувшихся от революции, затем страдание, «распятие», «Голгофа» и «воскрешение» — утверждение нового непременно во всемирном масштабе. «Такова Россия наша, рождающаяся в грозе и буре, Россия скорбного настоящего, Россия радостного будущего, бичуемая и распинаемая, но пролагающая новые пути для новой мировой идеи, для построения нового «града зыскуемого»<sup>1</sup>.

Такое романтическое понимание революции было созвучно и поэтам группы — в особенности Белому и Есенину; в меньшей степени Блоку, увидевшему реальную историческую силу в большевизме, в его «летучей», крылатой» и «рабочей» сторонах.

Однако все трое воспринимали революцию как разгул неумной стихии, родственной стихийным силам природы.

Андрей Белый писал в брошюре «Революция и культура» (1917 г.): «Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция: предстает ураганом, сметающим формы <...> Революция напоминает природу: грозу, наводнение, водопад: все в ней бьет «через край», все — чрезмерно»<sup>2</sup>.

Как «природная» стихия изображена революция в поэме Есенина «Товарищ» (март 1917)<sup>3</sup>.

Ревут валы,  
Поет гроза!  
Из синей мглы  
Горят глаза.

За взмахом взмах,  
Над трупом труп;  
Ломает страх  
Свой крепкий зуб.

(II, 26)

Расцвет искусств, по Белому, предшествует или наследует революции. Но она не нуждается в сиюминутной «фотографии» или «вялых славословиях» поэтов. «Революцию, — утверждал он, — взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее...»<sup>4</sup>

Конкретно-историческому воссозданию революционной действительности Андрей Белый предпочитал ее «вольное» романтическое отражение:

<sup>1</sup> Иванов-Разумник. Россия и Инония. — «Наш путь», 1918, № 2, с. 141.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Революция и культура. М., 1917, с. 3.

<sup>3</sup> Здесь и далее даются даты написания, а не публикации поэм.

<sup>4</sup> Белый Андрей. Революция и культура, с. 9.



*Москва. Отожженка. Начало XX века*

«Соединение революционера с художником в пламенном энтузиазме обоих, в романтике отношения к происходящим событиям»<sup>1</sup>.

Известно, что Белый, горячо одоблив «Скифы» Блока, не принял «Двенадцать». Это произведение, содержавшее реальные зарисовки послеоктябрьского Петрограда, очевидно, показалось ему слишком конкретным, политически окрашенным, приземленным.

Значительно больше отвечали его эстетическим воззрениям есенинские поэмы 1917—1919 гг. Действительность выступает в них поэтически преображенной, пересозданной с помощью библейской символики; реальные приметы тогдашней жизни отсутствуют, хотя опосредованную связь с ходом событий и отношение к ним поэта можно уяснить, обратившись к истории тех дней<sup>2</sup>.

В поэме «Певущий зов», например, отображено отрицательное отношение поэта к призыву Временного правительства продолжать империалистическую войну (апрель 1917). Силы войны в поэме символизируют образы «кровожадного рыцаря» и «английского юда», а революционная Россия предстает оплотом мира и братства народов:

Сгинь, ты, английское юдо,  
Расплещися по морям!  
Наше северное чудо  
Не постичь твоим сынам!

<sup>1</sup> Белый Андрей. Революция и культура, с. 18—19.

<sup>2</sup> См.: Вдовин В. «О новый, новый, новый, прорезавший тучи день!» — В кн.: Есенин и современность. М., 1975.

Не познать тебе Фавора,  
Не расслышать тайный зов!  
Отуманенного взора  
На устах твоих покров.

(II, 23)

С библейским образом горы Фавор связана у поэта идея революции как духовного преображения, что особенно сближало в тот период Есенина с Белым. «Революция д у х а, — писал Андрей Б е л ы й, — комета, летящая к нам из запредельной действительности; преодоление необходимости в царстве свободы, рисуемый социальный прыжок, не есть вовсе прыжок; он — паденье кометы на нас; но и это падение есть иллюзия зрения: отражение в небосводе происходящего в сердце <...> Уразумение внутренней связи искусств с революцией в уразумении связи двух образов: упдающей над головою кометы и ... неподвижной звезды внутри нас. Тут то подлинное пересечение и двух заветов евангельских: «алчущего накорми» и «не о хлебе едином»<sup>1</sup>.

К «евангельским заветам», библейским образам Белый обращался в то время постоянно, — и в публицистике, и в поэзии, и в теоретико-литературных статьях.

В поэтике революционных поэм Есенина также особенно большую роль играли «библейзмы» в сочетании с вневременными (порой гиперболизированными) реалиями крестьянского труда и быта и планетарными космическими мотивами.

В жизнеутверждающей поэме «Отчарь» (июнь 1917), обращенной к отчарю-мужику, поэт выражает надежду на мирный исход революции, которая видится ему как всенародный праздник, изобильный мужицкий «пир»:

Свят и мирен твой дар,  
Синь и песня в речах,  
И горит на плечах  
Необъемлемый шар!..

(II, 33)

Однако в дни, предшествовавшие Октябрьской революции, уже ясно обозначились разделение русского общества на два лагеря, «пропасть между двумя станами», о которых писал Иванов-Разумник во втором сборнике «Скифов», в статье «Две России».

К тому времени и Есенин осознал, что революция не может быть пиром для всего «русского племени». Накаленность общественной обстановки он передал в поэме «Пришествие» в драматизированных образах страдающего, распинаемого Христа («Под ивой бьют его вои И голгофят снега твои»), появления Иуды (который в идиллическом «Отчаре» не мыслил о предательстве — «...звон поцелуя Деньгой не гремит»), в горестном обращении лирического героя к богу:

Тишина полей и разума  
Точит копыя.

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Революция и культура. М., 1917, с. 30.

Лестница к саду твоему  
Без приступок.

Как взойду, как поднимусь по ней  
С кровью на отцах и братьях?

(II, 41)

Поэма, проникнутая настроением тревоги, смятения, в заключительной части все же утверждает веру в будущее Родины («О верю, верю — будет Телиться твой восток!»), хотя оно и представляется поэту отдаленным, неясным («Но долог срок до встречи, А гибель так близка!»).

Восприятие революции как нелегкого «крестного пути», «Голгофы» было в те годы присуще и Белому. Несколько позднее (в 1919 г.) он писал Иванову-Разумнику: «Жизнь идет <...> к мистерии; жизнь уже наполовину мистерия — мистерия Голгофы; мы понемногу начинаем припоминать ее...»<sup>1</sup>.

По письмам поэта (к тому же адресату) явственно прослеживаются колебания его настроений — чередуются полосы воодушевления революционной обстановкой в стране и моменты депрессии (усугублявшиеся тяжелым материальным положением писателя).

Летом 1917 года Белый подвергался осуждению со стороны москвичей-«веховцев» за свои радикальные выступления (в среде Бердяева и К° — его называли «мистическим большевиком»); он искренно радовался поражению «корниловщины». Но при этом тяжело переживал октябрьские дни в Москве (его дом оказался в зоне боев, мать едва не погибла).

В этот период есенинская поэма «Пришествие», с посвящением «Андрею Белому», оказалась особенно созвучна ему. Он дважды передает благодарность автору. Вторично пишет: «Если увидите Есенина, поблагодарите его еще раз за поэму; она мне очень понравилась; и я часто ее перечитываю»<sup>2</sup>.

С прекращением выхода «Скифов» близкие к этим сборникам литераторы начали печататься в органах левых эсеров — газете «Знамя труда» (Пг.—М.), журнале «Наш путь» (№ 1 и 2 вышли в мае — июне 1918). В ответ на приглашение Иванова-Разумника Белый сейчас же откликнулся: «...участие Блока, Клюева, Есенина <...> меня радует, с удовольствием буду сотрудничать там»<sup>3</sup>.

Он приветствовал опубликованную в «Знамени труда» (19 янв. 1918 г.) статью Блока «Интеллигенция и Революция», призывавшую «переделать все <...> чтобы все стало новым...» — «Фельетон Блока великолепен и радостен»<sup>4</sup>. Но при этом Белый постоянно подчеркивал свою внепартийность, хотя и называл себя «человеком социальным», общественным.

В апреле 1918 г. Андрей Белый пишет революционную поэму «Христос воскрес», перекликающуюся с «Пришествием» и другими произведе-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 10, л. 20.

<sup>2</sup> Там же, оп. 1, ед. хр. 9, л. 8 об.

<sup>3</sup> Там же, оп. 1, ед. хр. 9, л. 7.

<sup>4</sup> Там же, л. 11.

ниями Есенина. Поэма по своему основному пафосу являлась «вестью весны», утверждала веру в новую послеоктябрьскую Россию.

Россия,  
Ты ныне  
Невеста...  
Приемли  
Весть  
Весны...<sup>1</sup>

Однако символично-религиозные образы поэмы очень далеки от конкретных картин тогдашней действительности, ярко выписанных, как уже отмечалось, в «Двенадцати» Блока.

У Белого революционная Россия — «Облеченная солнцем Жена», «Богоносица, побеждающая Змия...» (в духе апокалипсических пророчеств Вл. Соловьева). А ход революции символически изображен как крестные муки Христа, как «Голгофа»; при этом подробно, с натуралистическими деталями (что не было свойственно Есенину) изображаются страдания распятого, надругательство над его телом («Измученное, перекрученное Тело Висело Без мысли», «Кровавились Знаки, Как красные раны, На изодранных ладонях Полутрупа...»). Казнь Христа сопровождается вселенскими катаклизмами («В землетрясениях и пожарах Разрывались Старые шары Планет»).

Лишь к концу поэмы у Белого появляются образы, навеянные современностью — «паровики», «голосящие» про «Третий Интернационал», сатирический образ кадета — «Очкастого, расслабленного Интеллекта», который произносит «Негодующие Слова О значении Константинополя И проливов» (эта фигура, как неоднократно отмечалось, перекликается с образом интеллигентского «витии» в «Двенадцати»). Слышатся (в отличие от поэм Есенина) и отзвуки происходившей в те дни борьбы с оружием в руках.

Браунинг  
Красным хохотом  
Разрывается в воздух...  
.....  
Злая, лающая тьма  
Прилегла —  
Нападает  
Пулеметами  
Над о м а,—  
И на членов домового комитета...<sup>2</sup>

В начале поэмы «Христос воскрес» Андрей Белый высказывает свое, субъективное понимание происходящего как мировой мистерии и революции «Духа».

Заря  
Огромными зорями,

<sup>1</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 396.

<sup>2</sup> Там же, с. 398—399.



В небе  
Прорезалась Назарей...  
Жребий —  
Был брошен<sup>1</sup>.

Образ революции как «Нового Назарета», второго пришествия Спасителя предстает и у Есенина в поэмах «Певущий зов», «Инония», хотя у Есенина это «иной», крестьянский «Спас».

Как и у Белого, в послеоктябрьской поэме Есенина «Преображение» (ноябрь 1917 г.) слышится «весть весны» — в гиперболизированных зарисовках весенней пахоты, сева («Рушит скалы златоклыкий омеж» — лемех; «Новый сеятель бредет по полям»).

В то же время в «Преображении» Есенина уже намечается полемика с собственным «Пришествием», ее отличает более жизнеутверждающий тон:

Зреет час преображенья,  
Он сойдет, наш светлый гость,  
Из распятого терпенья  
Вынуть выржавленный гвоздь.

(II, 47)

Еще более явственно отталкивание от понимания революции как «Голгофы», «крестных мук» Христа в богоборческой, даже богохульной «Инонии» (январь 1918 г.)<sup>2</sup>.

Время мое припело,  
Не страшен мне лязг кнута.  
Тело, Христово тело,  
Выплываю изо рта.

Не хочу воспрять спасения  
Через муки его и крест:  
Я иное постиг учение  
Прободающих вечность звезд.

(II, 52)

К тому времени наметился острый конфликт Есенина с редакторами второго сборника «Скифы» — Ивановым-Разумником и Белым. Оба выступили с неумеренно хвалебными отзывами о не слишком удачной «Песни Солнца» Н. Клюева — Белый посвятил даже этому произведению отдельную статью. Есенин откликнулся на эти выступления раздраженным письмом к Иванову-Разумнику: «Штемпель Ваш «Первый глубинный народный поэт», который Вы приложили к Клюеву из достижений его «Песнь Солнца», обязывает меня не появляться в третьих «Скифах». Ибо то, что вы сочли с Андреем Белым за верх совершенства, я счел только за мышиный писк. <...> Говорю Вам это не из ущемления «первенством» Солнца и моим «созвучно вторит», а из истинной

<sup>1</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы, с. 386

<sup>2</sup> Следует подчеркнуть, что Есенин не мог полемизировать с поэмой Белого «Христос воскрес», т. к. она была написана позднее его «Пришествия». Но с истолкованием революции как Голгофы выступал в «Скифах» Иванов-Разумник ссылаясь при этом на поэму Есенина.

Асе.

На получение телеграммы от Нез...

Опять — золотящий волосъ,  
Ласкающий взоръ голубой;  
Опять — утывающий голосъ;  
Опять я: ч — Твой; ч — съ Тобой!

Опять — бирюзовъ направно  
Въ безнавно заряющетъ сна...  
Приди же, моя королевна,  
Моя королевна: но мнѣ...

Плывуть бирюзовыя волны  
На свящетъ вѣтръ мечты:  
Я — этими волнами поимы;  
Одѣта свѣтами — Ты.

"Я макала во сна" — пробудила  
"Въ тертоли надѣрной мечты...  
"Мно счилоь, менѣ ты забыла —  
"Проснуся" — ч — ты...

Андрей Белый.

1911 г.

обиды за Слово, которое не золотится, а проклевывается из сердца самого себя птенцом...» (VI, 85—87) <sup>1</sup>.

Есенин писал здесь о своем расхождении с Клюевым. Именно об этом периоде Андрей Белый вспоминал, как о времени «трудных, мучительнейших конфликтов» Есенина в кружке «скифов»; он подчеркивал, что отход от Клюева с его избяным мистицизмом явился «огромным этапом в жизни Есенина, который оставил неизгладимый след у этого юноши с чистой и нежной душой» <sup>2</sup>.

В записи своей беседы с Есениным по поводу «Инонии» (где автор поэмы пояснял, что выплывает Причастие «не из кощунства», а не хочет «страдания, смирения, сораспятия» <sup>3</sup>) Блок отмечал: «вообще — напев А. Белого — при чтении стихов и в жестах, и в разговоре» <sup>4</sup>.

«Влияние личности» Белого на Есенина продолжалась. И не исключено, что внимание Есенина могла привлечь пространная статья Белого «Восток или Запад», опубликованная на рубеже 1917—1918 гг. Очевидно также, что Андрей Белый охотно беседовал на темы, затронутые в статье.

Работа эта посвящена движению идеалистической мысли от Египта, античности до Канта и Вл. Соловьева. Положенные в основу ее антропософские идеи, скорее всего, не воспринимались всерьез безрелигиозным Есениным. Однако некоторые «пассажи» этого труда, обожествляющие человеческое сознание и сопрягающие его с Космосом <sup>5</sup>, могли подсказать Есенину «космические» образы «Инонии» и ангелоподобное обличье лирического героя — «пророка», бросающего вызов христианской догматике:

Я сегодня рукой упругою  
Готов повернуть весь мир...  
Грозовой расплескались вьюгою  
От плечей моих восемь крыл.

(II, 53)

---

<sup>1</sup> Письмо, не датированное автором, правильно отнесено составителями пяти-томного собрания сочинений к январю 1918 года. — См. Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1962, с. 331.

<sup>2</sup> Второй (и последний) сборник «Скифы» со статьями Иванова-Разумника и Белого, вызвавшими недовольство Есенина, вышел в конце декабря 1917 года. Естественно предположить, что отрицательная реакция Есенина на эти статьи последовала вскоре после выхода книги, а не три месяца спустя, как получается по шеститомнику, где письмо имеет дату, не обусловленную его содержанием: «апрель, до 13, 1918» (VI, 85). В есенинском письме говорится о «Скифах» как о продолжающемся издании (о готовившихся тогда «третьих» «Скифах»), в то время как в апреле 1918 года ни о каких «Скифах» уже не могло быть и речи, а бывшие сотрудники сборников печатались в газете «Знамя труда» и в журнале «Наш путь».

В до в и н В. Андрей Белый о Сергее Есенине. — «Литературная Россия», 1970, 2 октября, № 40, с. П.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 313.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Язык Белого — публициста, историка культуры отличался образностью и экспрессией. Примеры этого находим в статье «Восток или Запад»: «...падение Александрии на Грецию <...> выглядит: разбитием черепного покрова: ударом болида о темя; здесь кометный блеск зажжет мозг <...> перевернуто представление о главе человека: она, ныне разъятая, раскалена экстатически; конус света, простертый над нею, есть протянутый за кометным ядром его хвост, прободающий самое кольцо Зодиака; так с безмерностью Космоса сопрягается сознанием человек; крыленная человечья глава — это ангел...» (альм. «Эпоха», кн. 1. М., 1918, с. 180).

«Инония» выделяется среди «библейских» поэм Есенина своим богорочеством и экспрессивной образностью.

В дальнейшем, однако, в поэме «Сельский часослов» (лето 1918) вновь появляется образ распятия, крестных мук (теперь поэт скорбит уже о тяжелой участи Родины, силами контрреволюции вовлеченной в гражданскую войну, — «На кресте висит Ее тело, Голены дорог и холмов Перебиты...» — IV, 145). А «Иорданская голубица» снова иносказательно утверждает идею духовного преображения и созвучна (в этом плане) стихотворению «Голубь» Андрея Белого (1918) и его высказываниям: «Голубь — Дух; сердце — алтарь града Нового: града солнечного освещения жизни»<sup>1</sup>.

О неослабевающем влиянии поэта-символиста на Есенина свидетельствует восторженный его отклик на повесть Белого «Котик Летаев» — «Отчее слово» (апрель 1918). В лирически окрашенной рецензии Есенина претворились почерпнутые от старшего поэта (из его статьи «Жезл Аарона» и др.) мифологические концепции о происхождении и о «внутреннем смысле» слова (который открывается не каждому): «Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной <...> В «Котике Летаеве» — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей...» (V, 161).

В статье «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» Белый резко нападал на футуризм за его бездуховность (называя его «выкидышем», «недоноском» — имела в виду теория «заумного языка»). И Есенин в «Отчем слове» высказывается против претензий этого течения на художественное новаторство: «Футуризм, пропищавший жалобно о «заумном языке», раздавлен под самый корень достижениями в «Котике Летаеве», и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста...» (V, 162). Образ «словесного дерева», упомянутый Есениным, также восходит к статье «Жезл Аарона». С влиянием Белого связаны и колебания отношения Есенина к Клюеву в этот период — от резких выпадов в январском письме к Иванову-Разумнику и в «Инонии» («Проклинаю я дыхание Китежа...») до положительной, по существу, оценки стихотворения «Звук ангелу собрат...» в «Отчем слове» и реминисценций, цитат из Клюева в «Ключах Марии» (несмотря на критику его творчества, построенного «на заставках старого быта»).

Есенин оценил в «Котике Летаеве» стремление автора проникнуть в глубины подсознания, в которых зарождается образ (о примате подсознания, интуиции: в поэтическом творчестве Белый тогда неоднократно писал); а также образность, метафоричность языка и прихотливость инверсированной и ритмизованной фразы Андрея Белого (положившей начало «орнаментальной» прозе 20-х годов).

Позднее (в 1922 г.) поэт восторгался и романом Белого «Серебряный голубь», противопоставляя его крупным прозаикам тех лет: «Да им нужно подметки целовать Белому. Все они подмастерья перед ним. А какой язык, какие лирические отступления! Умереть можно. Вот только и есть одна радость после Гоголя» (VI, 115).

<sup>1</sup> Белый Андрей. Восток или Запад. — В кн.: Эпоха. Кн. 1. М., 1918, с. 196.

В романе «Серебряный голубь» (1910) в колоритных, порой сатирически окрашенных сценах сельского быта, картинах природы, широком использовании живой народной речи, а также в метафоричности стиля Белый выступил продолжателем гоголевских традиций (к тому же времени относится и его первая статья о Гоголе).

Но «Андрей Белый и Гоголь», как и «Есенин и Гоголь» — особые темы (здесь мы можем лишь напомнить, что для обоих поэтов Гоголь был любимым писателем).

Осенью 1918 года общение Есенина с Белым становится особенно частым. Белый тогда начал вести курс стиховедения в московском Пролеткульте, а Есенин поселился у служившего там же С. Клычкова. «Вскоре <...> я его встретил в Пролеткульте, — вспоминает Белый, — где я был преподавателем и в это время там жили Клычков и Есенин. У Есенина не было квартиры, и он там ютился. И очень часто, после собрания, мы собирались в общую комнату, заходили к Клычкову и видели жизнь и быт Есенина. Я, хотя человек посторонний в Пролеткульте, наблюдал эту роль развернувшихся взаимоотношений Есенина с другими <...> и должен сказать, что он ждал чего-то хорошего от лозунга «смычки с деревней», но отчаялся, этого в Пролеткульте того времени не было»<sup>1</sup>.

Белый подчеркивал, что во взаимоотношениях с Есениным он лично играл более пассивную роль, — «Есенин то отходил от меня, то приближался». Осень 1918 года — период наибольшей близости поэтов, когда Есенин навещает старшего поэта дома (о чем свидетельствует записка Есенина Андрею Белому — VI, 88), ухаживает за ним во время болезни, причем Белый упоминает о длительном разговоре во время одной из таких встреч и о «необычайной чуткости, деликатности и доброте Есенина по отношению к нему»<sup>2</sup>.

Работая в сентябре — ноябре 1918 г. над трактатом «Ключи Марии», Есенин опирался на труды многих исследователей, изучавших русское народное искусство, и шире — славянский фольклор; он хорошо был знаком с иконописью, знал духовные стихи. В то же время в «Ключах Марии» сказалось влияние «наставников» поэта — «мистического изографства» Н. Клюева и концепций Белого (о значении звука, словесного корня и образа в поэзии).

В «Ключах Марии» Есенин полемически противопоставляет русскую народную культуру, крестьянское творчество культурам Египта и античного мира, о которых писал Андрей Белый. «Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, упо-

---

<sup>1</sup> Вдовин В. Андрей Белый о Сергее Есенине. — «Литературная Россия», 1970, 2 окт., № 40, с. 11.

Андрей Белый здесь не совсем точен. Лозунг «смычки с деревней» был провозглашен партией позднее. Есенин в 1918 г. вместе со скульптором С. Коненковым и поэтами С. Клычковым и П. Орешниным подписал «Заявление инициативной группы <...> об образовании крестьянской секции при московском Пролеткульте» (т. VI, 211—213). Однако попытка организационного вхождения крестьянских писателей в Пролеткульт не увенчалась успехом из-за пролеткультовского сектантства.

<sup>2</sup> Там же.

добляя свою хату под ним колеснице. Ни Запад и ни Восток, взятый вместе с Египтом, выдумать этого не могли, хоть бы тысячу раз повторили себя своей культурой обратно. Это чистая черта скифии с мистерией вечно-го кочевья» (V, 171). У Белого, очевидно, заимствован Есениным образ Гермеса Трисмигиста (упоминаемого в «Жезле Аарона»).

Отправляясь от высказываний Белого о «магичности» звуков и корней слов, о связи метафоры с мифом и о поэтическом (образном) слове вообще, Есенин стремится выстроить свою концепцию русского народно-поэтического слова. Он исходит при этом из представления об особом «избьяном» мире, породившем «мир слова», который «в наших песнях и сказках <...> так похож на какой-то вечно светящийся Фавор...» (V, 174). Опираясь на народные метафоры — загадки, пословицы, на древнюю славянскую мифологию, примеры из «Слова о полку Игореве», Есенин утверждает: «...наш Боян рассказывает, так же как и Гомер, целую эпопею о своем отношении к творческому слову» (V, 178). Влияние Белого на Есенина в данном случае оказалось плодотворным, подтолкнуло младшего поэта к систематизации его наблюдений над народно-поэтическим творчеством, несмотря на похвалу «русской мистике» — там, где Есенин, вслед за Белым, критикует «бессилие футуризма»: «Рост ввысь происходит по-иному, в нее растет только то, что сбрасывает с себя кору или, подобно Андрее-Беловскому «Котику Летаеву», вытягивается из тела руками души, как из мешка» (V, 186).

В разделе статьи «Жезл Аарона» — «Словесное дерево» — Андрей Белый опровергал ходячее представление о содержании и форме в поэзии как о «древесине» и «коре». «Корой» он называл абстрактные мысли, идеи стихотворения, воспринимаемые независимо от формы. «Толщу формы» (в которую входят основные компоненты стиха — ритм, рифмы, звукопись, по отдельности не заключающие в себе никаких идей) называл «древесиной»; «...соединение формы и мысли (коры с древесиной), одинаково отлагающее внутрь — материю слова, во вне — содержание слова, есть гонкий слой образов: промежуточный, жи в ой слой, еле-еле уловленный, передает водяное питание листьям от корня; через него пробегает питание с листьев к корням. Собственно содержание и форма — не кора с древесиной, а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище <...> для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять в себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить <...> свои представленья о звуке <...> Представление о понятийном содержанье поэзии грубо в нас, как кора <...> Содержанье — динамично, многоветвисто, тысячелисто, текуче и звучно»<sup>1</sup>.

«Сбрасывать кору» (и по мысли Есенина) — значило отказаться от понимания произведения как абстрактной суммы идей, а воспринимать его как идейно-художественное, образное единство. Отсюда и повышенное внимание к образу, классификации метафор в «Ключах Марии».

Теорию «органического образа», связанного с народным бытом, эпо-

---

<sup>1</sup> «Скифы», сб. 1-й. Пг., 1917, с. 206.

*Андрей Белый.  
Королевна и рыцари.  
Обложка. 1919*



хой и обусловленного «выявлением внутренних потребностей разума», отстаивал Есенин в статье «Быт и искусство» (1921), направленной против самоцельного «образотворчества» имажинистов. Здесь, в духе концепций Андрея Белого, он говорил о зарождении первых «образов без слова» из звукового подражания первобытного человека явлениям природы, развивал теорию метафоры, называя ее «мифическим образом». (Однако в статье уже нет влияния мистики.) С формализмом и эстетизмом, утверждением значимости формы вне содержания полемизировал и Белый (в вышеназванной статье и других выступлениях).

Сближало Есенина с Белым после Октября и неприятие пролеткультовских идей принижения личности. Антипролеткультовские высказывания находим в есенинских «Ключах Марии»: «... все эти пролеткульты есть те же самые по старому образцу розги человеческого творчества <...> Человеческая душа слишком сложна для того, чтоб заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты» (V, 188). И Андрей Белый (ведя с конца 1918 по май 1919 г. курс теории художественного слова в московском Пролеткульте) решительно выступал против пролеткультовских догм. Он подчеркивал, что «всемирно-исторический смысл культуры» состоит в «органическом сочетании коллектива и личности» и что «личность, свободно вышедшая из своих границ,

индивидуализируется в коллективе»<sup>1</sup>, а не поглощается им (как, в сущности, учили руководители Пролеткульта). Полемикой с пролеткультовцами проникнуты многие его высказывания в «Записках мечтателей»<sup>1</sup>. Но при этом неизменно тепло Белый отзывался о молодых пролетарских поэтах, с которыми вел студийную работу: «...поэты из пролетариев упорно, скромно, трудолюбиво изучали музу Пушкина, Тютчева, Гоголя, благоговейно приемля дары вечной культуры искусств»<sup>2</sup>. Он отмечал образность их творчества, новизну художественных средств. И, говоря о современных поэтических течениях, Белый сближал имажиниста Есенина не с его соратниками по литературной группировке, а с М. Герасимовым, В. Казиным (чье творчество он особенно высоко ценил)<sup>3</sup>.

Сам Белый был неустанным искателем, новатором в литературе. Он писал о себе: «Мне всю жизнь грезились какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя сливающимся со всеми видами творчества <...> я хотел вырвать из тусклого слова к яркому; отсюда и опыты с языком <...> интерес к народному языку, еще сохранившему целину жизни <...> обилие неологизмов <...> переживание ритма как начала, соединяющего поэзию с «прозой»<sup>4</sup>.

Интерес к народному языку, песенно-частушечным ритмам, приемам фольклора особенно проявился в книге Белого «Пепел» (1909). Проникнутые болью стихи о России из «Пепла», произведения с деревенской окраской и стихи о людях социального дна («Каторжник», «Арестант», «Бурьян») могли привлечь внимание Есенина и, возможно, навеяли мотивы его раннего стихотворения «В том краю, где желтая крапива...», также посвященного «людям в кандалах». Мы не располагаем развернутыми высказываниями Есенина о Белом-поэте. Однако позднейшие есенинские слова: «Белый дал мне много в смысле формы» (V, 230), — имеют в виду, очевидно, не только труды и беседы старшего поэта по теории художественного слова, но и наиболее близкие Есенину страницы его творчества.

Для революционных стихов Андрея Белого 1917—1918 гг. («Рыдай, буревая стихия...», «К России», «Голубь») характерны настроения экстаза, призывные интонации, восклицания, нарушающие плавное течение стиха, аллитерации (на звук «р»), подражающие громовым раскатам:

Пусть в небе — и кольца Сатурна,  
И млечных путей серебро, —  
Кипи фосфорически бурно,  
Земли огневое ядро!<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Тезисы выступлений «Пути культуры» (Из хроники московской жизни. Дворец искусств, 1919). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 66.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Культура в современной России. — «Новая русская книга». Берлин, 1922, № 1, с. 4.

<sup>3</sup> См.: Белый Андрей О худ<ожественном> языке (конспект лекции в «Доме искусств» в Петр<ограде>. — В кн. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 48.

<sup>4</sup> Белый Андрей. О себе как писателе. — В кн.: День поэзии. М., 1972, с. 271. См. также настоящее издание.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 382.



А в поэме «Христос воскрес» Белый обращается к «паузнику» — интонационному расчленению строки в стиле Маяковского (которого автор поэмы высоко ценил, выделяя среди других футуристов).

В этот же период и Есенин в революционных поэмах отходит от канонических форм стиха, обращается к полиритмии, рифменному стиху (начало поэмы «Товарищ»), верлибру (в отдельных «главках» «Отчаря», «Пришествия», «Преображения», в «Сельском часослове»).

В статье Белого «Жезл Аарона» (и, видимо, в курсе стиховедения в Пролеткульте) много внимания уделялось ассонансу и звукописи (звуковым повторам). Сам Белый в «Пепле» (и позднее) нередко прибегал к повторам:

Пролетаю: так пусто, так голо...  
Пролетают — вон там и вон здесь —  
Пролетают — за селами села,<sup>1</sup>  
Пролетает — за весями весь...<sup>1</sup>

Или в стихотворении «Родине» (1917): «Россия, Россия, Россия, — Безумствуй, сжигая меня!»

Подобные повторы часты и в поэмах Есенина. Они способствуют акцентированию поэтической мысли, экспрессивной окраске стиха:

О новый, новый, новый,  
Прорезавший тучи день!

(II, 50)

Солдаты, солдаты, солдаты —  
Сверкающий бич над смерчем.

(II, 60—61)

Особенно характерны повторы для поэмы «Пугачев» (1921).

Стих Андрея Белого богат неологизмами. Примеры этого находим в поэме «Христос воскрес»: синероды, зарея, омолодилась, выструиваясь.

Неологизмы (хотя и реже) встречаются и в поэмах Есенина: голгофят, озлатонивить, власозвездная, прокопытить.

У Белого можно найти неожиданные словосочетания: «злая лающая Парка» (так никто до него не говорил о богине судьбы); глагол «лаять», причастие «лающий» выражают отношение автора к тем или иным явлениям: «Злое поле жутким лаем всхлипнет за селом» («Пепел»); «Злая, лающая тьма Прилегла...» («Христос воскрес»). В литературе о Есенине различные истолкования вызвал образ — «Облаки лают» («Преображение»). Но, возможно, это всего лишь подражание Белому.

Есть у Белого в поэме «Христос воскрес» и примеры неточной, так называемой «акустической» рифмы (Осанной — странный, возносятся — богоносица), но они редки. Мастерски пользуется он внутренней рифмой (созвучиями внутри строк).

В неотправленном письме Иванову-Разумнику (май 1921) Есенин, излагая свои новые взгляды на поэтическое мастерство, писал: «Поэтичес-

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы, с. 164.

кое ухо должно быть тем магнитом, которое соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова разных образных смыслов <...> Я<...> отказался от всяких четких рифм и рифмую теперь слова только обрывочно, коряво, легкокасательно, но разносмысленно, вроде: почва — ворочается, куда — дал и т. д. <...> Поэту нужно всегда раздвигать зрение над словом <...> мы должны знать, что до наших образов двойного зрения:

«Головы моей желтый лист»,  
«Солнце мерзнет, как л у ж а», —

были образы двойного чувствования:

«Мария зажги снега» и «заиграй овражки»  
«Авдотья подмочи порог».

Есенин утверждает, что связь этих образов «календарного стиля» с мировоззрением и бытом народа «...понимают только немногие в России. Это близко только Андрею Белому» (VI; 108—109). Белый и в 1921 — 1922 гг. остается для него непрекаемым авторитетом (при том что он, в том же письме, критикует Блока и Клюева, негодует по поводу составных рифм Маяковского).

Тем огорчительнее были для Есенина хвалебные отзывы Белого о других поэтах. Так, в «Записках мечтателей», Белый опубликовал статью «Рембрандтова правда в поэзии наших дней (о стихах В. Ходасевича)». Правдивые и «простые» по форме стихи В. Ходасевича автор статьи противопоставил поискам и экспериментам в поэзии — футуризма и других новых течений: «...пятнадцать уж лет как господствует в нашей поэзии спорт; с а м о н о в е й ш е е вытесняет н о в е й ш е е ; и поэту, которому не пришлось быть н о в е й ш и м сначала, не уделяли внимания; некогда было заняться им: не до него — Маяковский «штанил» в облаках преталантливо; и отеллся Есенин на небе — талантливо, что говорить <...> нам не было время вдуматься в <...> строки простого поэта, в котором правдивость, стыдливость и скромная гордость как будто нарочно себя отстраняют от конкурса на л а в р о в ы й в е н о к»<sup>1</sup>.

Есенин на эту статью вознегодовал: «Дошли до того, что Ходасевич стал первоклассным поэтом... Дальше уж идти некуда. Сам Белый его заметил и, в Германию отъезжая, благословил <...> До того накурено у нас сейчас в литературе, что просто дышать нечем» (VI, 114).

Андрей Белый недолго пробыл за границей; вернулся (как и Есенин из зарубежного путешествия) в 1923 году, критически настроенный по отношению к буржуазной действительности. В позднейший период жизни Есенина поэты уже не были близки. Тем знаменательнее, что в журнале «Россия» (1924, № 1) Белый выступил с ярким реалистическим очерком «Арбат», в котором упоминался Есенин в своеобразном контексте. Бывший мэтр символизма колоритно описывал в очерке превращение старого, дворянского и профессорского Арбата в Арбат купеческий, полумужицкий (благодаря притоку, с конца прошлого века, деревенских лавочников и

---

<sup>1</sup> «Записки мечтателей». Пг., 1922, № 5, с. 136.

купцов). При этом автор очерка упоминал и о немалом вкладе в русскую культуру выходцев из купеческого и «мужицкого» сословия — таких, как Третьяков, Бахрушин, Савва Мамонтов, Щукин, считая этот факт чисто российским явлением: «...«Капиталист», «пролетарий» в России — проекции мужика; а мужик есть явление очень странное даже: лаборатория, претворяющая ароматы навоза в цветы; под Горшковым, Барановым<sup>1</sup>, Мамонтовым, Есениным, Клюевым, Казиним — русский мужик; откровенно воняет и тем, и другим: и — навозом, и розою — в одно-временном «хаосе»; мужик — существо непонятное; он — какое-то мистическое существо, вегетариански ядущее, цвет творящее из лепестков только кучи навоза, чтобы от него из Горшковских горшков выпирать: гиацинтами! Из целин матерщины <...> бьет струйная эвритмия словес: утонченнейшим ароматом есенинской строчки...»<sup>2</sup>

Эти высказывания Белого были, по всей вероятности, известны Есенину и, возможно, отозвались позднее в его стихотворении «Мой путь», там, где поэт бичует «салонный вылощенный сброд»:

Не нравится?  
Да, вы правы —  
Привычка к Лориган  
И к розам...  
Но этот хлеб,  
Что жрете вы, —  
Ведь мы его того-с...  
Навозом...

(II, 145—146)

Последняя встреча Андрея Белого и Есенина произошла в начале марта 1925 г. на квартире у Б. Пильняка; разговор, по свидетельству Белого, касался волновавшей его личной темы — Есенин в Берлине (в 1922 г.) виделся с его бывшей женой А. Тургеневой.

В одном из позднейших писем Иванову-Разумнику Белый подчеркивал, что не любит выступать на вечерах «поминовений», и согласился участвовать в вечере памяти Есенина только в ответ на настоятельную просьбу С. А. Толстой-Есениной: «... Есенина, — писал он, — и без вечеров «поминовений», — держу в сердце»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Фамилии арбатских лавочников.

<sup>2</sup> «Россия», М., 1924, № 1 (10), с. 59.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 19, л. 16 об.

## ДУХ ИЛИ ТЕХНИКА?

*Снова об А. Белом как теоретике художественной формы*

В нашем философском литературоведении начала XX века огромную роль сыграли те деятели культуры, которые в принципе были чужды какой-либо духовной специализации. Однако же в процессе творчества они вынуждены были решать вопрос о соотношении «общей идеи» (Чехов) жизней и различных специальных сфер.

Прежде всего характерны В. Я. Брюсов и А. Белый (Б. Н. Бугаев).

Роль А. Белого на этом пути несомненно первостепенна. Именно он, по сути дела, является создателем того направления гуманитарной мысли, которое впоследствии получило название русского формализма. При всем том, что мы ныне не можем согласиться почти ни с одним из однозначных выводов-тезисов А. Белого из его философски-литературоведческих штудий, сам ход поиска весьма поучителен — заново интересен в наши дни.

В. Я. Брюсов, несомненно, работает в той же атмосфере; однако же философски-теоретически он не весьма решителен; в смысле своей «неортодоксальности» Брюсов впоследствии близок В. Жирмунскому в его отношении к формализму<sup>1</sup>, а также отчасти Ю. Тынянову и некоторым другим. Его работы вроде <<О стихотворной технике>> интересны с точки зрения тех естественнопсихологических предпосылок, на которых возникал теоретический формализм, — впоследствии, как часто бывает в умственных течениях, нарушивший и эти предпосылки. В общем же Брюсов, несмотря на все смещения и наложения хронологии, так и остался «в чем-то предтечей» формализма — не более.

Статья Брюсова о Вяч. Иванове <<О стихотворной технике>> имеет две редакции — 1903 и 1911 годов; во второй Брюсов прямо и настойчиво — дважды — отсылает читателя к вышедшей в 1910 году книге А. Белого «Символизм. Книга статей».

Действительно, Брюсов не мог не видеть, что его полупублицистическая, «кавалерийская» публикация получила в образе книги Белого мощное «артиллерийское» подтверждение. Так сказать, в доклассическом, организационно-издательски не оформленном русском теоретическом

---

<sup>1</sup> Об этом см.: Жирмунский В. К вопросу о «формальном методе». — В кн.: Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 154—174.



*Андрей Белый. Силуэт. Работа Е. Кругликовой. 1910-е годы*

формализме «Символизм» Белого, несомненно, является центральным событием. Все позднейшие ключевые и наиболее расхожие идеи формализма прямо или опосредованно связаны с книгой Белого и предстают то более, то менее резкой специализацией и однозначной гипертрофией его идей.

Это не означает, что все идеи Белого были достаточно оригинальны; сам он четко ссылается на различных теоретиков и практиков художественного творчества, философов своего и более раннего времени; однако же ныне совершенно ясно, что, изучая «русский формализм», Белого никак нельзя миновать — минимум как крупнейшее передаточное звено, максимум как самого патриарха теоретической школы.

Исходная мысль Белого, напряженно и порою дисгармонично ищущего

единства гносеологической, религиозной и других ипостасей духа, состоит в том, что научно-рациональным, гносеологическим (в узком смысле) путем нельзя постигнуть интенсивной, глубинной сути художественного творчества, но можно постигнуть некие его более внешние, как мы теперь сказали бы, слои, пласты, уровни; Белый неоднократно затрагивает этот вопрос с разных сторон, отходит от него, вновь возвращается, совершенно не случайно вспоминает Канта (как автора идеи «номен-феномен»): «Мы ставим себя в неразрывную связь с кантианством»<sup>1</sup>; так же не случайно вспоминает Г. Спенсера и других. Наконец, он резко формулирует исходный принцип в подходе к искусству, сыгравший столь важную роль в развитии формализма, — принцип, не стопроцентно кантианский или спенсеровский, но тем не менее достаточно пессимистический для судеб рационально-духовной целостности в освоении художественного творчества, в его философии: «Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее — прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический... или вопрос позитивный...

В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором — эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты; задача точной эстетики — анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики — уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества. Но единообразии такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики... Но построение всеобщей и единообразной метафизики — задача, в настоящее время едва ли осуществимая в человечестве; и потому-то невозможно установить нормы эстетических ценностей; эстетика невозможна, как гуманитарная наука.

Возможна ли она, как точная наука?

Да, вполне возможна» (234—235)

«Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна как точная наука, то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности. Вот — эмпирика той области эстетики, которая исследует законы лирики» (235).

Весь дисгармонизм в самом поиске целостности, драматизм ситуации поэта-символиста, ищущего потусторонних стихийных прозрений и при этом выступающего в облике теоретика — предтечи и даже первого представителя формализма — «сальеризма», «техницизма» в отношении к творчеству, просматриваются достаточно ясно и в этих общих исходных формулах. У Белого внутренне отчасти присутствуют, но все-таки недостаточно четко выражены признаки современного ему западного формализма: органическая теория жанров, «история искусств без имен», «принцип конструкции» и др.<sup>2</sup>, зато хорошо видны в зародышевом состоянии призна-

---

<sup>1</sup> Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910, с. 21. Далее ссылки на это издание с указанием страницы — в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Подробней об этом см.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928; Он же. Формализм и формалисты. Л., 1934.

ки и противоречия будущего формализма русского. Вдруг становится психологически понятным, почему именно символистский поэт берется за такое дело. Символизм напряженно ищет единства духа и не желает исключать рационального и собственно научного начала из этого единства; но религиозные и целостно-духовные задачи сопротивляются натиску рационализма, и сознание нащупывает возможность компромисса.

С другой стороны, само извечное символистское стремление постичь предельно непостижимое, освоить неведомое и тонкое, тончайшее в духе, в его переливах неизбежно влечет пристальнейшее внимание к подробностям — молекулам и атомам поэтической формы и, собственно, уже не столько формы, сколько именно техники; к тому же поэт — метафизик и символист — постоянно и болезненно помнит о научно-рационалистической непознаваемости, закрытости поэтически-духовного содержания; на этих жестких контроверзах выкристаллизовывается формализм как теоретический метод исследователя-поэта.

Здесь уместно сразу же сказать о драматическом промахе Белого, повлекшем за собой столь существенные следствия в его собственных штудиях и, несомненно, прямо и косвенно повлиявшем на облик «формальной школы» как целого. Увлекаясь спасительной «точностью», противостоящей всему непознаваемому, статически «сталкивая лбами» эстетику — метафизику и эстетику — «точную» науку, Белый забывает о таком кардинальном и для логики системы действительно могущем быть спасительном обстоятельстве, как интуитивный момент в самой науке, научном освоении мира.

Сильный и в математике, фактически использованный у... того же Канта в его теории аксиом, постулатов, и вообще принципа априорности во «Введении» к «Критике чистого разума»<sup>1</sup>, — этот момент, как многим известно, обретает особое значение в науках гуманитарных, тем более — искусствоведческих. Наука об искусстве — это сплошь и рядом не только наука, но отчасти и искусство об искусстве, и это чаще всего спокойно принимается как специфика этой науки. (Резко противостоят этому лишь некоторые школы структурализма — наследники формализма!) Для Белого же истинная наука — это лишь рационализм, и вся идея «точной эстетики» психологически и гносеологически основана на таком понимании ситуации.

Стремясь к широчайшей, всемирно-духовной, просторной целостности всего, Белый антидиалектически просмотрел возможный момент «целостности» внутри самой науки; опыт поэта-символиста (тут оба слова важны), конечно, мешал ему постичь этот момент. Конечно, теоретически, «теоретическим разумом» Белый не мог не знать всего этого; но не освоил это конкретно, практически-методологически.

Притом в четком отличии от позднейших формалистов, и прежде всего от Шкловского, Белый, думая о своей «точной (формальной!) эстетике», все-таки постоянно помнит и о том, что «связь любой эстетики с коренными

<sup>1</sup> См., напр.: Кант. Соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1964, с. 114 и др.

представлениями о действительности неминуема» (196). А как же иначе: дух, целостность не дают о себе забыть; да и сам Белый не таков, чтобы позволить это.

В отличие от Брюсова в <«О стихотворной технике»> Белый тут уж минует ту незримую грань, за которой простое повышенное внимание к «формальным моментам» переходит в формализм как метод, хотя пока еще и «подпертый» и раздираемый изнутри ощущением духа, «духовности» как целостности и искренним и драматичным стремлением к этой целостности. Белый философски более жесток и последователен, чем молодой Брюсов, и, не делая попыток остаться одновременно декадентом, символистом и просветителем, как видим, прямо объявляет «метафизику красоты» праздным занятием для науки, а эстетику — сферой формы и точной наукой. Выбор сделан. Точная наука будет заниматься своими точными фактами (вот он позитивизм, настигший мистика-символиста!), т. е. собственно формой, стилем, а дух, прозрение, мистика, целостность бытия — не ее (как таковой) дело.

Более конкретные положения, определяемые из этой общей идеи, не заставляют себя ждать.

С должной последовательностью Белый стремится применить методы и категории естественных, точных наук к сфере поэтической формы. Избегая ортодоксального биологизма Ф. Брюнетьера (а может быть, боясь недостаточной точности, т. е. недостаточно последовательного соблюдения принципа, современных ему биологических дефиниций, популярных после Дарвина и «органических» теорий Г. Спенсера), Белый обращает взгляд на того же Спенсера, но только в более физических, математических его воплощениях («закон экономии сил» во всех его вариациях) и на современный ему энергетизм и математические идеи. Тезисы, формулы, формулировки вроде *«Закон сохранения творчества есть один из основных законов формальной эстетики»* (183), «формальный принцип искусства должен... основополагаться на динамическом принципе (ср. позднее у Тынянова в «Проблеме стихотворного языка»). — В. Г.). Измерение количества и скорости движений должно явиться основным измерением в искусстве», «Закон эквивалентов нашел бы свое выражение в формальной эстетике» (187) и даже — «Поэзия аналогична состоянию тел переходному между состоянием жидким и газообразным — парообразному» (191), — так и мелькают в статье-главе «Принцип формы в эстетике» и других<sup>1</sup>. Естественно, что особое внимание Белый обращает на явление ритма и другие предельно конкретные, осязаемые «факты» в словесном творчестве.

Несколько глав-статей специально посвящено подробнейшему анализу ритмически-метрических фактов в поэзии («Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», 1909; «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», 1909; «Не пой, красавица, при

---

<sup>1</sup> Кстати, здесь же Белый довольно серьезно затрагивает ожившую ныне проблему художественного времени и его отношении к времени «бытовому» (как сказал бы Н. Гартман).



мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания)», 1909). Именно здесь (и отчасти в почти одновременно вышедшей книге «Луг зеленый»<sup>1</sup>) были заложены те принципы исследовательского подхода к ритму у Белого, которые впоследствии обратили на себя столь пристальное внимание Ю. Н. Тынянова, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, а затем структуралистов<sup>2</sup>.

Здесь же, на полпути от принятой общей платформы к скрупулезно-технологическим подробностям ритмики, метрики, рождаются некоторые принципы формализма как метода, получившие «утончение», развитие и специализированную форму у В. Б. Шкловского и других.

«История развития любой науки рисует нам картину последовательного выпадения из философии. Такое выпадение происходит по мере нарастания опытного материала, относящегося к соответствующей сфере знаний... Отделение от философии известной дисциплины означает разработку специальных методов» (14). Генетическая связь с философией, т. е. с целостно-существенным взглядом на мир, опять-таки сознается здесь очень четко; но путь к полному отделению «специальных методов» объявлен как необходимый. Сам-то Белый опять-таки ищет нового синтеза. Шкловский уже не искал его. Белый пишет: «Когда мы говорим о форме искусства, мы не разумеем здесь чего-нибудь отличного от содержания...

Когда мы говорим форма искусства, мы разумеем способ рассмотрения данного художественного материала. Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам. Эти группы и суть формы искусства... Здесь форма и содержание только методологические приемы изучения данного нам художественного единства» (176). Принципиальное неразличение формы и содержания есть один из краеугольных камней позднейшего русского формализма. Содержание как духовная суть искусства кантиански отсекается и вытесняется из сферы рационального освоения; кончается жем, что факторы содержательные, т. е. более глубокие, духовные, более фундаментальные по вертикали, приравниваются к факторам формальным, то есть более внешним — «выразительным». Однако, как известно, признание «равноправия» высшего и низшего, сути и выражения на деле есть не равноправие, а победа низшего. Игнорирование диалектики образа в глубину, по вертикали (и признание такой диалектики — «противоречия» и т. п. только в ширину, по горизонтали) есть один из коренных гносеологических промахов формализма<sup>3</sup> — даже у такого основательного и весьма не ортодоксального его представителя, как Ю. Н. Тынянов («Проблема стихотворного языка»). Неразличение формы и содержания, уравнивание формальных и содержательных факторов — второй и решающий шаг к этому промаху после отказа от освоения содержания. А. Белый, — стремящийся к последовательности аналитик, — делает его, этот шаг: после первого он слишком очевиден, логичен. Сталкиваясь в процессе анализа реального, конкретного художественного произведения с со-

<sup>1</sup> Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.

<sup>2</sup> К этому в данном контексте надо добавить более позднее исследование «Ритм как диалектика и «Медный всадник».

<sup>3</sup> См. упомянутую «Синтетику поэзии» В. Я. Брюсова, а также работы 20-х гг. Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели и др.



*Андрей Белый читает роман «Петербург» в квартире Бориса Красина.  
Рисунок Н. А. Андреева. 1916*

держательными факторами (идея, характер, художественное переживание, метод и проч.) и не имея возможности обойти, «не заметить» и х, — иначе анализ тотчас же станет неадекватен, — исследователь-формалист вынужден принимать их в сферу анализа, но, чтобы философски-теоретически свести концы, приравнивает их к факторам явно формальным (ритм, акустика и проч.); так зреет знаменитая идея равноправия «тематических» («семантических», «эйдологических») и «ритмических», «метрических» и иных внешнестилевых моментов в творчестве, столь популярная в опоязовских сборниках и последующих индивидуальных и коллективных трудах, идущих в русле формализма как сложившейся школы. При этом содержание как реальная суть произведения отодвигается все далее во тьму, в область неощутимого и непознаваемого уже ни разумом,

ни интуицией, ни воображением, ни чувством — «чистого ничто», как сказал бы буддист или, со своей стороны, Н. Гартман. Духовность теряет свое духовное содержание. Эта опасность подстерегает каждого приверженца чрезмерной конкретности, осязаемости применительно к искусству; формалисты не избежали ее. И А. Белый, непрерывно оглядываясь в поисках целостности, провозглашая, что «Единство есть Символ» (87) как исток и разрешение самой проблемы содержания и формы, все-таки первый говорит «А» в этом деле. Как большой духовный деятель, он при этом более объемлен, рельефен, «противоречив», чем всякий «постоянно ясный» последователь и затем эпигон. Но идеи имеют свою логику, независимую от объемности личности самого основателя. Белый рационально-методически здесь последователен, однако ощущает некое неудобство от своей последовательности и ищет выхода; позднейшие теоретики такого неудобства не ощущают.

Как видим, здесь впервые идут в ход и, впоследствии тоже знаменитые, термины «материал» и «прием».

Некоторые считают, что формалистский «материал» — простая замена термина «содержание»; это не так. По сути своей понятия «материал» и «содержание» прямо противоположны. Содержание есть внешняя и внутренняя жизнь, отраженная в произведении, в творчестве; содержание идейно, духовно, хотя при этом и «конкретно-чувственно» по форме преосуществления, выражения. «Материал» же есть понятие, по сути своей чисто позитивистское. «Материал» «ощутим» (любимый термин В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова) и попросту материален (если отстранить кантианскую мысль, что самой материи мы не знаем, а имеем лишь наши ощущения от нее). Во-первых, формалисты по тому же принципу равноправия слабо различали материал жизненный и материал как материальные средства данного вида искусства (в поэзии — звук, слово<sup>1</sup>). Материал жизненный для них не более чем «семантика», «тематический момент» и опять-таки идет практически наравне с формальными моментами, т. е. и звуком и качеством слова в том числе. Во-вторых, самое введение в сферу обсуждения понятия «материал» и молчаливое забвение о содержании можно сравнить с ситуацией, когда желающие постичь секрет вина изучают глазурь, изгиб ручки и состав глины кувшина, в который вино налито. Притом именно даже не цвет и количество самого вина (это было бы изучением формы), а кувшин.

Да, материал ощутим, но это еще не суть произведения, высокого творчества, его внутренней красоты как единства добра, познания, социального поиска.

Итак, неразличение содержания и формы Белый, как дальновидный и честный аналитик, открыто провозглашает заранее, чтобы потом не путаться, не ходить вкось и вкривь на пути, шаг по которому уже сделан. Что же касается понятия и термина «прием», впоследствии прославлен-

---

<sup>1</sup> Хотя материально ли слово? но это особый вопрос; и, кстати, тот факт, что он не был задан в свое время, свидетельствовал о том же исходном признании «равноправия» материи и «идей», — и, стало быть, равнодушии к самой постановке подобных вопросов.

ного В. Шкловским, вынесшим его в название программной своей работы, то в нем, самом по себе, не было бы ничего предосудительного, если бы в исходно принятой семантике слова уже не крылась знаменитая «сумма приемов». Что «форма и содержание только методические приемы», — эта мысль Белого относится еще к неразличению содержания и формы по глубине — как сути и ее выражения; но слово «прием», противопоставляемое самой «форме», тотчас же выступает как метафизический (в значении антидиалектический, механистический, — вновь в гносеологическом, а не в специфически-духовном смысле, как у Белого) антипод тому ощущению, которым веет от цельного понятия «художественная форма». И так оно и есть впоследствии. Ортодоксальный формалист акцентирует отказ от постижения неощутимых целых; «прием» — вот вам факт искусства, «сумма» (именно сумма, т. е. некий арифметический, внутренне рассыпанный набор) приемов — вот отношение этих фактов. И Белый, в своем стремлении к точной эстетике, дает некие первичные основания для такой трактовки: «Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам». Только ли приемов как неких «отдельностей»? Самодовлеют ли «обобщения» приемов «по группам»? (Не оговорена относительность таких обобщений, взятых в качестве самостоятельных единиц).

Другие конкретные методологические идеи — дело все того же стремления к последовательности и просто философско-теоретической техники: «Вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самых путей художественного творчества.

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи практического разума» (217—218) (т. е. априорны и необсуждаемы. — В. Г.). Методологические выводы ясны сами собой. Здесь многие секреты будущей историко-литературной методологии В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова («автоматизация», «ощутимый прием», «теория младшей линии», поэтика сюжетов). Белый здесь не дает самих конкретных идей — он представляет своим последователям доходить до них своим умом; но он, конечно, дает общий методологический ключ: история искусства слова как история формальных «групп», «обобщений», изолированных от социально-духовной истории творчества и самой жизни.

А. Белому же принадлежит несомненный приоритет в такой кардинальной характеристике русского формализма, как ориентация на искусство слова в противовес другим искусствам. По всем приведенным выше материалам легко убедиться в этом. В западном, особенно немецком формализме, как известно, преобладала ориентация на изобразительные искусства, что исходно давало многие иные акценты и ракурсы.

Конечно, во всех своих основных идеях Белый отталкивается и перекликается не только с Кантом, но и с позднейшими упоминавшимися здесь мыслителями, составлявшими умственно-философски-духовную ат-

мосферу его времени и круга: «Книга никогда не может быть чем-либо большим, чем отпечаток мыслей ее автора»<sup>1</sup>. «...Что пишется, отличительная черта находится в субъекте. Предметы могут быть те же, доступные и известные всем людям, но форма восприятия, сущность мышления придает им ценность и находится в субъекте»<sup>2</sup>. «Заслуга писателя тем больше, чем меньше он обязан материи»<sup>3</sup>. Раз с сущностью творчества все обстоит таким образом, ясно, что удел науки — лишь описание внешних фактов. «Представить идеи так, чтобы они могли быть поняты с возможно меньшим умственным усилием»<sup>4</sup>, — таков смысл всех правил этого же «слога» по Г. Спенсеру. «Поэзия... усваивает себе обыкновенно те символы мысли, те методы употребления их, которые и инстинктом, и анализом определяются как самые эффективные»<sup>5</sup>. «Грация, по отношению к движению, означает движение, которое производится с экономией мышечной силы...»<sup>6</sup> «Связь между грациозностью и экономией силы будет в высшей степени понятна для тех, кто катается на коньках»<sup>7</sup>. Не ставя сейчас задачи обсуждать самый принцип «экономии сил», можно заметить только, что характеристики здесь даются не по исходным социально-духовным, целостно-глубинным причинам (они слишком «абстрактны», не ощутимы, не «естественнонаучны»), а по следствиям же: от одного следствия (например, экономия мышечной силы) делается умозаключение к другому следствию (явление внешней грации). Типичный образец позитивистского метода «отмычек» — отыскивания конкретных, частных и специализированных «причин» для явлений, нуждающихся в более широком и глубоком осмыслении, и возведения этих «причин» в абсолют. Если Гегель через большое пытается объяснить все малое, то позитивист через малое пытается «отомкнуть» все большое (декларативно нередко вообще отказывается от «отмыканий»).

Но еще большее отношение теоретическая деятельность Белого имеет к поискам предшествующей ему, соседней и прямо наследующей ему мысли русских поэтов и других деятелей.

Здесь надо сразу сказать, что имевшая, например, для Блока колоссальное значение деятельность В. С. Соловьева для Белого-теоретика во многом прошла «по касательной». Белый по заваске был агностик и мистик. Аскетический и рационально-теологический объективный, хотя тоже и с элементами мистицизма, идеализм В. С. Соловьева был ему, как философу, не всегда к стати. Собственно, и Блока Соловьев, конечно, больше интересовал как поэт, интонировавший его, блоковскую лиру (в интонациях и образах молодого Блока много прямых стиховых реминисценций из Соловьева, а такой факт применительно к поэту лучше объясняет любовь и близость к поэту-философу, чем знание подробностей самой философской системы), и автор двух-трех идей-тезисов («вечная

---

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. О писательстве и о слоге. СПб., 1893, с. 9.

<sup>2</sup> Там же, с. 9.

<sup>3</sup> Там же, с. 10.

<sup>4</sup> Спенсер Г. Соч. в 7-ми т., т. 2. СПб., 1900, с. 126.

<sup>5</sup> Там же, с. 138.

<sup>6</sup> Там же, с. 150.

<sup>7</sup> Там же, с. 151.

женственность»), важных для Блока в принципе, в целом и не интересовавших его в их аналитически-рационалистических подробностях. О Белом мы должны говорить иначе: он сам выступает как создатель развернутой теософско-историсофской системы-здания. Конечно, Белый знал Соловьева не хуже, а может быть, и лучше Блока, и несомненно испытывал косвенное и частное его влияние; но кардинальные принципы его теории шли именно от кантианско-«субъективистских», а не от абсолютных систем.

Споря о Белом, предшествуя и наследуя и в чем-то объединяясь с ним, пишут свои теоретические — то более, то менее эссеистские трактаты Вяч. Иванов («По звездам» и др.), К. Бальмонт («Поэзия как волшебство»), И. Анненский (статья «О современном лиризме» и другие).

## ПОЭТИЧЕСКОЕ КОСНОЯЗЫЧИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

В мифологии различных народов существует представление: пророки косноязычны. Косноязычен был библейский Моисей. О нем в библии сказано: «И сказал Моисей Господу: о, Господи! человек я не речистый, и таков был и вчера и третьего дня, и когда Ты начал говорить с рабом Твоим: я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал: кто дал уста человеку? кто делает немым, или глухим, или зрячим, или слепым? не Я ли Господь Бог? Итак пойди; и Я буду при устах твоих» (Исход, 4,10—12). Пушкин показал своего пророка в момент окончания немоты и обретения им речи. Косноязычие Демосфена — один из многих примеров легенды о том, что способность «глаголом» жечь «сердца людей» рождается из *преодоленной немоты*.

Андрей Белый был косноязычен. Речь идет не о реальных свойствах речи реального «Бореньки» Бугаева, а о самосознании Андрея Белого, о том, как он в многочисленных вариантах своей биографической прозы и поэзии осмыслял этот факт. А. Белый писал: «Косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал «Боренька» из «ребенка» и «паиньки»; не то, чтобы он не имел жестов: он их переводил на «чужие», утрачивая и жест и язык <...>

Свои слова обрел Боренька у символистов, когда ему стукнуло уж шестнадцать-семнадцать лет (вместе с пробивавшимся усиком); этими словами украдкой пописывал он; вместе с мундиром студента одел он как броню, защищавшую «свой» язык, термины Канта, Шопенгауэра, Гегеля, Соловьева; на языке терминов, как на велосипеде, катил он по жизни; своей же походки — не было и тогда, когда кончик языка, просунутый в «Симфонию», сделал его «Андреем Белым», отдавшимся непрерывной лекции в кругу друзей, считавших его теоретиком; «говорун» жарил на «велосипеде» из терминов; когда же с него он слезал, то делался безглагольным и перепуганным, каким был он в детстве»<sup>1</sup>.

Свой путь А. Белый осмыслял как *поиски языка*, как борьбу с творческой и лично-биографической немотой. Однако эта немота осмыслялась им и как проклятье, и как патент на роль пророка. Библейский бог, избрав косноязычного пророка, в ответ на жалобы его сказал: «Разве нет у тебя Аарона брата, Левитянина? Я знаю, что он может говорить <вместо тебя>, и вот он выйдет на встречу тебе <...> Ты будешь ему говорить и влагать

<sup>1</sup> Белый Андрей. Между двух революций. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 7.



*Андрей Белый. Рисунок В. Пяста (Пестовского). 1905*

слова <Мои> в уста его, а Я буду при устах твоих и при устах его <...> Итак он будет твоими устами, а ты будешь ему вместо Бога» (Исход, 4, 14—16). Таким образом, пророку нужен истолкователь.

Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык подсчетов, схем, стиховедческой статистики и стилистических диаграмм. Правда, и истолкователь мог впасть в пророческий экстаз. И тогда, как это было, например, в монографии «Ритм как диалектика», вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. Более того, в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности.



То, что мы назвали поэтическим косноязычием, существенно выделяло язык Андрея Белого среди символистов и одновременно приближало его, в некоторых отношениях, к Марине Цветаевой и Хлебникову. При этом надо оговориться, во-первых, что любое выделение Белого из символистского движения возможно лишь условно, при сознательной схематизации проблемы, и, во-вторых, что столь же сознательно мы отвлекаемся от эволюционного момента, имея в виду тенденцию, которая неуклонно нарастала в творчестве Белого, с наибольшей определенностью сказавшись в его позднем творчестве.

Язык символистов эзотеричен, но не косноязычен — он стремится к тайне, а не к бессмыслице. Но более того: язык, по сути дела, имеет для символистов лишь второстепенное, служебное значение: внимание их обращено на тайные глубины смысла. Язык же их интересует лишь постольку, поскольку он способен или, вернее, неспособен выразить эту онтологическую глубину. Отсюда их стремление превратить слово в символ. Но поскольку всякий символ — не адекватное выражение его содержания, а лишь намек на него, то рождается стремление заменить язык высшим — музыкой: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» (Андрей Белый, «Символизм, как миропонимание»). В центре символистской концепции языка — слово. Более того, когда символист говорит о языке, он мыслит о слове, которое представляет для него язык как таковой. А само слово ценно как символ — путь, ведущий *сквозь* человеческую речь в засловесные глубины. Вяч. Иванов начал программные «Мысли о символизме» (1912) стихотворением «Альпийский рог» из сб. «Кормчие звезды»:

И думал я: «О, гений! как сей рог,  
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах  
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит». —  
А из-за гор звучал ответный глас:  
«Природа — символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзвука. И отзвук — Бог.  
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук»<sup>1</sup>.

Слово «звучит для отзвука» — «блажен, кто слышит». Поэтому язык как механизм мало интересовал символистов; их интересовала семантика, и лишь область семантики захватывало их языковое новаторство.

В сознании Андрея Белого шаг за шагом формируется другой взгляд: он ищет не только новых значений для старых слов и даже не новых слов — он ищет *другой язык*. Слово перестает для него быть единственным носителем языковых значений (для символиста все, что сверх слова — сверх языка, за пределами слова — музыка). Это приводит к тому, что область значений безмерно усложняется. С одной стороны, семантика выходит за пределы отдельного слова — она «размазывается» по всему тексту. Текст делается *большим словом*, в котором отдельные слова — лишь элементы, сложно взаимодействующие в интегрированном семантическом единстве текста: стиха, строфы, стихотворения. С другой — слово распадается на элементы, и лексические значения передаются единицам низших уровней: морфемам и фонемам.

<sup>1</sup> Иванов Вячеслав. Собр. соч., т. II. Брюссель, 1974, с. 605.

Проиллюстрируем это примером одного текста:

### БУРЯ

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи:  
В лазури бури свист и ветра свист несет,  
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,  
Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и вьет.

Воскрес: сквозь сень древес — я зрю — очес мерцанье:  
Твоих, твоих очес сквозь чахлые кусты.  
Твой бледный, холодный лик, твое возликованье  
Мертвы для них, как мертв для них воскресший: ты.

Ответишь ветру — чем? как в тени туч свинцовых  
Вскипят кусты? Ты — там: кругом — ночная ярь.  
И ныне, как и встарь, восход лучей багровых.  
В пустыне ныне ты: и ныне, как и встарь.

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи,  
В лазури бури свист и ветра свист несет —  
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий:  
Прогонит, гонит вновь. И вновь метет и вьет<sup>1</sup>.

Стихотворение буквально «прошито» разнообразными повторами: целых слов и словосочетаний, групп фонем, которые образуют здесь морфемы или псевдоморфемы, воспринимающиеся как морфемы, хотя таковыми в русском языке не являющиеся, и, наконец, отдельными повторяющимися фонемами.

В первом стихе:

безбурный — бури	бур — бур
безбурный — лазури	зур — зур
царь — встарь	ар' — ар'
лазури — бури	ури — ури

Только группа согласных *вст* («встарь») осталась без повтора, но зато она богато промодулирована во втором стихе: *свт* («свист»), *втр* («ветра»), *ст* («несет») и переходит в третий: *свнцв* («свинцовый»), вовлекая *ц* из «царь». Повторяются флективные части слов и коренные, чем акцентируются грамматические признаки и лексико-семантические значения отдельных слов, повторяются и целые слова. В результате создаются два семантических пятна: безбурная лазурь, царь лазури, с одной стороны, и образ смятенной бури, — с другой. Каждое из этих пятен — «большое слово», вбирающее в себя всю колеблющуюся семантику отдельных лексических единиц языка и их грамматических форм. Но и антиморфические «безбурность» и «буря» отчетливо воспринимаются как однокоренные — противоположные и единые. Противостоя друг другу, они на более высоком уровне сливаются как варианты некоторого высшего инварианта смысла.

Но одновременно протекает противоположный процесс: смысл не только интегрируется, но и дезинтегрируется: значимой и символической ста-

<sup>1</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 311—312. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

новится уже отдельная фонема, которая, в результате многочисленных повторов, обретает автономность и семантически укрупняется. Более того, разложение аффрикат *ц-тс-ст* и особенно образная значимость фонемных контрастов в построении гласных заставляют ощущать как значимые уже не целостные фонемы, а их дифференциальные признаки.

Во второй строфе на фонетическую вязь накладывается система местоимений: «ты» и «они» закрепляют за выделенными надсловесными группами статус слов. Введение же «я», в сочетании с не нейтральностью повествования (восклицания и вопросы) вводит третий смысловой комплекс — говорящего и превращает текст в монолог.

Глубокая значимость этого монолога сочетается с пророческим косноязычием, «невнятицей», по выражению самого Белого. Далеко за пределы обычных норм поэтической речи выходит смысловой вес интонации. Это демонстрируется, например, тем, что точный повтор на лексико-синтаксическом уровне первой строфы в конце стихотворения создает контрастный фон для меняющейся интонации: двоеточие в конце первого стиха заменено запятой (отменена длительность паузы, резко удлиняется дыхание). В конце второго стиха перечислительная интонация сменяется выражением динамической смены, третий стих получает в конце интонацию каузальности. Но особенно важна длительная пауза в середине последнего стиха: бедный значением союз «и» в сочетании с превращением грамматически неполного фрагмента предложения в самостоятельную, и более того — финальную, фразу создает образ непрерывности мятежа. То, что было вначале временным возмущением извечной ясности, превращено в постоянную и сосуществующую лазурной ясности стихию.

Поражает обилие синонимов, которыми пользуется Белый для определения создаваемого им языка пророческого косноязычия:

Ах, много, много *«дарвалдаев»* —  
Невнятиц этих у меня.

(410)

*Невнятицы, дарвалдаи, но и вяк, чушь.* Последнее, чаще всего, — оценка пророческого косноязычия непосвященными: «Чушь, Боренька, порешь!»

«Да, мой голубчик, — ухо вянет:  
Такую, право, порешь чушь!»

(410)

*«Святые ерунды»* (434), *«метафорические хмури»* (408), *«лазуревые дури»* (там же) и многое другое.

Этот создаваемый Белым язык далеко выходил за границы норм символизма, приближаясь к дадаизму Хлебникова, «Простому как мычание», или языковым экспериментам Чуковского. Сдвигались с места все уровни языка и исследовались на предмет того, сколько из этой руды можно выплавить новых смыслов.

Возможность соединить в одном и том же тексте «невнятицы» и «дарвалдаи» и научно-терминологическое обсуждение их, соединить «обе полы» языка таила в себе возможность «онегинской» иронии. И Белый

<sup>1</sup> Белый Андрей. Между двух революций, с. 8.

использовал эту возможность в «Первом свидании». Здесь сфера пророческого косноязычия — «невнятицы» — выступает в двойном освещении. С одной стороны, она факт истории: истории личности Белого, его поисков адекватного языка самовыражения и эпохальных поисков «безъязыким» (Маяковский) веком средств для обретения языка. По отношению к этому факту объективной истории повествователь выступает как историк и анализатор, пользующийся совсем другими средствами в собственной речи. Правда, он не только историк, но и летописец-мемуарист, широко включающий в свое повествование свою прошлую и сейчас уже экзотическую для него речь. От вчерашнего дня собственной речи он отстранен иронией. Но повествователь — еще и пророк. И здесь «вдохновенное бормотание» (Пушкин) становится его собственной речью, уже свободной ото всякой иронии:

Благонамеренные люди,  
Благоразумью отданы:  
Не им, не им вздыхать о чуде,  
Не им — святые ерунды...  
О, не летающие! К тверди  
Не поднимающие глаз!  
Вы — переломанные жерди:  
Жалею вас — жалею вас!  
Не упадет на ваши бельма  
(Где жизни нет — где жизни нет!) —  
Не упадет огонь Сент-Эльма  
И не обдаст Дамасский свет.

(434)

При этом не следует забывать, что выходящие за пределы символистской языковой техники эксперименты Белого не отменяют и достижений символизма, в частности смыслового обогащения за счет «просвечиваний» значений через значения. Строки типа:

Фантомный бес, атомный вес —

соединяют «отзвуки» Вяч. Иванова с поэтической техникой и языковым чутьем Маяковского.

Смысл семантической структуры «Первого свидания» особенно наглядно раскрывается системой употребления в поэме собственных имен. Дело не только в том, что Майя, Упанишады, Серапис, призыв: «Воанергес» ведут к одним культурным ассоциациям, а Максвелл, Кюри, Бойль и Ван-дер-Ваальс — к другим, и что для многих читателей в строке:

Хочу восстать Анупадакой, —

последнее имя — заумное звуко сочетание, свободный от конкретных ассоциаций знак культурной традиции (в данном случае — буддийской). Важно и другое: читатель может не знать (или не понимать) уравнений Максвелла, забыть закон Бойля — Мариотта. Но он знает, что это умопостигаемые вещи: их *можно* понять, *есть* люди, которые их понимают. Они относятся к языку науки, языку терминов (сами их имена — лишь названия формул и законов). Второй же ряд — знаки туманных пророчеств и прозрений и принадлежат языку «невнятиц». Это о них говорится:

Язык!.. Запрядай: тайной слов!  
(406)

Язык таинств, эзотерический, непонятный пигмеям («О, не понять вам, гномы, гномы», где само слово «гнома» в духе барочной поэзии запрядено в загадку), есть одновременно и жреческий, и кружковой: отсюда обилие намеков на интимно-кружковые реалии, требующие для посторонних комментария. Но автор одновременно и иронический историк, и научный истолкователь изображаемой им эпохи.

Такая задача требовала совершенно особых решений.

Андрей Белый искал себя и «велосипед» — язык для самовыражения. Отсюда параллельность постоянных языковых экспериментов и в такой же мере постоянного автобиографизма. Однако «поиски языка» были одновременно задачей эпохи, и автобиографизм перерастает неуклонно в историзм. Для этой сложной задачи нужно было совершенно особое художественное мышление. Мы видели, как поиски Белого вели его вперед — к Хлебникову и Маяковскому. Но они вели его еще дальше вперед — к Пушкину, к «Евгению Онегину», языковое совершенство которого все еще остается недостигнутой целью (а не вчерашним днем!) русской поэзии. И если русской поэзии суждено *идти к Пушкину*, то «Первое свидание» — веха на этом пути.

## БЕЛЫЙ-СТИХОВЕД И БЕЛЫЙ-СТИХОТВОРЕЦ

В истории русского стихосложения было два больших перелома: в 1730—1740-х гг., когда на смену силлабическому стиху утверждался стих силлабо-тонический, и в 1890—1920 гг., когда рядом с силлабо-тоническим стихом утверждался стих чисто-тонический. Поэтическая практика и теоретическое осмысление этой практики в обе эти эпохи шли в ногу. В подкрепление к стиховедческим трактатам писались экспериментальные стихи, они проходили испытание общественным вкусом, а если поэт менял свою концепцию стиха, то переписывал свои старые стихотворения наново. Так Третьяковский перестраивал свои ранние стихи из силлабики в силлабо-тонику, так Кантемир переписал по-новому все свои сатиры. Точно так же и Андрей Белый в последние свои годы упорно занимался переработкой — подчас до неузнаваемости — ранних своих стихов<sup>1</sup>. Это вызывало недоумение, считалось (и считается), что он их портил, молодые друзья будто бы собирались учредить «Общество защиты творений Андрея Белого от жестокого его с ними обращения»<sup>2</sup>. Но Белый был непоколебим.

Белый был не единственным писателем своего времени, соединявшим в своем лице поэта и теоретика стиха (как когда-то Третьяковский и Ломоносов).

Вячеслав Иванов читал поэтам лекции о метрике, Валерий Брюсов выпустил два издания трактата по стиховедению и антологию экспериментальных стихов. Но ни тот, ни другой не испытывали нужды в поздние годы перерабатывать ранние стихи. Их эволюция была ровной, они обогащали, но не меняли свою поэтическую систему. Не то — Белый. На середине своего творческого пути он резко сменил поэтическую манеру, сменил философское мировоззрение и сменил теоретический подход к стиху. Он оставил не одну, а две книги по стиховедению и во второй

---

<sup>1</sup> Ирония судьбы: Белый оставил том своих переработанных стихов «Зовы времен» для посмертного издания с закливающим предисловием: «*Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянь первой редакции*», это — последняя «*воля автора...*» (Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 568). И тем не менее «Библиотека поэта», обычно возводящая «последнюю волю автора» в культ, именно для Белого отступила от своих принципов и перепечатала ранние редакции, — настолько твердо было убеждение, что поздние — «хуже».

<sup>2</sup> Пяст В. А. Встречи. М., 1929, с. 154—155.

сурово осуждал и отвергал первую. Первая называлась «Символизм» (1910)<sup>1</sup>, вторая — «Ритм как диалектика» (1929)<sup>2</sup>.

«Символизм» в стиховедческой своей части писался очень быстро: в 1908 г. первые разборы, в 1909 г. весь основной массив, последние подсчеты досылались в уже готовую книгу и попадали не в текст, а в примечания. «Ритм как диалектика», наоборот, был продуктом очень долгого вынашивания: первые подступы в 1912 г., первые разработки в 1917 г. (в сочинениях «Ритм и смысл» и «О ритмическом жесте», лишь недавно опубликованных<sup>3</sup>; из последней работы напечатаны лишь вступительные главы), первое печатное высказывание в том же 1917 г.<sup>4</sup>, популяризация в лекциях 1918—1920 гг. и окончательный вариант, написанный в 1927 г. Для Белого эта вторая его концепция была дороже и ближе.

Судьба этих книг сложилась неодинаково. «Символизм» получил немедленное признание, на него опиралось, прямо или косвенно, все русское стиховедение 1910—1920-х гг. «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый», — говорил Б. В. Томашевский<sup>5</sup>. Здесь впервые с такой широтой стиховедческие наблюдения были подкреплены статистическими подсчетами: стиховедение стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье<sup>6</sup>. Недаром современное зарубежное стиховедение, осваивая применение подсчетов, стало называть их «русским методом»<sup>7</sup>. Были поправки, были уточнения, но основа, заложенная «Символизмом», осталась непоколебленной. «Ритм как диалектика», наоборот, прошел почти бесследно; только полемические (и автоpoleмические) крайности Белого вызвали авторитетную отповедь В. М. Жирмунского<sup>8</sup>, да иллюстра-

---

<sup>1</sup> Белый А. Символизм. М., 1910 (с. 231—438 и 567—633: статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского 4-стопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков», «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (опыт описания)» и примечания к ним. Дальнейшие ссылки на эту книгу — в тексте.

<sup>2</sup> Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М., 1929. Дальнейшие ссылки — в тексте.

<sup>3</sup> Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого. — «Труды по знаковым системам», 12. Тарту, 1981, с. 97—146.

<sup>4</sup> Белый А. Жезл Аарона. — В кн.: Скифы, сб. 1-й. Пг., 1917, с. 155—212 (см. параграф «Ритм», с. 200—203).

<sup>5</sup> Воспоминание В. Е. Холшевникова.

<sup>6</sup> Конечно, у Белого были предшественники. Статистика метрических особенностей античного и средневекового стиха велась давно и использовалась для датировки и атрибуции стихотворных произведений; составляя опись ритмических вариаций русского ямба, Белый брал за образец опись вариаций греческого гексаметра в книге Н. И. Новосадского «Орфические гимны» (Варшава, 1900). Гимназический наставник Белого Л. И. Поливанов впервые приложил ее к русскому стиху и открыл, что в 6-стопном ямбе XVIII в. дактилическая цезура избегалась, а в XIX в. предпочиталась (см.: Гофолія, трагедія Ж. Расіна. Пер. Л. Поливанова. М., 1892, с. XCVI — CLXI); подобную же эволюцию Белый открыл в 4-стопном ямбе.

<sup>7</sup> Bailey J. Toward a statistical analysis of English verse. Lisse, 1975, p. 11—17.

<sup>8</sup> Жирмунский В. М. По поводу книги «Ритм как диалектика»: ответ Андрею Белому. — «Звезда», 1929, № 8, с. 203—208. Cp. Beyer Th. R. The Bely — Zhirmunskypolemik. — «Andrey Bely: A critical review» ed. by G. Janacek, Lexington, p. 206—213.

Вода у Пушкина, Тютчева, Баратынского  
 (Общее у тр.)  
 (Вопрос (Общее у тр. к))

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Синее</li> <li>• Кипящее</li> <li>• Солёное</li> <li>• Сверхчистое</li> <li>• чистое</li> <li>• быстрое</li> <li>• быстрое</li> <li>• быстрое</li> </ul>	}	<ul style="list-style-type: none"> <li>• шумит</li> <li>• ревет</li> <li>• хлопает</li> <li>• бьет</li> <li>• бьет</li> <li>• бьет</li> <li>• бьет</li> </ul>
---	---	---

Пушкин цв. п.	Разноглас Баратынский	Тютчев	Баратынский Тютчев
<ul style="list-style-type: none"> <li>• блестящая</li> <li>• зная</li> <li>• среднестат</li> <li>• туманная</li> <li>• отражающая</li> <li>• интуитивная</li> <li>• стеклянная</li> <li>• прозрачная</li> <li>• синев</li> <li>• быстрая</li> <li>• зеленая</li> <li>• блестящая</li> <li>• темная</li> <li>• каудущая</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• блестящая</li> <li>• быстрая</li> <li>• среднестат</li> <li>• туманная</li> <li>• отражающая</li> <li>• интуитивная</li> <li>• стеклянная</li> <li>• прозрачная</li> <li>• синев</li> <li>• быстрая</li> <li>• зеленая</li> <li>• блестящая</li> <li>• темная</li> <li>• каудущая</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• блестящая</li> <li>• зная</li> <li>• среднестат</li> <li>• туманная</li> <li>• отражающая</li> <li>• интуитивная</li> <li>• стеклянная</li> <li>• прозрачная</li> <li>• синев</li> <li>• быстрая</li> <li>• зеленая</li> <li>• блестящая</li> <li>• темная</li> <li>• каудущая</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• блестящая</li> <li>• зная</li> <li>• среднестат</li> <li>• туманная</li> <li>• отражающая</li> <li>• интуитивная</li> <li>• стеклянная</li> <li>• прозрачная</li> <li>• синев</li> <li>• быстрая</li> <li>• зеленая</li> <li>• блестящая</li> <li>• темная</li> <li>• каудущая</li> </ul>

Андрей Белый. Вопросы стихосложения. Вода у Пушкина, Тютчева, Баратынского. Со схемами. Черновой автограф. 1916

тивный материал, в котором «Медный всадник» оказывался поэмой о революции, а ритм — ключом к этому странному тезису, сильно скомпрометировал эту книгу в глазах нескольких поколений филологов-неспециалистов. Лишь в последние десятилетия была сделана попытка реабилитировать методiku позднего Белого<sup>1</sup>, но эти тезисные публикации остались мало кому известны.

Чтобы восстановить картину действительного положения двух стиховедческих томов Белого в истории его творчества и в истории всей русской культуры его времени, нужно вспомнить следующее.

<sup>1</sup> Гиндин С. И. О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели А. Белого. — В кн.: План работы и тезисы докладов II межвузовской студенческой научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики. Тбилиси, 1966, с. 13—14.



На исходе XIX в. европейская поэзия стала искать новых стихотворных средств, свободных от ассоциаций с традиционными жанрами и темами и открытых для проявлений художественной индивидуальности. Французские символисты открыли «свободный стих», не укладывавшийся в традиционные силлабические размеры; в России Гиппиус, Брюсов, чуть позже Блок стали писать стихами, не укладывавшимися в традиционные силлабо-тонические размеры («Сквозь окно светится небо высокое, Вечернее небо тихое, ясное...»), «Ваша дева со взором жгучим Заласкает меня ночью в телеге...», «Царица смотрела заставки, Буквы из красной позолоты...» — именно этих трех поэтов Белый упоминает в «Символизме» (с. 557), говоря о тоническом стихе). Этот стих не разлагался на однородные стопы и все-таки явно ощущался как стих. Как можно было обозначить эту разницу? В языке было два относящихся к этому слова: «метр» и «ритм». Слово «метр» было терминологичнее, его было естественнее отнести к традиционному стиху, к однородной последовательности стоп; слово «ритм» было более расплывчато-многозначным, его было естественнее отнести к новому, расшатанному стиху. Новый стих оказывался стихом с ритмом, но без метра; но значило ли это, что старый стих был стихом с метром, но без ритма, без гибкости, позволяющей каждому поэту найти свое индивидуальное выражение? А если в традиционном стихе был и ритм, то в чем он заключался? Так вопрос о соотношении метра и ритма в русском классическом стихе стал в начале XX в. главным для русского стиховедения вообще и для Андрея Белого в частности<sup>1</sup>.

В чем проявляется ритм в классическом стихе, — на этот вопрос Белый нашел ответ сразу. Как он проявляется, — на этот вопрос он в двух своих книгах отвечал по-разному.

Непреложно ясным для Белого было исходное представление: ритм в стихах первичен, метр вторичен; ритм есть творческое начало, «дух музыки», движущий поэтом (нищанский термин: «Символизм», 244); метр есть отстоявшийся, кристаллизовавшийся ритм, застывший в жесткую мертвую схему ямба или хорея. Но живой ритм пробивается сквозь сухой метр, как в вулкане кипящая лава сквозь застывшую. Известно, что реальное строение стихотворных строк сплошь и рядом не соответствует метрической схеме: метр 4-стопного ямба требует ударений на всех 4 стопах («Пора, пора! рога трубят»), а реальные строки то и дело пропускают их то на 1-й, то на 2-й, то на 3-й, то на 1-й и 3-й, то на 2-й и 3-й стопе («Благословен и тьмы приход», «У нас немудрено блеснуть», «Разбить сосуд клеветника», «Адмиралтейская игла», «Изволила Елисавет»). Традиционное стиховедение со времен Тредиаковского и Ломоносова молча признавало такие пропуски ударений («пиррихии», «полуударения», «ускорения») досадным, хоть и неизбежным недостатком стиха. Белый, наоборот, объявил такие отклонения от схемы лучшим достоинством стиха: именно они на фоне однообразного метра складываются в изменчивый ритм. В самом деле, разные поэты употребляют эти вариации — одну «метрическую» и пять «ритмических» — с разной частотой: например,

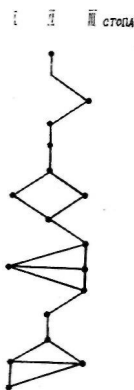
---

<sup>1</sup> О понятии ритма в стиховедческих работах и, шире, в мировоззрении Белого см.: Elsworth J. The concept of rhythm in Bely's aesthetic thought. — In: Andrey Bely: centenary papers, ed. by B. Christa. Amsterdam, 1980, p. 68—80.

поэты XVIII в. предпочитали пропускать ударения на 2-й стопе, а поэты XIX в. — на 1-й. Белый доказал это точными подсчетами. Это уже было открытием огромной важности — началом создания исторической метрики русского стиха. Но Белого это не удовлетворяло: он хотел нащупать в ритме не индивидуальность эпох, а индивидуальность поэтов и даже отдельных произведений, для этого пропорции шести вариаций были слишком грубым средством, нужно было идти дальше. Здесь-то и открывались две различные дороги.

В «Символизме» для Белого в центре внимания — ритм статический, ритм расположения пропусков ударения внутри строки или группы строк. Его определение: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» («Символизм», с. 396). «Симметрия» — понятие пространственное, осязаемое не при последовательном чтении текста, а при одновременном охвате его взглядом. И действительно, Белый переводит временной ритм стиха на язык пространственной статики: он чертит график из трех столбцов (для 1, 2 и 3 стоп) и в каждой строке отмечает точкой, на какой стопе имеется пропуск ударения; потом соединяет соседние точки линиями и рассматривает получившиеся «ритмические фигуры». Вот отрывок из собственного стихотворения Белого («В поле», 1907), размеченный таким образом:

Пусть вечером теперь она  
 К морозному окну подходит  
 И видит: мертвая луна...  
 И волки, голодая, бродят —  
 В серебряных, сквозных полях;  
 И синие ложатся тени  
 В заиндевевших тополях,  
 И желтые огни селений,  
 Как очи строгие, глядят,  
 Как дозирующие очи;  
 И космы бледные летят  
 В пространства неоглядной ночи.  
 И ставни закрывать велит...  
 Как пробудившаяся совесть,  
 Ей полуночный ветер твердит  
 Моей глухой судьбины повесть...



В этой разметке Белый выделил бы (сверху вниз) такие ритмические фигуры: «малый угол», «ромб», «косой угол», два «прямоугольных треугольника», еще один «косой угол», «крыша» и еще один «прямоугольный треугольник». Понятно, что такого рода сочетания ритмических вариаций гораздо разнообразнее, чем изолированно взятые ритмические вариации. Белый подсчитывает количество каждой ритмической фигуры у каждого поэта (на 596 строк 4-стопного ямба), и это дает ему гораздо более дробную характеристику их индивидуального ритма. Позднейшие исследования показали, что Белый сильно преувеличивал значение этих фигур (большинство их складывается случайно); но разметка ритма точками и линиями до сих пор может быть небесполезна хотя бы при преподавании стиховедения.

В «Ритме как диалектике» подход Белого совершенно иной. В центре

его внимания — не статический, а динамический ритм, ритм отношений, переходов между строками: не то, что внутри строк, а то, что между ними. Перед нами ритм не пространственный, а временной, картина не симметрии, а нагнетания. Каждая строка рассматривается не сама по себе, а на фоне предыдущих строк, и измеряется степенью контраста с ними по формуле  $\frac{n-1}{n}$ , где  $n$  — промежуток между данной строкой и предыдущей тождественной ей по ритму. Так, в выписанных 4 четверостишиях показатели контрастности строк будут: 0 (первая строка ни с чем не контрастирует), 0 (точный повтор предыдущей), 1 (полный контраст), 0,5 (повтор через 1 стих); 0,0, 1, 0,5; 0,8, 0,7, 0,5, 0,8; 0, 0,8, 1,1. Сумма по четверостишиям — 1,5; 1,5; 2,8; 2,8 — т. е. малая контрастность в начале, высокая в конце; перепад такого рода называется «ритмическим жестом» и обычно сопровождается и тематическим перепадом (например, здесь — от картины видимого мира к картине душевного состояния и т. п.). Белый разобрал таким образом по тематическим отрывкам текст «Медного всадника» и получил знаменитую кривую, где все отрывки с пониженным разнообразием ритма совпали с темой «Петр, Петроград и наводнение», а все отрывки с повышенным разнообразием ритма — с темой «Евгений, его страдания, мятеж, смерть» («Ритм как диалектика», с. 170). Из этого (вполне объективного и весьма небезынтересного) наблюдения он сделал далеко идущий риторический вывод о революционности пушкинской поэмы.

Философские основы этих двух концепций ритма в общих чертах ясны, и в научной литературе об этом писалось. Для «Символизма» это — неокантианство (преимущественно в риккертском варианте): мир сущностей и мир явлений разъединены, мир сущностей адекватно непознаваем и доступен только целостному переживанию (для Белого — религиозно-мистического характера), предметом же научного познания может быть только мир явлений, т. е. форма, а не смысл, — факты статичные и раздробленные, объединяемые в систему только сознанием исследователя; полная и систематичная опись таких явлений формы и есть задача современной «описательной эстетики», пользующейся всеми средствами точных наук. Для «Ритма как диалектики» это — антропософия: мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и, следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым глубоким духовным смыслам; исследователь не противопоставлен объекту исследования, а сливается с ним в единстве вселенной, через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм. Неокантианский подход «Символизма» — это подход исследовательский, извне, исключающий всякое вмешательство исследователя в объект; а подход «Ритма как диалектики» — подход творческий, изнутри, для которого объект не результат, а процесс, все время меняющийся, — слово «диалектика» в этом смысле употреблено Белым совершенно точно.

Необходимо сразу оговорить, что понятие «формы» для Андрея Белого не исчерпывается ритмом, а охватывает все уровни строения поэтического произведения, включая и образы и мотивы (обычно называемые «содержанием»): «форма» не пассивно вмещает содержание, а активно формирует его, и интонация ритма может лучше выразить глу-

бинный смысл стихотворения, чем это делают слова с их словарным значением («Ритм как диалектика», с. 263). В статье «Лирика и эксперимент» он дает прекрасный образец всестороннего описания двух строф из некрасовской «Смерти крестьянина», где показано, как взаимодейственно распределяются по строкам и образы, и грамматические формы, и слово-разделы, и аллитерации («Символизм», с. 247—252)<sup>1</sup>. Критики, обвиняющие Белого в формализме, обычно закрывают глаза на эти блестящие страницы<sup>2</sup>.

Но кроме теоретического, философского опыта Белого в основе двух его концепций ритма лежал и практический, стихотворческий опыт, представляющий едва ли не больший интерес.

Для первой, статической концепции ритма в «Символизме», демонстрируемой на материале 4-стопного ямба, этот опыт угадывается без труда: это — 4-стопные ямбы самого Белого, стихи 1904—1908 гг. для «Пепла» и «Урны». В эти годы у Белого и общая интенсивность лирического творчества выше, чем когда бы то ни было (почти половина всех его стихотворений вообще), и доля 4-стопного ямба выше всего (около трети написанных в эти годы стихотворных строк). Начало этой творческой волны было не совсем обычно. Русский 4-стопный ямб конца XIX в. был, по ощущению Белого, «ритмически бедным» размером, не позволял себе пропусков ударений на 2-й стопе и поэтому из шести ритмических вариаций пользовался только четырьмя. Неудивительно, что молодой Белый им пренебрегал: из 120 стихотворений «Золота в лазури» 4-стопным ямбом написаны только шесть, и три из них связаны темой или посвящением с именем Валерия Брюсова («Маг», «Преданье», «Не тот»). Это не случайно. Именно Брюсов стал первым «оживителем» русского ямба на рубеже веков. В это время он внимательно изучал русскую поэзию XVIII в. (для задуманной им «Истории русской лирики»), невольно поддался характерному для нее и забытому впоследствии ритму пропусков ударения на 2-й стопе и стал допускать их для оттенения в собственные ямбы: «Где я последнее желанье Осуществлю и утолю? Найду ль немислимое знанье, которое, таясь, люблю?..» Белый чутко уловил эту тенденцию, подхватил и в своем обычном максимализме довел до предела: уже в 1904 г., еще далекий от стиховедческих исследований, он пишет (на характерно бросовскую «городскую» тему) стихотворение «Меланхолия», почти сплошь построенное на безударности 2-й стопы:

---

<sup>1</sup> Наблюдения Белого над симметрией грамматических форм в этом отрывке послужили образцом для Р. Якобсона в его исследованиях 1950—1970 гг. о «грамматике поэзии и поэзии грамматики». Точно так же наблюдения Белого над повторающимися аллитерациями у Блока и других поэтов («т-р-е» как знак «трагедии трезвости») привели его к самостоятельному открытию анаграмматического построения текста — тому открытию, которое лет 30 назад было извлечено из архива Соссюра, после чего увлечение анаграммами стало на некоторое время общей филологической модой. Белого по этому поводу никто не вспомнил. — хотя даже нельзя сказать, что прозрения его прошли беспоследственно. Футурист-шекспировед И. Аксенов напечатал в сб. «Госплан литературы» (М.: 1925) статью «О фонетическом магистрале», где идеи Соссюра были предвосхищены еще четче и логичнее; но и она осталась прочно забыта.

<sup>2</sup> См., напр.: Г о н ч а р о в Б. П. Андрей Белый — стиховед. — «Филологические науки», 1980, № 5, с. 20—28.

...Над городом встают с земли, —  
Над улицами клубы гари.  
Вдали над головой — вдали  
Обрывки безответных арий... —

а в 1908 г. — уже сознательно экспериментальное («Символизм», с. 272, 294) стихотворение «На кладбище» с еще более необычной безударностью и 2-й и 3-й стоп:

...Серебряные тополя  
Колеблются из-за ограды,  
Разметывая на поля  
Бушующие листопады...

Если сравнить этот ритм с более традиционным ритмом, опирающимся на ударность 2-й стопы («...О, если б... Помню наши встречи Я ясным, красным вечерком, И нескончаемые речи О несканзанно дорогом...» — «Э. К. Метнеру»), и с еще одним экспериментальным ритмом, нарочито подчеркивающим ударность всех стоп («Далек твой путь: далек, суров. Восходит серп, как острый нож. Ты видишь — я. Ты слышишь — зов. Приду: скажу. И ты поймешь...» — «Я»), — трудно избежать впечатления, что перед нами три разных размера, хотя и вписанные в один и тот же метр 4-стопного ямба. Белый ощущал эту разницу так отчетливо, что даже семантизировал ее: отмечено, что в стихах «Пепла» и «Урны» тема «кошмарного гротеска» проходит у него в изломанном ритме «Над улицами клубы гари...», а тема «философической грусти» — в уравновешенном ритме «И нескончаемые речи...»<sup>1</sup>. Понятно, что такой рефлектирующий автор, как Андрей Белый, убедившись в практической возможности таких эффектов, не мог не задуматься теоретически над их причиной. Так и явился «Символизм» с его антитезой всеуравнивающего «метра» и индивидуального «ритма».

Для второй, динамической концепции ритма в «Ритме как диалектике» последовательность мысли была, по-видимому, такова же: первый толчок от опыта новаторских стихотворных форм, последняя проверка на опыте классического пушкинского стиха. Этот первый толчок здесь, по-видимому, дали собственные эксперименты молодого Белого с тем стихом, который для его несиллаботонического творчества особенно характерен и который им самим потом был назван «мелодизмом». Это стих, которым написаны, например, в «Золоте в лазури» стихотворение «Душа мира», в «Пепле» — «Осинка», «Горе», стихи, составившие потом поэму «Мертвец», в «После разлуки» — «Маленький балаган на маленькой планете Земля» и многое другое, а главным образом — одно из самых больших и программных произведений Белого, поэма «Христос воскрес». Для ана-

---

<sup>1</sup> Тарановский К. 4-стопный ямб Андрея Белого. — «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 10 (1966), p. 127—147; ср.: Он же Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX в. — «Јужнословенски филолог», 21 (1955—56), p. 15—44; В. Christa. Bely's poetry: a metrical profile. In: Andry Bely: centenary papers, p. 97—117; Гаспаров М. Л. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого. — Блоковский сборник VII. Тарту, 1986 с. 25—31.

лиза этот стих крайне сложен, и стиховеды обычно обходили его вниманием<sup>1</sup>. Вот пример его из поэмы «Христос воскрес»:

После Он простер (А)  
Мертвеющие, посинелые от муки (Б)  
Руки (Б)  
И взор — (А)

В пустые (В)  
Тверди... (Г)

Руки (Б)  
Повисли (Д)  
Как жерди, (Г)  
В густые (В)  
Мраки... (Е)

Измученное, перекрученное (ЖЖ)  
Тело (З)  
Висело (З)  
Без мысли. (Д)

Кровавились (И)  
Знаки (Е)  
Как красные раны, (К)  
На изодранных ладонях (Л)  
Полутрупа. (М)

Глаз остеклелою впадиною (Н)  
Уставился пусто (И, О)  
И тупо (М)  
В туманы (К)  
И мраки, (Е)  
Нависшие густо. (О)

А воины в бронях, (Л)  
Поблескивая шлемами,  
Проходили под перекладиною. (Н)

Насколько присутствуют и насколько ощутимы в этих стихах два обычных признака стиха русской поэзии, ритм и рифма? Самые частотные междуударные интервалы в русской речи — 2-сложный и 1-сложный, в обычной прозе они вместе составляют около 60%; в «Христос воскрес» — тоже 60%, т. е. этот текст ничуть не ритмичнее обычной прозы. Таким образом, стихотворность этого текста определяет не ритм. А рифма? Она, конечно, здесь присутствует, и даже очень густо, три четверти всех слов зарифмовано (это фантастически много), — но она не предсказуема: переплетение рифмических цепей (они отмечены буквами АББАВГ...) здесь настолько прихотливо, что следить за ним не под силу человеческому сознанию. Ощущение общей прорифмованности налицо, но никакие закономерности, позволяющие предчувствовать появление такой-то рифмы и эстетически переживать подтверждение или неподтверждение такого

---

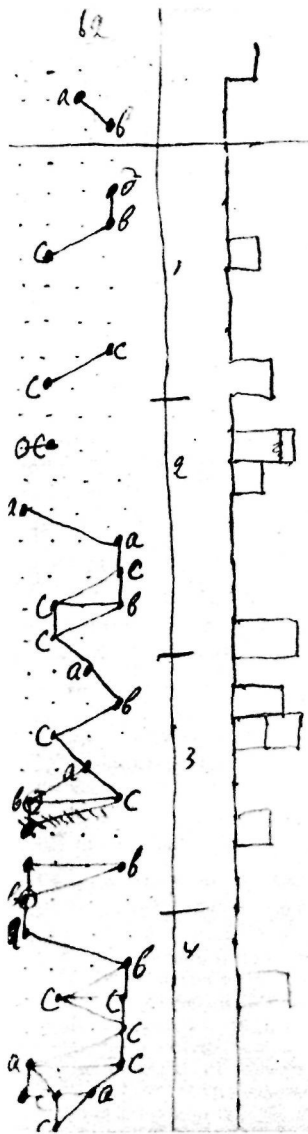
<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Об одном неизученном типе рифмованной прозы. — In: *Finitis XII lustris*: Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 154—159.

предчувствия, здесь не уловимы, — а именно они ведь и отличают стих от прозы. Иными словами, рифма здесь имеет только орнаментальную, фоническую функцию и не имеет структурной, стихоорганизующей, расчленяющей. Поэтому мы позволили себе назвать такой текст «рифмованной прозой»: в нем нет заданного членения на соотносимые и соизмеримые отрезки, которое является первым отличием стиха от прозы. Можно возразить: а графическое членение? Оно налицо и явно играет большую роль. Но оно очень дробное, почти каждое слово вынесено в отдельную строчку. А это значит, что специфически стихового, не совпадающего с языковым членением на соизмеримые отрезки здесь нет: как мы не стали бы считать стихами прозу Дорошевича или Шкловского, где каждая фраза печатается с новой строки, так мы не можем считать стихами и эти тексты Белого, где каждое слово печатается с новой строки. Разумеется, между стихом и ритмической или рифмованной прозой можно выявить множество переходных форм, и тексты Белого тут дадут самый благодарный материал, но покамест работа по такому выявлению даже не начата<sup>1</sup>.

В «Золоте в лазури», в «Пепле», даже в поэме «Христос воскрес» Белый пользуется этой поэтической формой без каких бы то ни было теоретических осмыслений. Теоретическое осмысление наступает потом: в предисловии к «После разлуки» (1922), озаглавленном «Будем искать мелодии», и в предисловии к «Зовам времен» (1931)<sup>2</sup>. Слово «мелодия» пришло сюда из «Символизма» (с. 320), где оно обозначало непрерывную вереницу строк с «отступлениями от метра». Мелодия для Белого — синоним индивидуальной, неповторимой интонации текста. «Мелодия целого <...> есть господство интонационной мимики». «Мелодизм — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычурные образы, звуков и ритмов, не координированных вокруг песенной души лирики — мелодии». «То, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строении строк, строф, стоп, ни ставший быстро столь же казенным беспорядок их». «Метр есть порядок стопо-, строко- и строфования, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы <...>; ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; <...> поэтому метр — механизм, а ритм —

<sup>1</sup> Рифмованная проза Белого порой удивительно напоминает прозу Рильке в «Любви и смерти корнета Рильке». Ср., например: «*Rast! Gast sein einmal. Nicht immer selbst seine Wünsche bewirten mit kärglichen Kost. Nicht immer feindlich nach allem fassen; einmal sich alles geschehen lassen und wissen: was geschieht, ist Gut. Auch der Mut muss einmal sich strecken und sich am Saume seidener Decken in sich selber überschlagen. Nicht immer Soldat sein. Einmal die Locken offen tragen und den weiten offenen Kragen, und in seidenen Sesseln sitzen, und bis in die Fingerspitzen so: nach dem Bad sein...*» Русский перевод Я. Л. Гордона (напечатанный с предисловием Белого в альманахе «Свиток», 3. М., 1924, с. 77): «Отдых! Хоть раз гостем быть. Не всегда самому себе служить. Не всегда хватать все с бою: хоть раз собою распорядиться дать — и знать: что сделают — благо. Даже отвага должна отдыхать и под шелком покрывала устало растянуться. Не всегда быть солдатом. Хоть раз пусть открыто локоны вьются...» и т. д. (в переводе рифмы идут гуще: сказывается опыт самого Белого). Но «Любовь и смерть...» Рильке была опубликована только в 1906 г. и не могла служить образцом для «Золота в лазури»; источником форм «мелодического стиха» были, скорее, вольные трехсложные размеры самого Белого.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 546—550. 560—568, Дальнейшие ссылки в тексте.



Уск. 5  
 зам. 0  
 предл. "а"  
 Рондэль изъ Бюргерийской  
 убожь. Октавы.  
 14 Встрочки (Стр. 355, 1 м)  
 1825 года.

Ускорения

1.	а — 15	(17)
	в — 4	
2.	с — 34	(34)
3.	а — 9	(10)
	с — 1	
4.	а — 7	(78)
	в — 40	
	с — 27	
	д — 3	
	е — 1	
<u>Всего ускорений</u>		<u>(141)</u>
а	31	
в	44	
с	62	
д	3	
е	1	

Замедления

1) двнй спондей — 7

Пятистопный ямб лирики Пушкина. Вопросы стихосложения.  
 Автограф Андрея Белого. 1916



организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации <...>; в чем же <...>? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*» (с. 546—547). И далее — примеры, как один и тот же словесный текст звучит совершенно по-разному от различной интонационной разбивки (характерно, что первый же из этих примеров — проза: гоголевское «Чуден Днепр...»).

Стремление задать читателю ощущение единственной, неповторимой интонации, чтобы он прочитал фразу Гоголя или строфу Белого не любым из нескольких возможных вариантов, а тем единственным, каким внутренне слышал ее автор, — становится у позднего Белого всепробладающим. В поисках средств для этого он доходит до фантастической изощренности — все читавшие помнят, как выглядят его страницы, где слова бегут столбиками, лесенками, зигзагами, сдвигаются то вправо, то влево, — горизонтальное положение строки «я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов, расположенных интонационными изломами, соответствующими мной слышимым акцентам и паузам» (с. 563). И эти приемы в каждом случае делают свое выразительное дело. Возьмем простейший случай того, как Белый обыгрывает разный «расстав слов» одного и того же текста. В балладе «Шут» из сборника «Королева и рыцари» первая и последняя главы начинаются одинаково, образуя как бы рамку. Но в первой главе это начало напечатано так:

Есть край, где старый  
Замок  
В пучину бьющих  
Вод  
Зубцами серых  
Башен  
Глядит — который  
Год!

Его сжигает  
Солнце;  
Его дожди  
Секут...  
Есть королева  
В замке  
И есть горбатый  
Шут!

Докучно  
Вырастая  
На выступе  
Седом, —  
Прищелкивает  
Звонко  
Трескучим  
Бубенцом...

А в последней главе так:

Есть край,  
Где старый  
Замок  
В пучину  
Бьющих  
Вод

Зубцами  
Старых  
Башен  
Глядят —  
Который  
Год!

Его сжигает  
Солнце,  
Его дожди  
Секут...  
Есть  
Королевна  
В замке  
И есть  
Горбатый  
Шут.

С вершины мшистой  
Башни  
Гремит в закат  
Труба, —  
И над мостом  
Чугунным  
Мелькает тень  
Горба...

В первой главе первые две строфы напечатаны так, чтобы в каждом стихе два первых слова стояли вместе, а последнее отдельно — т. е. чтобы строко-раздел разрывал как раз самую сильную синтаксическую связь (чаще всего — между определением и определяемым). Это придает звучанию этих строф напряженность и причудливость. Третья строфа напечатана так, чтобы каждое слово занимало отдельную строчку, — от этого она звучит ровнее и спокойнее. В последней главе наоборот: первые две строфы напечатаны так, что каждое слово занимает отдельную строчку (с двумя лишь перебойями), а третья строфа — так, что два первых слова стоят вместе, а третье отрывается. Поэтому и интонация в них меняется не от напряженности к ровности, а от ровности к напряженности. Любопытно, что размер, которым написано это стихотворение, — один из самых простых в русском стихосложении: трехстопный ямб; в первой публикации («Литературный альманах». СПб., «Аполлон», 1914, с. 23-27) стихотворение было напечатано обычными строчками и воспринималось как легкое и несложное. Но вводя его в свои книги, Белый, несомненно, хотел, чтобы на фоне простейшего размера легче воспринимались его сложнейшие интонационно-графические узоры.

И все-таки, все эти типографические ухищрения остаются у Белого трагически безрезультатны. Во-первых, все равно нет уверенности, что все читатели поймут графический рисунок стиха одинаковым образом, — для одного сдвиг вправо покажется сигналом повышения голоса, для другого — сигналом понижения голоса, для третьего — ни повышения, ни понижения, а только, например, отрывистости или убыстрения темпа. Во-вторых, при такой настойчивой интонационной выделенности каждого слова теряется смысл выделения вообще: интонационный курсив может выделять главные слова на нейтральном фоне, и это создает очень важ-

ный выразительный рельеф, но если интонационным курсивом набраны все слова до единого, то весь рельеф опять сглаживается, и текст сплошь курсивом оказывается ничуть не выразительнее, чем текст сплошь без курсива. В-третьих, сам автор оказывается в сомнении, какую, собственно, неповторимую интонацию он вкладывает в свой словесный текст: это видно по рукописям Белого, в которых то и дело одни и те же (самые простые) стихотворения и отрывки записаны то с одним, то с другим, то с третьим «расставом слов», и каждый звучит выразительно и оправданно, а какой лучше и точнее, неясно и самому автору. Если бы Белый был эпатирующим скептиком, он мог бы сделать целую книжку из одного и того же словесного текста, представленного двадцатью различными графико-интонационными «расставами слов», и они звучали бы двадцатью различными стихотворениями: это было бы идеальной демонстрацией того, что такое «мелодизм» по Андрею Белому<sup>1</sup>. Но Белый не был скептиком, он был верующим антропософом и действительно старался в каждом стихотворении однозначно передать неповторимое трепетание в нем мирового духа, — забывая о том, что однозначное и индивидуальное — вещи разные, и что все мгновенное есть обобщение, поддающееся многим реализациям.

Два признака были для Белого главным в понятии «мелодия» — неповторимая целостность и связь со смыслом («интонационный жест смысла»). Целостность для Белого — понятие мировоззренческое, аналог целостности мирового духа; не случайно одновременно со сборником «После разлуки», где он провозглашал мелодическую целостность отдельного стихотворения, он издает свой одностомник 1923 г., где перестраивает и перекраивает свои старые стихи, чтобы лучше выразить смысловую целостность всего своего лирического творчества. Целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова, а для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — а именно, интонация, не логическая, конечно, а эмоциональная. «Целостность» и «интонация» — этими понятиями Белый неожиданно вписывается в стиховедческие дискуссии нынешнего дня. Кто за ними следит, тот знает: спорят два подхода, аналитический и целостнический, первый предлагает описывать произведение по структурным уровням (фонический, метрический, стилистический, образный) и по их соотносительности, второй требует описывать его в целостности (в какой последовательности, неясно) и чтобы в этой целостности господствующим было, конечно, содержание, смысл. Первые продолжают исследовательский подход извне (исследователю дана форма произведения, от нее он восходит к смыслу), начатый Андреем Белым в «Символизме», вторые продолжают творческий подход изнутри (творцу приходит в голову неповторимый смысл произведения, от него он нисходит к форме), начатый тем же Андреем Белым в позднем творчестве. Вероятно, сторонники последней концепции ужаснулись бы при мысли, что неудобопонятные стихи позднего Белого являются

---

<sup>1</sup> О «поэзии графики» в стихах и прозе Белого (во многом повлиявшей на Маяковского) см. Eagle H. *Typographical devices in the poetry of Andrey Bely*, — «Andrey Bely: a critical review», p. 71—85, и особенно: Janacek G. *The look of Russian Literature: Avant-garde visual experiments, 1900—1930*, Princeton, 1984, где Белый предстает как предтеча современной «конкретной поэзии».

самым сознательным и последовательным осуществлением их представлений, но это так; и тупик, в который зашел Белый в своем «мелодизме», — самое серьезное предостережение упрощенно-целостническому пониманию стиха.

Если, таким образом, идеалом позднего Белого была неповторимость и непредсказуемость интонации, порождаемой только смыслом, а не внешними метрическими и прочими заданиями, то наиболее полным воплощением такого идеала оказывался вообще не стих, а проза, ничем не стесняемая извне. Мы знаем, что Белый, действительно, пришел к такому логическому выводу и в статьях в «Горне» 1919—1920 гг. стал анализировать прозу Пушкина и Гоголя так, как если бы это были стихи, за что и получил возражения от таких несхожих критиков, как Б. Томашевский и Вяч. Иванов<sup>1</sup>. Но мы знаем также, что когда сам Белый перешел от стиха к прозе и достиг в ней, действительно, фантастической выразительности слов и интонаций, то, чтобы гибкость этих интонаций была ощутима, ему пришлось для оттенения подстелить под них жесткий трехсложный метр: ритм без метра (точнее, без установки на метр) оказывался неощутим. Примеры этой «метрической прозы» у всех в памяти:

*Другие дома не доперли; лишь крыши кривые крыжовниковых красно-жавых цветов, в глубине тупиков повалыся, трухлеют под небом; а дом Неперепрева прет за заборик; из сизосеризовой распыры «сам» с пятипалой рукою и с блюдечком чайным из окон своих рассуждает... («Маски», гл. I)*

Так последовательное доведение всякого принципа до конца оборачивалось собственной противоположностью, и Белый, хорошо понимавший, что такое диалектика, это сознавал: «Проза и метр, два позднейших расщепления некоторой давней речитативной напевности (периода тезы), которые в третьем периоде (в синтезе) должны по-новому сочетаться, чтобы явить новую форму, в отношении к которой мы, современники, бьющиеся в расщепе между поэзией и художественной прозой (периода антитезы), еще жалкие предтечи; отсюда кажущийся разлом «прозы» в сторону напева и кажущийся разлом узаконенного напева, ставшего метром, в кажущейся прозаической речитативности» (с. 563). Так «мелодический» стих у Белого оборачивался прозой, а проза метризировалась.

«Мелодические» искания позднего Белого смыкаются, таким образом, с его ранними опытами в «Золоте в лазури» — смыкаются так тесно, что Белый чувствовал себя вправе «выветвлять» из старых ритмов новые стихи: отсюда все его поздние переработки ранних стихотворений, которые он делал, «вынырнув, так сказать в кипящие первообразы и ритмы, которые смутно когда-то слышал юноша» (с. 562). Стихи «ямбического периода» 1904—1909 гг. перерабатывались гораздо меньше, как можно видеть по переизданию «Пепла» в 1929 г. Эти две манеры для позднего Белого сосуществовали рядом, каждая со своим содер-

---

<sup>1</sup> Белый А. О художественной прозе. — «Горн», 1919, № 2—3, с. 49—55; 1920, № 5, с. 47—54; Ср.: Томашевский Б. Андрей Белый и художественная проза. — «Жизнь искусства», 1920, № 454, 458—459, 460; Он же. Рец. в журн. «Книга и революция», 1921, № 10—11, с. 32—34; Иванов В. И. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. — «Научные известия Академического центра Наркомпроса», 1922, 2, с. 164—181.

жанием. В проекте посмертного собрания стихов в I том («Зовы времен») входили преимущественно стихи о природе, мире и боге, тяготеющие к мелодической аморфности, во главе с поэмой «Христос воскрес», а во II том («Звезда над урной») — стихи о России, трагической любви и просветлении, тяготеющие к ямбической четкости, во главе с поэмой «Первое свидание». Стиховедческим комментарием ко II тому мог бы быть «Символизм», а к I тому — «Ритм как диалектика».

Но чтобы утвердить любое открытие в природе стиха, русскому стиховеду нужно найти его у Пушкина. В этом направлении двинулся и поздний Белый. Если самое драгоценное в мелодической органике стиха есть ее непредсказуемость, то где ее следует искать в классическом стихе? Не в метре, т. е. не в полноударных строках, потому что метр воплощает все самое повторное и предсказуемое в стихе; не в ритме отдельной строки, потому что все отклонения от метра в отдельной строке (пропуски ударений) и даже в паре смежных строк (ритмические фигуры) немногочисленны и заранее вычислимы; а в ритме последовательности строк, где контраст между каждой новой строкой и памятью о все меняющейся сумме уже прочитанных строк есть величина изменчивая даже внутри одного стихотворения, не говоря уже о разных. На этом и сосредоточился Белый после «Символизма». Его всегда соблазняло выражение ритмического облика целого стихотворения одним числом. При старом, статическом подходе этим числом была средняя доля «ритмических строк» (т. е. строк с пропусками ударений) от общего числа строк в стихотворении («Символизм», с. 394); при новом, динамическом подходе этим числом стал средний показатель контрастности всех строк в целом стихотворении или в отдельных его четверостишиях. У этих показателей, в цифрах ли, в графиках ли, был вполне реальный стиховедческий смысл: они говорили, где в произведении стих звучит монотонное, а где разнообразнее. Но Белому было мало таких констатаций, и он спешил от них к интерпретациям — к наведению прямых связей между ритмом и смыслом (ср. еще в «Символизме», с. 280, 322). Его вело убеждение в непосредственном единстве формы и содержания в интонационном «жесте»; отсюда его полемика с формалистами, относившимися к такому единству скептически. Poleмика была резкой, Белый обвинял Жирмунского в плагиате, Жирмунский Белого в мистицизме; трудно не припомнить опять, как похоже спорили друг с другом в XVIII в. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков.

Подводя итоги, можно сказать: хотя Белый сделал всё, чтобы скомпromетировать результаты своих стиховедческих исканий 1910—1920-х гг., все же они заслуживают большего внимания и уважения, чем обычно выпадает на их долю. Свою программу-минимум Белый выполнил: ввел в употребление объективный показатель однообразия и разнообразия ритма, лучше которого до сих пор ничего не предложено. Это не так уж мало. Именно в наше время, когда вошли в употребление трудные для восприятия и анализа полиметрические композиции с частой сменой сложных размеров, стали особенно актуальны проблемы восприятия стиха: начать читать или слушать текст, на которой строке мы решаем, что перед нами 4-стопный ямб, или вольный ямб, или дольник, в котором отдельные строки совпадают по звучанию с 4-стопным ямбом? и как

ощущается нами стих до этого момента, до фиксации наших дальнейших ритмических ожиданий? Это вопрос не о статике, а о динамике восприятия стиха, не о ретроспективном, при перечтении, исследовательском определении его строя, а о непосредственном, при первочтении, читательском ощущении его звучания. Вероятно, отсюда можно пойти и дальше, к исследованию того, как создается ритм стиха, строка за строкой, на ходу и набирая инерцию и расшатывая ее. Из «Символизма» Белого выросло все сегодняшнее русское стиховедение, хотя при этом отпали все дорогие ему «ритмические фигуры»; очень может быть, что из «Ритма как диалектики» вырастет стиховедение завтрашнего дня, хотя при этом отпадут все дорогие Белому «ритмические жесты». А из чего выросла сама работа «Ритм как диалектика», об этом мы и попытались рассказать в нашей статье.

UT PICTURA POESIS <sup>1</sup> АНДРЕЯ БЕЛОГО

Проблема живописности (*picturesque*) в поэзии Андрея Белого является частью общей проблемы синтеза искусств, которая была едва ли не центральной в русской культуре рубежа XIX—XX веков <sup>2</sup>. В поэтике Белого эта тенденция к синтезу различных форм искусства выражала устремленность поэта к обретению цельности, гармонии не только в творчестве, но и в самом бытии <sup>3</sup>.

В поисках путей к синтезу искусств художники и поэты рубежа веков, в том числе и Белый, доминирующую роль отводили, как известно, музыке <sup>4</sup>. Но вторую скрипку в этом оркестре несомненно играла живопись. Связь поэзии с живописью была не только умозрительной, теоретической, но и конкретно-поэтической. «Живописная поэзия развивалась в направлении своеобразной «эстетики видения». Суть ее заключается в том, что нечто небывалое, чудесное (видение) обнаруживается в самой жизни», — отмечает Н. Р. Швейцен <sup>5</sup>.

Исследователи творчества Андрея Белого не раз отмечали особую остроту его зрительного восприятия. Так, авторы писали о скульптурности образов в романе «Петербург» <sup>6</sup>, о кинематографическом характере его повествования <sup>7</sup>, о поразительной достоверности и живописной красоч-

<sup>1</sup> «Поэзия, подобная живописи» (*лат.*) — Гораций. Наука поэзии. — В кн.: Гораций. Флакк Квинт. Соч. М., 1970, с. 361. См.: Schweizen N. R. *The Ut pictura poesis*. Bern. Fg/M., 1972.

<sup>2</sup> См.: Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств. М., 1982; Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978; и др. Однако имеет смысл вспомнить, что идеи прямого соответствия стиховой фактуры предмету описания неоднократно дискредитировались и вышучивались (например, Г. Гейне).

<sup>3</sup> «Художник должен стать собственной формой. Его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной. Он сам «слово, ставшее плотью», — писал А. Белый (Белый А. Луг зеленый. Книга статей М., 1910, с. 28).

<sup>4</sup> См.: Хмельницкая Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого. — «Учен. зап. Тартус. гос. ун-та», Тарту, 1985, вып. 680, с. 66—85.

<sup>5</sup> Schweizen N. R. *Op. cit.* S. 7.

<sup>6</sup> См.: Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М. Медный всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург». — «Учен. зап. Тартус. гос. ун-та», Тарту, 1985, вып. 680, с. 85—92.

<sup>7</sup> См.: Тименчик Р. Д. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма. — «Труды по знаковым системам». 18, Тарту, 1984, с. 117—125. Связь с кинематографом позднего Белого уже отмечалась исследователями, одна-

ности путевых заметок Белого во время путешествия по Тунису, Италии и Армении<sup>1</sup>. «Белый был наделен даром остро видеть мир в линиях и красках. И этот изобразительный дар делает столь богатой и зрительно представимой его словесную палитру», — отмечает Т. Ю. Хмельницкая<sup>2</sup>.

Несомненно, именно этот поэтический дар в первую очередь предопределил тягу Белого к живописанию словом. Но это обстоятельство было не единственным истоком изобразительной поэтики Белого — ее характер, думается, объясняется и другими причинами.

В жизни и творчестве Андрея Белого очень многое — начиная с псевдонима<sup>3</sup> и кончая письмами к М. Сарьяну, написанными в последние годы жизни, отмечено изобразительным, главным образом живописным началом. Значимость зримого образа в поэтике Белого имела истоком призывы Вл. Соловьева *узреть* лик абсолюта, *вглядеться* в Лицо Вечной Женственности. «Появились вдруг *видящие* среди «невидящих» и они тяготели друг к другу, слагая естественно братство *з а р и*», — писал Белый<sup>4</sup>. Изобразительное начало в художественной культуре fin de siècle было также предначертано апокалиптическими настроениями той поры, которые разделял и Андрей Белый<sup>5</sup>. «Откровение» («Апокалипсис») Иоанна, как известно, представляет собой свидетельство не слова, а видения, поэтому главным образом зрительные образы из «Апокалипсиса», как символы и знамения, пронызывали тексты конца XIX века<sup>6</sup>.

Несомненно, на живописность поэтической образности А. Белого повлияло увлечение поэта как классической, так и современной живописью. В юности, в годы становления, он достаточно глубоко знакомится в семье Соловьевых с живописью. Особый интерес поэта вызвало искусство английских художников-префаэлитов<sup>7</sup>. Эстетика английского художника и

---

ко, по всей видимости, начало кадрового видения поэта сложилось уже в ранний период творчества.

Поэт в поэме «Первое свидание» говорит о том времени, когда писалось «Золото в лазури». Он был тогда увлечен буддизмом и упанишадами. Так. Ф. И. Щербатской писал, что буддистам «мир представляется в виде чего-то похожего на кинематографическую картину», для них «мир — это кинофильм» (цит. по ст.: Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. с. 66

<sup>1</sup> См.: Белый Андрей. Армения. Ереван, 1985.

<sup>2</sup> Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 44.

<sup>3</sup> Литературный псевдоним — Андрей Белый, взятый Борисом Николаевичем Бугаевым, связан с юношескими пророческими и апокалиптическими настроениями поэта: имя Андрей было взято в честь апостола Андрея, который традиционно почитается как покровитель христиан в странах к востоку от Византии (См.: Attwater D. The Penguin Dictionary of Saints. N. Y., 1982, p. 45. Об апокалиптическом смысле «белого» как символа абсолютной чистоты и как знака истинного пророка А. Белый писал неоднократно (см.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 4).

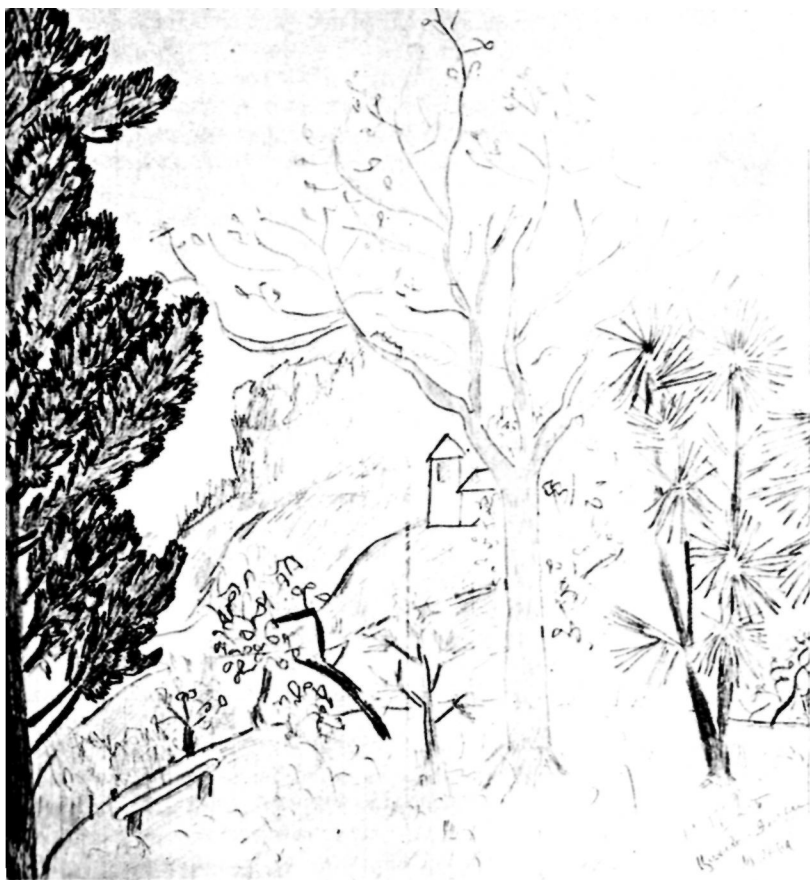
<sup>4</sup> Белый А. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», 1922, № 1, с. 136.

<sup>5</sup> См.: Белый Андрей. Апокалипсис в русской поэзии. — В кн.: Луг зеленый, с. 222—247; Баумэр Ф. Л. Апокалиптика 20-го столетия. — «Вестник истории мировой культуры», 1957, № 2, с. 33—46.

<sup>6</sup> Об апокалиптической символике см.: Завадская Е. В. Мир как книга. — «Искусство», София, 1986, № 1, с. 21—25.

<sup>7</sup> В поэме «Первое свидание» Белый говорит, в частности, о художнике-префаэлите Уильяме Холмане Ханте (1827—1910). Важно отметить, что именно





*Цихис-Дзири. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1927*

теоретика группы прерафаэлитов Дж. Рёскина оказала сильное влияние на художественный вкус Белого. Одна из основных работ Рёскина («Искусство и действительность») была переведена О. М. Соловьевой и в 1902 году — поэт несомненно знал этот текст. Пожалуй, определение Рёскина характера пейзажной лирики конца XIX века как «грозовые облака» может быть в известной степени отнесено и к пейзажным стихам Белого.

Рёскин подчеркивает моральный смысл пейзажа (The Moral of Landscape), очень метко определяет социальные корни обращения поэтов к

---

через этого художника художники-прерафаэлиты обратились к поэзии Китса, Шелли, Кольриджа, то есть к синтезу поэзии и живописи (см.: Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975, с. 152). Влияние на поэтику Белого искусства готики и Византии сказывалось, например, в том, что он уподобляет природу царству камня.

пейзажу: «Наша любовь к природе отчасти побуждена ошибкой в нашей социальной экономии». Рёскин, вслед за Уильямом Хогартом, придавал большое значение символике определенных линий и особенно ценил выразительность извилистой линии, что также отличает «стихографику» Андрея Белого. Одним из важнейших критериев единства поэтического и живописного образа Рёскин считал ритм — ритм стиха, ритм красок и линий.

Мифопоэтический мир «аргонавтов», сложная символика розенкрейцеров<sup>1</sup> в большой мере «окрасили» стихи Белого.

Первая жена поэта (Ася Тургенева) была художницей, она сильно повлияла на его эстетические пристрастия. Общение Белого с современными художниками — Бакстом, Борисовым-Мусатовым, Сомовым (поэт выступал в печати со статьями об их творчестве<sup>2</sup>), естественно, сказывалось на образном строе его поэзии.

А. Белый написал специальную работу о визуальном, живописном восприятии природы как существенной стороне поэтики Пушкина, Баратынского и Тютчева<sup>3</sup>, посвятил ряд статей символике цвета и его значению в поэтическом образе<sup>4</sup>. Глубокое специальное изучение этих проблем было во многом обобщением его собственного творческого опыта.

Живописность, цветовое начало в поэзии Белого в известной степени предопределено, на мой взгляд, и глубинной традицией культуры Древней Руси (к которой на рубеже столетий был повышенный интерес), особенно одно свойство этой культуры — большая приверженность к «умозрению в красках», чем к чистому философствованию<sup>5</sup>.

То, как названные грани культуры в целом, индивидуальный художественный вкус и особый изобразительный дар поэта претворены в его стихах, является предметом рассмотрения в данной работе. В статье характеризуются *picturesque* из трех поэтических сборников: «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1905) и «Урна» (1909). (Стихи А. Белого цитируются по изданию: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, в скобках указана страница.) Выбор именно этих текстов объясняется несколькими причинами: во-первых, тем, что в период их создания

---

<sup>1</sup> О символике «аргонавтов» см.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» — В кн.: Миф, фольклор, литература. Л., 1978. О символике розенкрейцеров см.: Амфитеатров А. В. Померкнувшие дали. Розенкрейцеры. — В кн.: Амфитеатров А. В. Собр. соч., т. 20. СПб., 1896.

<sup>2</sup> См.: Гречешкин С. С., Лавров А. В. Неизданная статья Андрея Белого «Бакст». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1979, М., 1980, с. 94—99.

<sup>3</sup> См.: Белый Андрей. Поэзия слова. — «Знание — сила», 1985, № 3, с. 43—44.

<sup>4</sup> А. Белый писал: «Слово становится стертым <...> *рудый, рдяный* становятся знаком абстрактным для выражения образа «красный» и далее образ-метафора «как у голубя» гаснет — становится прилагательным голубой для выражения такого-то спектрального цвета; за образом гаснет значение слова, как чего-то конкретного, и выявляется *термин, абстракция* <...> вся красочность древней речи угасла», — цит. по: Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980, с. 47.

<sup>5</sup> См.: Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. <Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе>. Париж, 1965.

Андрей Белый ярко выразил себя как оригинальный поэт, в них наиболее четко воплощена его поэтика; во-вторых, именно в это время поэт много пишет о живописной, цветовой стороне поэзии — и в специальных статьях, и в письмах А. Блоку<sup>1</sup> и, наконец, в-третьих, после сборника «Урна» Белый становится прозаиком по преимуществу. В создаваемых позднее поэтических произведениях им разрабатывалась сложившаяся ранее поэтика, но в целом многоцветие мира, живописность уходит из его поэзии. Знаменательно, что стихи Белого, программно направленные на описание зримых знаков-эмблем: голубя, чаши, змеи и т. п., начисто лишены живописности и изобразительной выразительности. Из поздних сочинений поэта рассматриваются в интересующем нас плане лишь его стилизации в духе японского классического стиха — танка<sup>2</sup>.

Что же касается четырех «Симфоний», писавшихся в период создания названных поэтических сборников, то эти сочинения Белого, как показывает само их название, ориентированы преимущественно на музыкальную сторону поэзии. Однако образы живописного характера также содержатся в них, что принимается мною во внимание. Кстати, «Симфонии» Белого стилистически близки программной музыке, которую отличает изобразительность.

Поэтическое слово и красочный мазок по самой своей природе столь различны, что, пожалуй, несопоставимы. Однако в поэтических произведениях Белого и в живописи его современников есть типологически общее: нарочитая оголенность формы, скрывающей за собой сложность смыслового образа, особая насыщенность живописной и словесной фактуры.

«Произведение искусства, будь то стихотворение или картина, открылось навстречу потоку жизни: пространство разомкнуто в окружающий мир, вечность — в ускользающее время, характер — в подвижное и неустойчивое состояние», — пишет С. П. Батракова<sup>3</sup>. Свободно-эскизный характер стиха, стилизация его под черновой набросок, намеренная нескладность — являются художественной параллелью этюдности в живописи. Стихи-этюды Белого подобны живописным этюдам Серова и Поленова. В искусстве господствует «открытый» мазок и «открытое» слово, происходит отождествление предмета с его смыслом. Поэзия и живопись полны романтических образов и глумления над романтизмом, поэты

---

<sup>1</sup> См.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка; «Я могу теперь писать только изваяние слова» (А. Белый), с. 178.

<sup>2</sup> В японской поэзии танка Белый ценит главным образом ее музыкальный ритм, но отмечает и живописность этого типа стиха. Он сопоставляет изобразительную выразительность двух пятистиший, написанных им в форме танка: «В первом расставе зрю быстрый порх мотылька, во втором зрю философическую углубленность порха» (с. 566). Первый вариант: «Жизнь» («Звезда») Allegretto: «Над травой мотылек — // Самолетный цветок... // Так и я: в ветер — смерть — // Над собой — стебельком — // Пролечу мотыльком» (с. 375). Второй вариант: «Мотылек» («Вместо предисловия <к неизданному тому стихов «Зовы времен»>»). Andante: «Над Травой // Мотылек — // Самолетный // Цветок... — // — Так // И я: — // В ветер — // Смерть — // Над собой // Стебельком, — // Пролечу // Мотыльком» (с. 566). Здесь получили выражение поиски поэтом единства зримого и звучащего слова.

<sup>3</sup> Батракова С. П. Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке). — В кн.: Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984, с. 62.

создают «пейзажную» поэзию, а живописцы «поэтические» пейзажи. Новизна этих поэтических картин в параллельности описания портретов и антуража, в приближении предметов, выступающих как знаки, характеризующие время, его стиль, в быстрой смене точек зрения, в выхватывании деталей.

В известной степени под влиянием Ф. Ницше, который выступил против «игры слов», в поэзии Белого происходит сближение образа и вещи, слово и вещь как бы отождествляются. Духовное выступает как жест, идеальное — как вещь, внутреннее — как пластическая и цветовая поверхность. В поэзии и искусстве на рубеже столетий в нераздельном единстве выступают правдоподобие и мистическая символика.

Понимание Белым формы и цвета можно, пожалуй, сблизить с европейским постимпрессионизмом, прежде всего с Ван Гогом, линия же в его «стихографии» ближе плавным изгибам в работах Бердсли и Бакста<sup>1</sup>.

Белый называл начало века «предгрозовым томлением», а Блок «наплывом лиловых миров». Сопоставление частотного словаря «Стихов о Прекрасной Даме»<sup>2</sup> и словаря цветowych эпитетов из первого сборника Белого<sup>3</sup> выявляет различную живописную ориентацию двух поэтов. Таинственному цвету готических витражей, лиловых вечерних сумерек, оттененных оранжевыми вспышками догорающего заката у Блока, противостоит слепяще яркое, золотое солнце, чистая голубизна неба, сверкание звезд, подобных драгоценным камням, у Белого.

Его стихи несут особую образную функцию, то давая предельно овеществленное, вплоть до поверхности материала, то, наоборот, воздвигая отвлеченную неодолимую преграду выразительных средств между читателем и «горним» царством. В его стихах причудливые мифологические хороводы сплетаются как в картинах А. Бёклина и Ф. Штука<sup>4</sup>. Белый с юных лет питал страсть ко всяческой маскарадности не всегда хорошего вкуса. «Поистине странный альянс между бытом и фантазмагорией складывается в искусстве модерна», — отмечает Н. А. Дмитриева.<sup>5</sup>

Поэт называл свои стихи «красочными транскрипциями», собранная им коллекция коктебельских камушков — цветных яшм и сердоликов — была для него своеобразной палитрой.

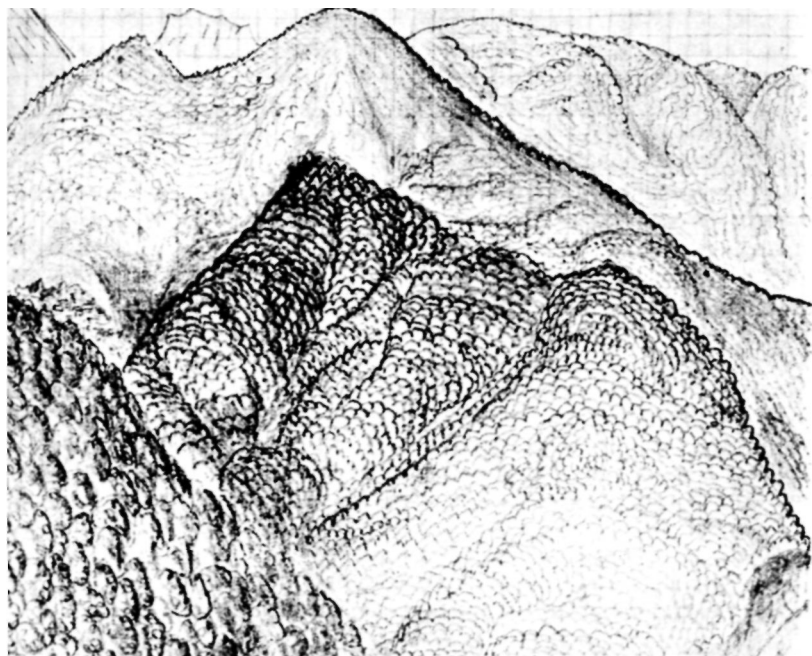
<sup>1</sup> «В это время, — пишет современный французский искусствовед, — ценится красота, чьи предпочтительные формы — формы женщины, цветка, волны, дыма и вообще всего, что гибко и податливо, что проявляется в изгибах, в извилинах» (Гидо Р. Искусство и промышленность. — В кн.: Москва — Париж. Каталог выставки в 2-х т. т. 1. М., 1981. с. 78).

<sup>2</sup> См.: Минц З., Аболдуева Л., Шишкина О. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока. — «Учен. зап. Тарт. ун-та», 1967, вып. 198, с. 208—316.

<sup>3</sup> Словарь цветowych эпитетов, характерных для стихов А. Белого в трех названных сборниках, составлен автором данной статьи.

<sup>4</sup> Образ кентавра получил «права гражданства со времен Бёклина». — писал Белый (Белый А. Собр. соч., т. 4. М., 1917, с. 16). Гротескный характер образов подобен дролерам в иллюминированных рукописях священных текстов. Думается, что это своеобразное преломление средневековой карнавальской традиции, в которой выражались амбивалентность высокого и низкого. Стихи подобного типа могут быть определены как гротескный, «фантастический реализм». «Этот термин применяется не только к словесному искусству, но и к живописи, в частности М. Шагала», — отмечает В. В. Иванов (Иванов В. В. Указ. соч., с. 57).

<sup>5</sup> Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л., 1984, с. 12.



*Кавказские горы. Рисунок Андрея Белого. 1929. На полях его автограф: «Красная поляна. Вид с горной тропинки. Налево — домики Красной Поляны. Тема: «Зеленые мантии»*

Три поэтических сборника Андрея Белого: «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна» можно, пожалуй, уподобить трем изобразительным формам. Первый — это, условно говоря, иконопись и станковая картина. Второй — это графика, в отдельных стихах-листах ксилография, в других — офорт. Третий написан в различной «технике», в нем есть «росписи», подобные античным помпейским фрескам, есть и «графика», и «станковая живопись», и «скульптура».

Самое важное, на мой взгляд, в picturesque из сборника «Золото в лазури» это то, что в них над сложной интеллектуальной программой восторжествовала чистая поэзия. И главным признаком собственно поэтической силы этих стихов оказалась их живописная наглядность, когда поверх многосмысленной символики играет и цветет само поэтическое слово. По замыслу поэта эти стихи должны были прежде всего выражать фундаментальные идеи его тогдашнего философского мировидения — символику аргонавтов и розенкрейцеров и много другого, о чем уже шла речь выше. Разумеется, с помощью пространного комментария, разработанного во многом и самим поэтом, эти стихи могут быть прочитаны как поэтические трактаты, излагающие символистские постулаты, которые, кстати говоря, были позднее во многом дискредитированы самоиронией поэта. Однако эти стихи Белого оказались, может быть, вопреки желанию

создателя, объективно, великолепной пейзажной лирикой, воздействующей на читателя непосредственно своей художественной образностью. «Я вдаль смотрел — тянулась паутина // на голубом // из золотых и лучезарных ниток... // Звучало мне: // «И времена свиваются, как свиток...» (с. 77); «Солнца контур старинный, // золотой, огневой, // апельсиновый и винный // над червонной рекой» (с. 84).

Сборник «Золото в лазури» насыщен красочными эпитетами, Белый стремится передать многообразие каждого цвета, выявляя его оттенки. Например, красный цвет выступает как пурпурный, багряный, пламенный, огнистый, пламезарный, алый, пунцовый, винокрасный. Эти краски активны, светоносны, они сверкают подобно рубинам, сапфирам, гранатам и алмазам. Поэт стремится передать и фактуру — роскошными тканями: бархатом, парчой, шелком и атласом расстилается перед глазами мир.

Золото и лазурь — два определяющих цвета в иконических стихах Белого. Как и в «Троице» Рублева свет добра и истины выражен в этих стихах Белого в единстве античных и христианских традиций<sup>1</sup>. Как и в иконописи, Белый не фиксирует цвет, а передает его действенную силу: краски названы «огневеющими», «янтаряющими», «голубеющими». Бирюзовый — один из любимых эпитетов Андрея Белого. «Бирюзовый учитель», — сказал о нем Осип Мандельштам.

Цикл «Прежде и теперь» в сборнике «Золото в лазури» содержит несколько стихов, написанных в традиционном жанре эпиграммы — стихов об искусстве. Тонкое понимание этой изысканной формы особенно ярко выступает в сомовских стилизациях Белого. Слова поэта М. Кузмина, сказанные о Сомове, могут быть отнесены и к «сомовскому циклу» Белого: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг — вдруг мрачные провалы и смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок»<sup>2</sup>. «В привычно заученной роли, // в волнисто-седом парике, // в лазурно-атласном камзоле //, с малиновой розой в руке» (с. 89). В сомовских стилизациях Белый, на мой взгляд, шел от картинности стихов Державина, о которой Гоголь писал, что ее неповторимое очарование «происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми»<sup>3</sup>. И далее Гоголь приводит следующие строки из «Аристипповой бани» Державина: «И смерть, как гостью, ожидает, // Крутя задумавшись, усы». Думается, они очень близки поэтическому образу «величественного мужа» XVIII столетия у Белого: «Приветливый, ясный, речистый, // отдавшийся важным делам. // Сановник платочек душистый // кусает, прижавши к устам» (с. 87).

Иная палитра, иной ритм в стихах, ассоциативно связанных с живописью Борисова-Мусатова — «Заброшенный дом», «Воспоминание». В них блеклые тона, замедленный, плавный ритм: «Старинная мебель в

---

<sup>1</sup> См.: Михаил Владимирович Алпатов. — В кн.: Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981, с. 110—119.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 471.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. — В кн.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. т. 8, с. 374.

пыли, // да люстры в чехлах, да гардины... // И вдали отойдешь... А вдали — // Равнины, равнины» (с. 97).

«Золото в лазури» Белый посвятил матери, впоследствии он неоднократно писал о том; что этот первый сборник был создан не для широкой печати, в нем он говорит только с близкими по духу людьми. Само посвящение Белым сборника «Пепел» Некрасову раскрывает его иное качество, подобно некрасовской лире, он обращен к широкому читателю. В предисловии к сборнику поэт писал о метафорическом смысле его образов, настаивал на понимании цикла как пейзажей его испепеленной души, утратившей солнечные и лазурные идеалы юности. Но, как и в первом сборнике, а может быть даже в большей степени, поэт перерастает свою программу. В «Пепле» Белым воссозданы пейзажи России — ее заснеженные дали, темные купы деревьев и причудливые дымы, резкая графика полосатых столбов и шлагбаумов, бесконечные пространства, в которых теряются приземистые домишки деревень. Цвет почти совсем ушел из поэтического арсенала поэта — белый, черный, пепельно-серый изредка окрашиваются красным всполохом зари или пожара. «Просторов простертая рать: // В пространствах таятся пространства» (с. 191). «Да заря багровым краем // Над бугром стоит. // Злое поле жутким лаем // Всхлипнет и молчит» (с. 161).

В первом сборнике царило высокое Небо, в «Пепле» — распласталась бесцветная Земля и небо над ней словно серое марево, туман и мгла заволакивают беспроглядное солнце. Там царило ясное, плодоносное лето, здесь воцарилась зима. Белый, по его словам, в сборнике «Пепел» ставил новую художественную задачу: «себя ограничить «реальным» предметом», «овладеть материальной строкой»<sup>1</sup>.

Сборник «Урна» (1909 г.), посвященный В. Я. Брюсову, отличает большая, чем в предыдущих двух сборниках, строгость, классичность формы. Многие стихи наполнены трагической интонацией. «Кругом крутые кручи. // Смеется ветром смерть. // Разорванные тучи! // Разорванная твердь!» «Лег ризой снег. Зари // Краснеет красный край» (с. 296).

Белый создает стихи-портреты, стихи-изваяния. Вместе с тем в этом итоговом, по мысли самого поэта, цикле много автореминисценций, выступающих чаще всего как самоирония и гротеск.

Изобразительное, живописное начало поэзии Белого в более поздних его стихах и поэмах выразилось двояко: в достоверной вещественности образа и в многомерном динамичном движении. Абсолютное небо «Золота в лазури» и вечную землю «Пепла» сменяет непрерывно меняющиеся, словно кинокадры, случайные картинки феноменального мира. Визуальная выразительность стиха все больше понимается поэтом, как и другими поэтами-современниками (Ремизовым, Хлебниковым и др.), как графический эквивалент звучащего слова. Именно в этом плане работает Белый над «расставом» (понятие Белого) слов в стихах, созданных им как подражание японским танка.

В своих лучших стихах Белый создал как бы зримое слово, его многие стихи представляют собой высокие образцы идущей из древности, от великого Горация — «поэзии, подобной живописи».

---

<sup>1</sup> Белый А. Начало века, с. 328.

---

---

К. М. Азадовский

«...У НАС С ВАМИ ЕСТЬ ЧТО-ТО РОДСТВЕННОЕ»

(БЕЛЫЙ И ЙОГАННЕС ФОН ГЮНТЕР)

Летом 1905 г. Белый получил из Мюнхена письмо, которое не могло его не заинтересовать. Текст этого письма, написанного по-немецки, приводится ниже полностью:

«Мюнхен, Бидерштейнерштрассе 10a11  
20 июня 1905

Милостивый государь,

не удивляйтесь, что свою благодарность Вам за богатство Ваших творений я выражаю столь обычным в наши дни способом. Из Ваших сочинений я знаю: «Золото в лазури»<sup>1</sup>, «Пришедший»<sup>2</sup> и несколько статей, из которых я особенно, можно сказать, чрезвычайно высоко ценю «Апокалипсис в р<усской> п<оэзии>»<sup>3</sup>. А среди Ваших стихотворений я не знаю ни одного, которое мне не нравилось бы. Ваша Мистерия<sup>4</sup> тоже привела меня в восхищение.

А теперь позвольте обратиться к Вам с просьбой.

Я перевожу с русского языка и уже получил для своих переводов издательские права от господина Валерия Брюсова<sup>5</sup>. В настоящее время я готовлю том переводов Ваших произведений и хотел бы просить Вас предоставить и мне авторизацию. Том будет состоять из следующих произведений: «Три стихотв<орения>»<sup>6</sup>, «Возмездие», «Lumen coeli sancta rosa»<sup>7</sup>, «Любовь», «Менуэт», «Великан I», «Мои слова», «Один», «Утешение», «Вечность», «Маг» — стихи; затем: стихотв<орения> в прозе, затем — «Пришедший», затем — «Апокалипсис в р<усской> п<оэзии>». Образцы своих переводов прилагаю.

Прошу Вас сообщить мне Вашу биографию. И еще хочу попросить

---

<sup>1</sup> Сборник стихотворений Белого, изданный в Москве в 1904 г. издательством «Скорпион».

Слова в тексте, выделенные курсивом, написаны в оригинале по-русски.

<sup>2</sup> Драматический фрагмент, напечатанный в «Северных цветах» (3-й альманах. М., 1903) с пояснением: «Отрывок из ненаписанной мистерии».

<sup>3</sup> Статья А. Белого. — «Весь», 1905, № 4.

<sup>4</sup> См. примеч. 2.

<sup>5</sup> Гюнтер просил Брюсова о разрешении на перевод его произведений в письме к нему от 8 декабря 1904 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 84, ед. хр. 26, л. 1).

<sup>6</sup> Цикл из сборника «Золото в лазури».

<sup>7</sup> «Святая роза — лазури» (лат.) — название одного из стихотворений Белого (сб. «Золото в лазури»).



Вас: напишите несколько слов о Вашей поэзии. Если для Вас нетрудно, то пришлите мне также Ваш портрет (фотографию).

Книга должна выйти приблизительно в январе.

Теперь — о чисто деловых моментах: Вы получите от 3-х до 5-ти экземпляров бесплатно и кроме того — 5—7½% чистого дохода от второй части тиража. Книга появится в очень привилегированном издательстве<sup>1</sup> в качестве первого выпуска в серии «Русская поэзия XIX века (1810—1910)», рассчитанной на 20 томов. Одновременно с Вашей книгой выйдет другая: «В. Брюсов и К. Бальмонт»<sup>2</sup>.

И наконец хочу попросить Вас прислать мне Вашу «Северн<ую> симфонию»<sup>3</sup>.

Пожалуйста, ответьте мне незамедлительно; Ваш ответ мне необходим для завершения работы над книгой.

Рад буду, если Вам понравятся мои собственные стихи. Мне кажется, у нас с Вами есть что-то родственное.

И если Вы спросите меня в завершение, откуда я знаю по-русски, я отвечу: я родом из Курляндии.

Весьма Вам преданный  
Ганс фон Гюнтер»<sup>4</sup>.

К тому, что сообщил о себе автор письма, следует добавить несколько слов. Ганс (Иоганнес) фон Гюнтер родился в 1886 г. в Митаве (ныне г. Елгава Латвийской ССР) — столице Курляндской губернии. Летом 1904 г., закончив местную гимназию, Гюнтер уехал в Берлин, затем — в Дрезден и Мюнхен, где завел ряд знакомств в литературно-художественных и издательских кругах. Он страстно увлекался тогда немецкой неоромантической поэзией и пытался сам слагать стихи в этом духе. Летом 1904 г. в Риге, на выставке латвийского художника Пурвита, Гюнтер обратил внимание на отдельные выпуски русского журнала «Весы». Этот недавно возникший орган московских символистов, фактически возглавлявшийся Брюсовым, привлек Гюнтера и своим содержанием, и неожиданным для того времени художественным оформлением. Желая ближе познакомиться с молодой русской литературой, Гюнтер чуть позже (из Дрездена) написал в редакцию «Весов», представившись молодым немецким поэтом, который переводит с русского. Вскоре Гюнтер получил ответ — письмо от Валерия Брюсова и несколько пакетов с книгами. Об этом эпизоде Гюнтер подробно рассказал спустя много лет в своей книге воспоминаний — «Жизнь на восточном ветру».

«В изумлении я распечатал посылку. В ней были: стихотворные сборники Константина Бальмонта, один сборник самого Брюсова — «Urbi et Orbī», томики стихов Ивана Коневского и Андрея Белого, Федора Сологуба, Иванова, Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус. Три альмана-

<sup>1</sup> Видимо, имеется в виду известное мюнхенское издательство «Альберт Ланген». Находясь в 1905 г. в Мюнхене, Гюнтер сблизился с литератором Корфцем Гольмом, редактором и впоследствии совладельцем этого издательства.

<sup>2</sup> Оба эти проекта не осуществились.

<sup>3</sup> Белый А. Северная симфония (1-я, героическая). М., «Скорпион», 1904.

<sup>4</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. хр. 26, л. 1—2 об. Здесь и далее перевод с немецкого выполнен автором статьи.



*Андрей Белый и издатель «Геликона» А. Г. Вишняк на пляже в  
Свинемюнде. 1922*

ха, изданные «Скорпионом», под названием «Северные цветы»; они были переплетены в один том. И восемь или девять номеров журнала «Весь».

Думаю, что Робинзон Крузо не так радовался своему ящику, как я — этим пакетам с книгами.

Все имена были мне неизвестны. Мне стоило немало труда вчитать-ся в эти стихотворения — ведь они имели мало общего с теми классическими и классицистическими стихами из толстой антологии, которыми я до этого увлекался. И все же необъяснимое очарование исходило от них.

Глубокое впечатление произвели на меня любовные стихотворения Бальмонта, кое-где переходящие в откровенную эротику, и риторически торжественные строки Брюсова. Мне пришлось по вкусу и смелые, аллегорически окрашенные ранние стихи Белого, а также меланхолическая лирика литовского поэта Юргиса Балтрушайтиса. А в третьем выпуске «Северных цветов» я впервые прочитал стихи Александра Блока.

Присланные мне книги частично сохранились у меня. Не без волнения снимаю я с полки ту или другую из них. Какие горизонты открылись перед мною благодаря им! <...>

Неужели это была судьба?<sup>1</sup>

Вопрос, заданный Гюнтером, — далеко не праздный. Описанное им событие действительно определило его дальнейшую жизнь. Получив русские

---

<sup>1</sup> Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. München, 1969, S. 66—67.

книги и журналы, он тут же стал увлеченно пробовать свои силы в качестве переводчика. Любопытно, что первым произведением, переведенным Гюнтером с русского, был, по его собственным словам, «Пришедший» — отрывок из мистерии Белого. «Это была проза, и потому, возможно, этот фрагмент мне показался более легким. Сомневаюсь, что я тогда действительно мог проникнуть в эту трансцендентальность — то бурлящую, то недобродившую. Но я всем сердцем вбирал в себя русскую мистику, слегка окрашенную сакрально»<sup>1</sup>.

Со временем Гюнтер стал страстным приверженцем русской литературы (не только «молодой», но и классической), одним из наиболее деятельных ее переводчиков и пропагандистов в Германии, куда он окончательно переселился в 1914 г. За свою долгую жизнь (Гюнтер умер в 1973 г.) он перевел на немецкий язык множество стихов, рассказов, повестей и романов русских писателей — Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского, Тургенева и Гончарова, Островского и Лескова, Чехова и Горького. Гюнтер знакомил немецких читателей и с творчеством русских символистов — Мережковского, Бальмонта, Брюсова, Блока, В. Иванова, Белого, Сологуба и др. Заслуживает упоминания также издательская деятельность Гюнтера. Он составил и издал не менее 25 антологий и сборников русских поэтов; вместе с другим известным переводчиком и литератором Александром Элиасбергом Гюнтер осуществлял в 1922—1924 гг. издание десятитомной «Русской библиотеки». В 1919 г. Гюнтер организовал в Мюнхене издательство «Музарион», широко печатавшее русских авторов. Живя в Мюнхене, Гюнтер был знаком и не раз встречался с Томасом Манном, который, как известно, с особым интересом и уважением относился к «святой русской литературе»<sup>2</sup>.

Россия занимает в жизни Гюнтера основное место. Однако его литературное наследие не исчерпывается переводами с русского языка. Гюнтер был и оригинальным поэтом. Он издал несколько поэтических сборников; первый из них, озаглавленный «Тень и свет» («Schatten und Helle»), был издан в Митаве в 1906 г. Гюнтер писал также драмы, оперетты (частично — на русские темы) и исторические романы («Калиостро», «Распутин»).

Глубоко захваченный стихами русских поэтов, Гюнтер почти весь 1905 год посвятил переводческой деятельности. Его издательские планы менялись с лихорадочной быстротой. Так, еще в начале 1905 г. в одном из писем к Брюсову (от 15 января) Гюнтер сообщал, что готовит антологию «Современная русская лирика», которая будет состоять из 125 переведенных им стихотворений русских авторов<sup>3</sup>. По поводу этой антологии Гюнтер неоднократно обращался в течение 1905 г. к различным русским поэтам и просил у них разрешения (авторизацию) на перевод их произведений. Белый был одним из первых, кто откликнулся на просьбу Гюнтера. О том,

---

<sup>1</sup> Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. München, 1969, S. 67.

<sup>2</sup> Слова из новеллы Т. Манна «Тонио Крегер». Отметим, что среди русских писателей, с которыми встречался Т. Манн, был и Андрей Белый (см.: Азадовский К. М., Лавров А. В. Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями. — «Русская литература», 1978, № 4, с. 146—151).

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 84, ед. хр. 26, л. 3 об.

как развивались далее их отношения, можно судить по второму письму Гюнтера (в оригинале — на немецком языке).

*«Митава, 21 июля 1905 г.»*

Милостивый государь,

вчера я получил Ваше любезное письмо вместе с фотографией и спешу выразить Вам мою искреннюю благодарность.

Мне было очень приятно узнать, что Вы не возражаете против того, чтобы я переводил Ваши произведения.

Как только Вы пришлете мне Ваши «Симфонии» — я попытаюсь их перевести.

В настоящее время я перевожу «Утешение» Сологуба<sup>1</sup> и как всегда — стихи, число которых скоро достигнет уже 25-ти.

Я перевел также 5—6 стихотворений Вашего друга (думаю, что я имею право назвать его так) — Блока. Он любезно прислал мне книгу своих стихотворений<sup>2</sup>.

Вы очень меня обяжете, если попросите (от моего имени) Ваших известных поэтов прислать мне свои произведения и биографии, и притом — как можно скорее — мне они нужны срочно. Это особенно относится к таким авторам, как Бальмонт, Брюсов, Бунин, Блок, Балтрушайтис, Лохвицкая, Иванов, Сологуб, Минский, Мережковский, Фофанов, Смирнов<sup>3</sup>, Рославлев<sup>4</sup>.

Примите заранее мою благодарность.

---

<sup>1</sup> Рассказ Ф. К. Сологуба.

<sup>2</sup> Ошибка Гюнтера: книга была послана Гюнтеру издательством «Гриф», и к ее отправке Блок не имел ни малейшего отношения. В своем первом письме к Блоку (5 сентября 1905 г.) Гюнтер писал (по-немецки): «Уважаемый господин Блок, приблизительно два месяца тому назад я получил от книгоиздательства «Гриф» Ваши «Стихи о Прекрасной Даме». Разрешите мне поблагодарить Вас за эту замечательную книгу» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 237, л. 1). Это подтверждается и письмом Блока к Белому от 9 сентября 1905 г.: «Я совсем никогда не слышал о Гюнтере <...>» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. Редакция, вступительная статья и комментарий В. Н. Орлова. М., 1940, с. 140). Вероятно, в эти же дни Блок получил и первое письмо Гюнтера.

<sup>3</sup> Смирнов Александр Александрович (1883—1962) — поэт, товарищ Блока по историко-филологическому факультету; впоследствии — видный советский литературовед-медиевист и переводчик. В 1904 г. стихи А. А. Смирнова печатались в альманахе книгоиздательства «Гриф», где, вероятно, и читал их Гюнтер.

<sup>4</sup> Рославлев Александр Степанович (1879—1920) — поэт, писатель; в своих ранних стихах пытался подражать Брюсову. Уничтожительный отзыв о первой книге стихов Рославлева «В башне» дал Блок в статье «Литературные итоги 1907 года».

Упоминание Рославлева в этом ряду имен говорит о том, что в середине 1905 г. Гюнтер еще не так ясно, как впоследствии, представлял себе значение некоторых русских поэтов, их роль и место в современном литературном движении. Характерно, что Белый, пересказывая в письме к Блоку просьбу Гюнтера, называет вместо Рославлева писателя С. Ф. Рафаловича (1875—1943), связанного в те годы с символистскими кругами (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 139; В. Н. Орлов датирует это письмо началом сентября 1905 г., но, судя по дате гюнтеровского письма (21 июля), оно могло быть написано и несколько раньше, в августе).

Сейчас я не могу писать Вам более подробно — я очень много работаю. С наилучшими пожеланиями и сердечным рукопожатием

преданный Вам  
Ганс фон Гюнтер <...><sup>1</sup>

На это письмо Белый ответил «длинным письмом», которое, по признанию Гюнтера, его «чрезвычайно заинтересовало и взволновало». Письмо это, как и предыдущее, видимо, не сохранилось: в годы второй мировой войны во время бомбежки Мюнхена погиб почти весь архив Гюнтера, в котором находились письма Блока, Брюсова, В. Иванова, Кузмина и многих других деятелей русской культуры. Однако содержание утраченного письма Белого частично проясняется по ответному письму Гюнтера от 20 сентября 1905 г. (в оригинале — по-немецки). Возражая Белому, который отозвался о своей поэзии весьма критически, Гюнтер пишет: «Не понимаю, как Вы можете говорить о своей лирике: она еще вялая <math>\langle matt \rangle</math>. Я с этим совершенно не согласен. Напротив: Ваша лирика скорее слишком ярка, слишком выразительна. Брюсов однажды сказал, что Вы напоминаете собой восходящее солнце, которое сначала поднимается заметнее и резче, а потом медленно движется к уверенному зениту»<sup>2</sup>. Далее Гюнтер признается Белому в том, что считает Блока более глубоким и гениальным поэтом, чем даже Бальмонта. «И если вообще можно провести различие между поэтом и лириком, то я сказал бы, что Блок — величайший лирик среди ныне живущих русских поэтов». Наконец, Гюнтер сообщает Белому, что намеревается посвятить ему одно из стихотворений в своей будущей книге стихов, а также спрашивает его совета относительно своего сотрудничества в журнале «Весы»<sup>3</sup> (Гюнтер предлагал написать для «Весов» статью о вожде немецких символистов Стефане Георге, которому в те годы страстно поклонялся<sup>4</sup>).

В сентябре 1905 г. Гюнтер вступает в переписку с Блоком. Восхищаясь стихами Блока, Гюнтер подчеркивал его родство с Белым. «Я думаю, — писал Гюнтер Блоку в своем первом письме (5 сентября), — что господин *Белый* и Вы (и еще, возможно, *Брюсов*) более других имеют право считать себя выразителями этого нового, удивительно глубокого теургического культа»<sup>5</sup>. Приложив к этому письму несколько собственных стихотворений, Гюнтер просил Блока переслать их затем Белому. Гюнтеру хотелось, чтобы именно Блок и Белый — поэты, с которыми он ощущал тогда глубокое духовное родство, — высказались о его стихах. Блок не замедлил откликнуться на просьбу Гюнтера. «Я уже написал, что мне многое нравится», — замечает он о стихах Гюнтера в письме к Белому 22 сентября 1905 г.<sup>6</sup> Одно-

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. хр. 26, л. 3—4.

<sup>2</sup> В рецензии на альманах книгоиздательства «Гриф» (М., 1905) Брюсов писал об «очень замечательных» стихах Белого, помещенных в этой книге (цикл «Тоска о воле»): «...мне хочется напомнить о солнце, которое, стремительно пройдя первую часть небосвода, начинает подыматься к зениту медленно и более плавно» («Весы», 1905, № 3, с. 60).

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. хр. 26, л. 5—6. Гюнтер намеревался посвятить Белому стихотворение «Избранник» («Der Erkgene»), текст которого сохранился в архиве Белого.

<sup>4</sup> Статья Гюнтера в «Весях» не появилась. Позднее Гюнтер напечатал обширное эссе о Ст. Георге в журнале «Аполлон» (1911, № 3 и 4).

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 237, л. 2.

<sup>6</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 140.

временно Блок отправил Белому несколько стихотворений Гюнтера (они сохранились в архиве Белого<sup>1</sup>). Но ответил ли Гюнтеру Белый, — не известно<sup>2</sup>.

В начале 1906 г. Гюнтер продолжает работу над антологией современной русской поэзии. Стремясь расширить круг имен, он вновь обращается к русским литераторам символистского круга с просьбой о разрешении переводить их стихи. Например, 11 февраля 1906 г. он пишет Г. И. Чулкову: «Господа *Блок, Брюсов, Белый* уже уполномочили меня на перевод их стихотворений и охотно предоставили мне авторизацию. Могу ли я просить Вас о том же?»<sup>3</sup> Когда в начале 1906 г. в Митаве вышла книжечка «Тень и свет», на обложке ее было объявлено, что «в течение этого же года» автор собирается выпустить в свет книгу под названием «Современные русские лирики. Избранные переводы». Однако и в 1906 г. это намерение Гюнтера также не осуществилось. В марте 1906 г. Гюнтер приезжает в Петербург, где его тепло встречают столичные литераторы: со многими из них Гюнтер был уже знаком заочно по своей переписке. Гюнтер сближается с Блоком, входит в круг его семьи и друзей, его принимают «на башне» В. Иванова, в доме Ремизова и т. д. Самые тесные отношения устанавливаются у Гюнтера с Блоком, посвятившим ему в те дни стихотворение «Ты был осыпан звездным цветом...»<sup>4</sup>. Прожив в Петербурге несколько недель, Гюнтер едет в Москву. Одна из основных целей его поездки — личное знакомство с Брюсовым и Белым<sup>5</sup>. О первых встречах Гюнтера с «москвичами» в апреле 1906 г. живописно рассказывается в его воспоминаниях.

«Все сильнее становилось во мне желание познакомиться с духовной жизнью Москвы. Денег для поездки не хватало, поэтому кто-то предложил мне выпустить отдельной книжкой мои переводы современных русских поэтов. Я получил солидный аванс и мог отправиться в Москву. Разумеется, задуманное издание так и не увидело свет.

В гостинице «Метрополь», на широкой площади против здания Большого театра, помещалось издательство «Скорпион». По утрам там принимал Брюсов.

Он поразил меня. Высокий и стройный, в своем наглухо застегнутом черном сюртуке, он производил впечатление серьезного и зрелого человека. Голос его был немного тонок, звучал странно и совсем не подходил к его замкнутому, непрístupному, слегка татарскому лицу с маленькой

---

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. хр. 26, л. 7—34 об. Часть этих стихотворений, однако, была отправлена Белому самим Гюнтером 20 сентября 1905 г. (это явствует из письма, написанного в тот же день, и той же даты — 20 сентября — на последнем листе подборки), и, видимо, в первом письме («Рад буду, если Вам понравятся мои собственные стихи...»).

<sup>2</sup> Судя по письму Блока к Белому от 2 октября 1905 г. («Совсем не знаю, что написать от Тебя Гюнтеру?») и письму Гюнтера к Блоку от 26 января 1906 г. («Почему не ответил *Андрей Белый*?»), Белый так и не откликнулся на письмо из Мита вы от 20 сентября.

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 371, карт. 3, ед. хр. 17, л. 1.

<sup>4</sup> О взаимоотношениях Гюнтера и Блока см. подробнее: Александр Блок. Новые материалы и исследования. (Литературное наследство, т. 92, кн. 3). М., 1982, с. 59—62 (комментарий А. Е. Парниса).

<sup>5</sup> Белый был предуведомлен о приезде Гюнтера письмом Блока от 4 апреля 1906 г. «Гюнтер просил передать Тебе, что он послезавтра или еще днем позже будет в Москве. Он — очень хороший» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 175).



*Ленинград. Бывший «Дом Мурузи» на Литейном проспекте.*

темной бородкой. Почти во всем он казался мне полной противоположностью веселым, живым и открытым петербуржцам. Он принял меня подчеркнуто вежливо, но тут же стал разыгрывать передо мной перегруженного работой редактора. Снисходительно улыбаясь, он слушал мои рассказы про Петербург. Он соблюдал дистанцию. Конечно, он восхищается Ивановым, но к сожалению... И Сологубом тоже, однако... Безоговорочно принимал он, кажется, одну лишь Зинаиду Гиппиус и был поражен тем, что мне известны различные псевдонимы, под которыми она печаталась в его журнале «Весы». Откуда? Я не раскрыл своих источников: мне сообщили об этом Блоки и жена Ремизова.

Мы сидели вдвоем в редакции «Весов», здесь же помещалось и издательство (комната побольше и маленькая комната рядом с кладовкой), и он, немного помедлив, начал читать стихи. Холодно, методично, невыразительно, но впечатляюще. Внимательно выслушав мои переводы, он сделал несколько толковых замечаний. Его чрезвычайно интересовал Георг, ему хотелось знать о нем как можно больше. Он назвал себя ярым сторонником шестнадцатистрочника (четыре строфы, по четыре стиха в каждой), которому отдавал предпочтение и Георг, Брюсов сказал, что такие стихотворения чрезвычайно нравятся ему и типографски и что в своем сборнике «Urbi et Orbi» он — исключительно ради внешнего вида — удлинит на четыре строчки стихотворение, первоначально состоявшее из трех строф. В делах книгопечатания он вообще равнялся на сборники, издаваемые Георгом Бонди<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Берлинский издатель, печатавший в частности книги Стефана Георге.

Его знание иностранных языков казалось невероятным. Чего только он не держал в памяти! Я думаю, что он знал наизусть всю «Энеиду», обе части «Фауста» и «Божественную комедию». Всего Верлена, половину Верхарна. Он был образован не менее, чем Иванов, но его знание нельзя было назвать радостным или привлекательным; это было высокомерное, я бы даже сказал, изнурительное знание. И все же он подавлял меня; я чувствовал себя перед ним первоклассником. Брюсов был неповторим: он мог говорить безупречно сделанными терцинами на любую заданную тему. Стоило ему дважды прочитать стихотворение, как он уже знал его наизусть. Общаться с ним было не легко. Он не только пытался походить на мага, он, казалось, был им в действительности. <...>

Кроме Брюсова интересовал меня в Москве Андрей Белый; подобно Блоку, он происходил из профессорской семьи. Белый — это псевдоним («ангел») Бориса Николаевича Бугаева. Повидавшись с Брюсовым, я в тот же день поехал на Арбат, чтобы навестить Белого

Он был высок и строен; светлые волосы, редкие, но сильно торчащие в стороны, высокий лоб, непостижимо светлые, переменчивые, чуть косые глаза, движения как у прыгуна или танцора, широкие размашистые жесты и порой резко срывающийся «на петуха» голос — все это ошеломило меня. Его аффектированная манера речи придавала ему подчас какой-то нереальный облик. Не увлеченность игрой, а, скорее, намеренная игра, чтобы поразить других. И детское тщеславие

Он играл роль, которая называлась «Андрей Белый». Знал ли он, что играет? Думаю, что знал. Подсознательно, сознательно

Речь его была скачкообразной, следить за ней было трудно. Зато всегда интересно: таких гениальных ассоциаций, какие рождались в голове у Белого, я не встречал больше ни у одного человека.

В то время он имел обыкновение читать свои стихи нараспев, используя мотивы народных песен. Это вполне подходило для его тогдашних стихов; они воспринимались как социальные раздумья в духе Некрасова, окрашенные цыганскими мелодиями. Его ранние стихи («Золото в лазури») совсем другие: отчасти символистские, разбавленные вагнеровскими аллегориями, отчасти шуточные, перенесенные в жеманно-напыщенный мир рококо, и только немногие из них — чарующе меланхолические и музыкальные.

Да, он пел свои стихи и этим поразил меня. Друзья же его читали стихи как следует, особенно талантливый Сергей Соловьев, племянник философа и родственник Александра Блока.

В тот же вечер Белый пригласил меня на встречу поэтов. Здесь я познакомился с молодой Москвой. Сперва мне все чрезвычайно понравилось. Вечер в моем вкусе. На первом плане — вопросы просодии. Ода Мне пришлось говорить о немецкой оде, о Фоссе<sup>1</sup>, Штольберге<sup>2</sup> и Хельти<sup>3</sup> Слушатели расположили меня к себе своей осведомленностью. Речь шла

---

<sup>1</sup> Иоганн Генрих Фосс (1751—1826) — немецкий поэт, один из наиболее видных представителей «Бури и натиска».

<sup>2</sup> Фридрих Леопольд фон Штольберг (1750—1819) — немецкий поэт и переводчик, прославившийся своими одами и гимнами

<sup>3</sup> Людвиг Кристоф Хельти (1748—1776) — немецкий поэт один из наиболее тонких немецких лириков XVIII века



не только о разновидностях оды и стихотворных размеров, но и о наиболее сложных греческих строфах. До пэана, впрочем, я тогда еще не добрался, для них же пэаны были повседневностью, как хлеб насущный. Они подробно расспрашивали меня о Георге. Написанный мной венок сонетов привел их в восхищение. Я прочитал лекцию о сонете. Мои переводы стихотворений Белого разбирались строчка за строчкой и были одобрены.

К Петербургу и петербургским поэтам они относились критически. Особенное неудовольствие вызывал у них «новый Блок» — автор «Балаганчика». Здесь и произошла легкая перебранка между ними и мной; ситуация еще более обострилась, когда я прочитал мои сонеты к жене Блока Белый напустился на меня: в этих сонетах ему чувствуется слишком земной привкус, возмутительно обращаться с такими стихами с святой. Мое возражение, что стихи эти, дескать, очень понравились госпоже Блок, ничуть не помогло. А когда я еще осмелился добавить, что Люба Блок назвала меня «рыцарем». Белый прямо-таки закипел от негодования. Неужели это ревность? Неужели он считает, что кроме него никто не смеет посвящать Любе Блок стихи? Похоже, что так.

Но он быстро остыл и все пошло по-прежнему. Мы музицировали и изощрялись в афоризмах. А потом — как это ни удивительно — был прекрасный ужин.

Кончилось тем, что Белый пошел провожать меня в гостиницу, и мы долго гуляли с ним — почти до самого рассвета. Незабываемы его фантазии о бронтозаврах, что некогда паслись на лугах там, где сегодня стоит Москва, и о их преследователях, кровожадных проворных разбойниках, игуанодонтах. От демонических прыжков Белого мне временами становилось жутко. Путешествия к далеким звездам, сдобренные непонятными математическими формулами, погружения в глубины слова во всех его вариациях. На другое утро явился посыльный и принес красивое, несколько фантастическое стихотворение Белого, посвященное мне. Несколько лет спустя он напечатал его, слегка изменив, в своем сборнике «Пепел»<sup>1</sup>.

Когда через несколько дней я возвращался в Петербург, в том же поезде ехал и Белый. Он перебрался ко мне в купе, и мы часами болтали с ним о разных вещах. В том числе и о Блоках. Теперь я убедился, что он влюблен в жену Блока и ревнует ее к Александру. Но такая влюбленность была мне чужда: москвичи одухотворили Любу Блок и, лишив ее телесности, превратили в священный призрак. Они поклонялись ей, тогда как на деле это было реальное живое существо. Я никогда не мог понять этой формы идолопоклонства.

В тот вечер в поезде Белый пришел в какое-то возбужденное состояние и стал откровенничать. Одна из особенностей русских людей заключается в том, что они часто, и притом совершенно неожиданно для собеседника, становятся настолько откровенными, что начинаешь с опаской думать, не обернется ли это изливание души в конце концов враждебным чувством так оно обычно и бывает. Белый рассказал мне ряд эпизодов из своей жизни, связанных с Блоком и его женой: мне казалось, что он говорит много лишнего. Но, с другой стороны, — как трогательно слушать его почти

---

<sup>1</sup> Имеется в виду стихотворение «Все забыл» («Я без слов: я не могу»), впервые напечатанное в альманахе «Корабли» (М., 1907, с. 107) и затем включенное в сборник «Пепел» с посвящением — «Г. Гюнтеру» (СПб., 1909, с. 208).

тоскливые признания! И как трогательно, когда он переходит на шепот и кладет свою руку мне на рукав! Он верил, что любит жену Блока, верил и в то, что раньше она его тоже любила, а теперь смеется над ним. Вот он наклоняется вперед, пристально глядя мне в глаза. Выражение его лица при этом такое естественное, что не верить ему невозможно. Остается вопросом, как много в этом от игры и не игра ли это от начала до конца? <...>

Позднее, думаю, Белый раскаивался в том, что в порыве чувств доверил мне так много личного и сверхличного. Мне еще приходилось встречаться с ним в Петербурге, но лишь случайно, и такого рода беседы больше не повторялись. Мы не смогли подружиться <...><sup>1</sup>.

Действительно, начавшиеся столь бурно в 1905—06 гг., отношения Гюнтера и Белого практически прекратились после их встреч в Москве и описанного выше совместного путешествия в Петербург. И хотя на страницах книги Гюнтера «гениально многоликий»<sup>2</sup> Белый появляется еще не раз, но все дальнейшие упоминания о нем носят случайный характер. Впрочем, дело здесь не только в своеобразной личности Белого. Начиная с 1909—1910 гг. Гюнтер сам постепенно отходит от символистского круга писателей, столь увлекавших его поначалу, и сближается с редакцией журнала «Аполлон», тесно связанного с акмеизмом. Его общение с «москвичами» (за исключением Брюсова, прозу которого Гюнтер переводит на немецкий язык) практически сходит на нет; зато теснее и разнообразнее становятся в этот период его связи с петербургскими поэтами, художниками, режиссерами. С некоторыми из них (Кузмин, Мейерхольд) Гюнтер плодотворно сотрудничает как переводчик или помощник в практических делах; другие тянутся к нему сами, видя в нем «надежду немецкой литературы»<sup>3</sup>.

Неоднократные попытки Гюнтера издать в Германии в 1905—1906 гг. антологию своих переводов из современной русской поэзии, как видно, не имели успеха. Однако в 1907 г. в сборнике «Зарубежная лирика новейшего времени», составленном литератором Г. Бетге, появилось несколько переводов Гюнтера из русских поэтов XIX и XX веков<sup>4</sup>. Белого среди них не было. Лишь в 1912 г. в Берлине Гюнтеру удалось выпустить задуманную и начатую им семь лет назад антологию «Новый русский Парнас», которая включала в себя стихотворения одиннадцати современных русских поэтов (Бальмонт, Белый, Блок, Брюсов, Вилькина, З. Гиппиус, В. Иванов, Кузмин, С. Маковский, Минский, Сологуб), причем некоторые из них (в том числе Белый) были впервые представлены немецкому читателю. О каждом из этих поэтов Гюнтер достаточно подробно писал в «Предисловии» к своей книге. Приведем некоторые из его суждений о Белом:

«Уже начальные опыты Белого показали, что это мистик чистейшей породы, который находит родник своего искусства не в саду вечной кра-

---

<sup>1</sup> Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind, S. 128—134.

<sup>2</sup> Ibid., S. 331.

<sup>3</sup> Слова из письма В. Хлебникова к матери, Е. Н. Хлебниковой, из Петербурга (16 октября 1909 г.) — Цит. по кн.: Хлебников В. Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневники. Л., 1933, с. 287.

<sup>4</sup> Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit. Hrsg. von Hans von Bethge. Leipzig, 1907.

соты, но, будучи метафизиком типа Беме, вынужден растекаться по вселенной, чтобы проникнуться земным чувством. Между тем у него есть страницы, освеженные живейшим реализмом. Трансцендентальное умозрение и ясная наблюдательность — хочется спросить, как все это сочетается в одном человеке? Ответ гласит: этот человек — символист. <...> В поэзии Андрея Белого открываются нам символы символов, но почти ни один из них не вступает властно и испепеляюще в мировую жизнь. Несомненно, Белый одухотворен огнем, которого не знает и не несет в себе никто из близких ему поэтов, среди них он бесспорно — единственный гений; но он никогда не сможет согреть, увлечь, восхитить. <...> Белый — один из самых точных и надежных критиков, бесподобный теоретик, что он великолепно доказал, как нам кажется, в своей книге «О символизме», хотя есть в ней и ошибки, и неверные выводы <...> Некоторые из его стихотворений напоминают Некрасова, да и вообще он отличался прежде склонностью к социализму (мы не знаем, так ли это теперь)»<sup>1</sup>.

В свою антологию Гюнтер включил пять стихотворений Белого: «Менуэт» («Вельможа встречает гостью»), «Любовь» («Был тихий час. У ног шумел прибой»); «Один» («Окна запотели»); «Пока над мертвыми людьми»; «Все забыл» («Я без слов: я не могу»). Первые три стихотворения Гюнтер заимствовал из сборника «Золото в лазури», четвертое стихотворение входило в сборник «Пепел» (цикл «Город»). Последнее стихотворение, как уже отмечалось, было посвящено самому Гюнтеру. В краткой заметке, предвещающей его переводы, Гюнтер счел нужным подчеркнуть, что он лишь дважды позволил себе включить в книгу стихотворения, ему посвященные (второй случай — стихотворение Блока). Там же Гюнтер отметил, что все публикуемые им стихотворения Белого на немецком языке появляются впервые<sup>2</sup>.

К этому следует добавить, что стихотворения Белого, помещенные в книге «Новый русский Парнакс», вообще были первой публикацией его стихов в Западной Европе, а сам Гюнтер — первым из иноязычных литераторов, кто обратил внимание на поэзию младших русских символистов. Самостоятельно «открыв» Блока, Белого, В. Иванова, имена которых до этого были совершенно неизвестны на Западе, Гюнтер бесспорно проявил и подлинный вкус, и тонкое литературное чутье. С его переводов и начинается, собственно говоря, известность этих поэтов за пределами России.

---

<sup>1</sup> Neuer russischer Parnaß. Ausgewählt, eingeleitet und übertragen von Johannes von Guenther. Berlin, 1912, S. 30—32.

<sup>2</sup> Ibid., S. 68.

## СПОРЫ ОБ АНДРЕЕ БЕЛОМ

### *Обзор зарубежных исследований*

Из редкой и несколько странной для окружающих литературоведческой болезни страстное увлечение творчеством Андрея Белого в последние годы в зарубежной критике превращается в своего рода эпидемию: количество «больных» стремительно растёт, они объединяются в особые общества (так, в 1981 году в Нью-Йорке учреждается Общество Андрея Белого, выпускающее периодический бюллетень), организуют научные симпозиумы, содействуют переводам книг, публикуют коллективные сборники и монографии. География беловедения уже вполне соответствует карте цивилизованного мира: Европа — Япония — США — вот беловедческая ось и опора. В самой Европе очаги беловедения особенно заметны в Италии, ФРГ, Польше, Венгрии и во Франции, но они есть также и в Скандинавии, и в Испании, и в Румынии, и в других странах.

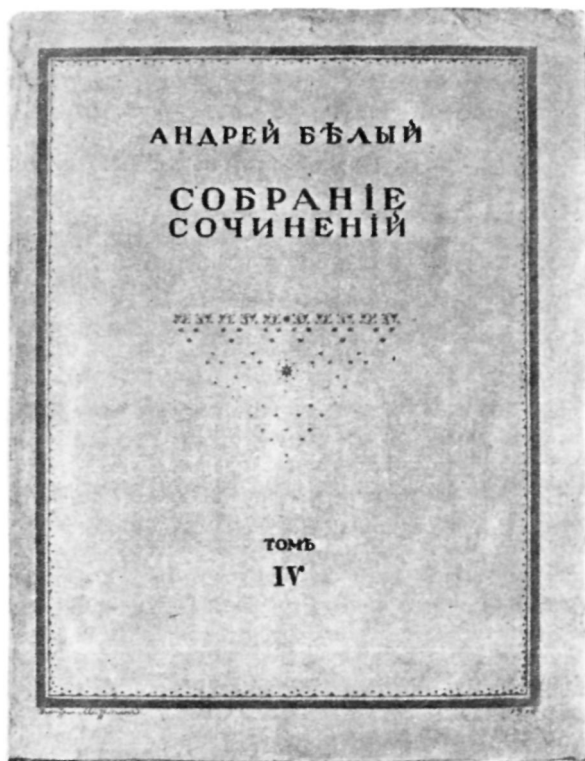
Открытие Белого в западных странах состоялось с явным нарушением хронологических принципов: его открывают *после* того поколения отечественных писателей 20—30-х годов, которые так или иначе сформировались под воздействием творчества Белого, принимая или критически переосмысляя его наследие. Это открытие происходит после достаточно плотного и глухого забвения, не на волне какой-либо околосредовой полемики, а как бы само по себе, подчиняясь законам собственно литературной гравитации, к концу века обозначившей подлинный вес творчества Белого в русской словесности.

Белому в целом повезло с его зарубежными исследователями. Большинство из них «нашло» его как бы в награду за уже предпринятые ими усилия в постижении закономерностей развития литературы XX века, то есть уже после того, как заявило о своей профессиональной пригодности. Среди исследований о Белом редко встретишь работы случайных и «темных» авторов; в общем их отличает высокий профессиональный ценз.

Какова модель зарождения интереса к Белому среди зарубежных литераторов? По всей видимости, главным источником современного беловедения оказалось знакомство с романом «Петербург». «Петербург» — это слово-пароль. В начале был «Петербург». Остальное творчество Белого, в западных исследованиях, вращается вокруг «Петербурга», за счет «Петербурга», благодаря «Петербургу».

Все исследователи так или иначе поддерживают набоковскую оценку

Андрей Белый.  
Собрание сочинений.  
Том IV. Обложка. 1919



романа Белого как одной из вершин литературы XX века; роман признан шедевром писателя.

Но западное беловедение уже завершает, если уже не завершило, ту первоначальную стадию открытия Белого, зачастую связанную с запоздалым переводом «Петербургга» (в США, для сравнения, роман впервые был переведен лишь в 1959 году, и перевод был далек от совершенства; новый, полный перевод романа осуществлен только в 1978 году. Во Франции Жорж Нива и Жак Като перевели «Петербург» в 1967 году), когда анализ невольно заменен синкретизмом спонтанного восхищения. В 80-е годы беловедение уже представляет собой разветвленное, многоплановое явление, охватывающее на разных уровнях как глобальные, так и локальные вопросы. Наверное, не ошибусь, если скажу, что ядром исследований служит «ошеломляющая» (ключевое слово многих работ) новизна, новаторство *поэтики* Белого. В чем эта новизна? — Вот главный вопрос, отвечая на который исследователи выявляют свою методологию и различаются по направлениям последующего анализа. Таких направлений (в работах они нередко переплетаются) несколько.

Первое исследует литературно-эстетические корни Белого, в результате чего складывается тема: Белый и русская классическая литература XIX века, с естественным акцентом на Гоголе и Достоевском.

Второе направление — Белый и символизм. Устанавливаются связи между западноевропейским, прежде всего французским символизмом и его в значительной мере автономным русским аналогом, а также анализируются русские внутрисимволистские связи: Белый и — Блок, Вяч. Иванов, а также поколение старших символистов.

Третье направление — психология творчества. Здесь большую роль приобретают биографические моменты, особенное внимание уделяется детским годам писателя, его положению в семье между матерью и отцом, положение, которое можно назвать просто находкой для фрейдистского исследователя. Привлекают, разумеется, и яркие любовные драмы Белого, отразившиеся в его творчестве.

Четвертое направление — Белый и оккультизм. Здесь прослеживается путь Белого от соловьевской эсхатологии к антропософии Штейнера, но редко кто ставит творчество Белого в прямую зависимость от оккультизма, так что образ Белого как глашатая и художественного «иллюстратора» антропософских идей в целом совершенно справедливо не возникает.

Пятым направлением беловедения я бы назвал сопоставление поэтики Белого с поэтикой других, независимо от него развивавшихся писателей XX века, прежде всего с поэтикой Джойса.

Наконец, шестое направление — Белый и формализм. Оно только-только намечается, но, безусловно, будет развиваться.

Конечно, этими шестью пунктами дело не ограничивается. Разнообразен тематический анализ; в центре внимания исследователей оказываются проблемы, особенно связанные с «Петербургом»: террор и революция, место России между Востоком и Западом. Острота этих тем, однако, не приобретает политизированного оттенка, хотя, разумеется, в беловедении существуют и политические мотивы. Они определяются главным образом вопросами отъезда Белого в Берлин и возвращения в Советскую Россию, сокращенной берлинской версией «Петербурга», последними годами жизни Белого и его критической переоценкой серебряного века, предпринятой в воспоминаниях. Нередко подчеркивается, что Белый до конца сохранял верность антропософии, но скрывал это; рассказывается и о критических «наскоках» на Белого в тридцатые годы, которые, в самом деле, не составляют гордости нашей критической мысли. Предпринимаются попытки разобраться в политической эволюции Белого: как совместить его радикализм и положительную оценку «Вех», принятие революции и теософию? Вопросы, действительно, кардинальные, но исчерпывающих ответов пока что нет.

Переходя к обзору конкретных работ о Белом, хочу отметить общую тональность энтузиазма в подходе к писателю, восторженного и благожелательного отношения, почти полностью исключающего критические оценки «Петербурга» и достаточно нехотя допускающего критику других прозаических текстов. Такой подход, однако, почти не распространяется на поэзию. Белый-поэт по отношению к Белому-прозаику выглядит золушкой, и только «Первое свидание» удостоивается некоторых похвал.

Так, по мнению одного из ведущих американских беловедов, Дж. Янчека, отношение современных литературоведов к поэзии Белого объясняется тем, что она была затменена «прозой Белого, а также?

возможно, сравнением со стихами его современников, в частности Блока»<sup>1</sup>. Говоря о поэзии Белого, особенно десятых годов, сам Янечек тоже склонен оценивать ее невысоко и, сделав исключение для «Первого свидания», находит осязаемое ослабление поэтического потенциала Белого, в частности, в том, что «его занятие теорией <стиха> подменило энергию искреннего самовыражения, которое наполняет искусство жизненной силой»<sup>2</sup>.

Составитель и автор коллективного американского сборника о творчестве Белого, Янечек еще в год выхода сборника, то есть в 1978 году, сетовал на «печальный факт», что Андрей Белый «плохо известен на Западе несмотря на то, что является одним из самых крупных новаторов в прозе и литературной критике XX века». Такое положение он отчасти объясняет сложностью перевода произведений Белого на иностранные языки, но главную причину видит в «сложности самих произведений»: «Белый, видимо, никогда не станет таким «популярным» писателем, как Толстой или Достоевский»<sup>3</sup>.

С симпатией отзываясь о всех четырех Симфониях Белого, которые он считает «одним из наиболее ярких дебютов в прозе XX века», Янечек разделяет общее мнение о «Петербурге» как о «самом важном произведении писателя», однако почти так же высоко он ставит и «Котика Летаева», второе высшее творческое достижение Белого и, одновременно, наиболее «антропософское» его произведение. «Котик Летаев», по его словам, оснащен полным набором композиционной и словесной техники Белого, так что «Петербург» в этом узком смысле выглядит несколько более консервативным. Именно в «Котике Летаеве» Белый достигает искомой им «новой формы»: «совершенной смеси поэзии и прозы, которая полностью независима от всего того, что ранее делалось в литературе»<sup>4</sup>.

Стремясь определить самобытность Белого, Янечек пишет о том, что чем больше изучаешь его творчество, тем яснее становится «уникальный вклад Белого в русскую и, бесспорно, мировую литературу». Заслуга Белого, по его словам, состоит в полной глубине понимания «человеческого феномена языка»: «Его поэзия, в общем, не обладает эмоциональной вовлеченностью, его философские мысли заимствованы у других, сюжеты романов не представляются поразительно оригинальными; тем не менее он продолжает очаровывать нас своим могучим словесным творчеством. Разнообразие и сила его словесной пиротехники таковы, что назвать Белого великим стилистом — значит быть несправедливым к масштабу его воображения. Возможно, только Хлебников по-своему в этом приближается к Белому, однако даже чрезвычайно ориентированное на словотворчество движение футуризма оказывается его достаточно бледным наследником»<sup>5</sup>.

Отмечу, что мнение Янечека по сути дела отражает мысль К. Мочульского, автора, может быть, не слишком глубокой монографии о Белом, но несомненно ценной уже тем, что она была написана в 40-е годы,

---

<sup>1</sup> Andrey Bely: A critical review. The university press of Kentucky, 1978, p. 9.

<sup>2</sup> Ibid., p. 10.

<sup>3</sup> Ibid., p. 1.

<sup>4</sup> Ibid., p. 16.

<sup>5</sup> Ibid., p. 16—17.

глухое для беловедения время. «Ни один русский писатель, — утверждал К. Мочульский, — не производил таких бесстрашных экспериментов над словом, как Андрей Белый. Его повествовательная проза не имеет себе подобных в русской литературе. «Стилистическую революцию» Белого можно считать катастрофической неудачей, но нельзя отрицать его громадной значимости. Автор «Серебряного голубя» и «Петербурга» не оставил камня на камне от старого «литературного языка»; он «вздернул на дыбы» русскую прозу, перевернул вверх ногами синтаксис, затопил словарь потоком новых, выдуманных им слов...»<sup>1</sup>

К. Мочульский так же в целом сдержанно относился к поэзии Белого, но высоко ставил «Петербург», «самое сильное и художественно выразительное из всех его произведений». Пожалуй, лишь один Святополк-Мирский считал «Серебряного голубя» выше других романов писателя. По его словам, это был единственный роман Белого, в котором трагедия носила подлинный, а не орнаментальный характер. «Серебряный голубь» удостоивается похвалы и И. Тхоржевского, который, однако, в своей весьма субъективной книге «Русская литература» (1950 г.) в целом выражал крайне отрицательное мнение, свойственное, несомненно, части русской эмиграции, о творчестве Белого: «Белый довел почти уже до предела издевательство над русским языком и над русским читателем». В романах Белого он видит «сплошной эстетический нигилизм»; «токи темноты»; «пустопорожную игру в фантастические «панорамы сознания». Более того, И. Тхоржевский считает Белого «литературной недотыкомкой»<sup>2</sup>. Но это уже из области курьезов, а что касается отзыва Святополка-Мирского о «Серебряном голубе», то на этот счет существовал и прямо противоположный взгляд Бориса Зайцева, считавшего «Серебряный голубь» детской, «лубочной» книгой.

Как видно, в старой эмиграции не было единства относительно роли и значения Белого, и не исключено, что полярность эмигрантских мнений (от высокой оценки Н. Берберовой до брани И. Тхоржевского) поначалу сбивала с толку зарубежных исследователей.

Возвращаясь к оценкам Янечека, замечу, что для него, как и для некоторых других ученых, после пика «Котика Летаева» наступает — если выражаться в духе самого героя обзора — тупик. Последние романы кажутся Янечеку «неудачной постлюдией». Повторяется то же положение, что и с поэзией: «Я подозреваю, что отчасти проблема романов после «Котика Летаева» состоит в том, что Белый-художник стал слишком много прислушиваться к Белому-теоретику. Поскольку его теоретические идеи относительно прозы стали формулироваться более отчетливо, они начали оказывать влияние на художественную практику. Вероятно, он все больше и больше писал для иллюстрации своих теорий, чем теоретизировал для объяснения своих творений, а это опасное положение для художника»<sup>3</sup>.

С мнением Янечека, однако, не склонны соглашаться ни румынская исследовательница Т. Николеску, ни английский ученый Дж. Элворт.

<sup>1</sup> Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 157.

<sup>2</sup> Тхоржевский Иван. Русская литература. Париж, 1950, с. 484.

<sup>3</sup> Andrey Bely... p. 100.



По мнению последнего, «существует более или менее прямая линия развития от «Серебряного голубя» к «Крещеному китайцу», в процессе которого происходит постоянное ослабление фабулы, в то время как развитие романа все больше определяется образным рядом, представляющим внутренний опыт»<sup>1</sup>.

Исходя из этого, Элзворт предлагает свой взгляд на «московские» романы Белого, утверждая, что они представляют собой «отдельный, третий этап в развитии Белого, а не шаг назад». Он считает непропорциональным видеть в романе «Маски» некое возвращение к традициям прозы XIX века.

С точки зрения основного течения современной западной культуры, — пишет Вл. Александров в своей книге «Андрей Белый» (1985), которую в известной мере можно пока что считать итоговой для развития американского беловедения, — проза Белого от первой симфонии до «Крещеного китайца» оказывается частью крупного «контртечения»: «Декарт, Просвещение, французская революция, Дарвин и Ницше — вот несколько пунктов той кривой, увенчанной широко распространенным образом современного человека, отчужденного от любого центра гравитации, который бы превратил его в часть некоего целого... Ассоциация европейского романа, с самого момента его зарождения в «Дон-Кихоте», с острым чувством того, что единство между человеком и миром утрачено, делает роман современным жанром *par excellence*. Эта черта подчеркивает различие между символистской прозой Белого и основной традицией европейского романа»<sup>2</sup>.

Для Вл. Александрова Белый, возможно, самый сложный писатель, которого когда-либо породила русская литература. Часто трудно определить, каково собственно содержание его текстов и как приблизиться к нему. Причина этого, на взгляд Вл. Александрова, коренится в том, что Белый не нашел условности сложившихся жанров адекватными для выражения своего уникального понимания человеческого удела. Таким образом, он был вынужден искать новые средства выражения и принципы организации с тем, чтобы представить свое «герметическое мировоззрение».

У Белого в акте символистского восприятия Вл. Александров обнаруживает три элемента: индивид, материальный мир и запредельная реальность. Задачей работы Вл. Александрова становится определение природы этих отношений в отдельных произведениях.

Посвящая часть своего анализа отношению между французскими символистами и Андреем Белым, Вл. Александров справедливо отрицает влияние на Белого прозы французских символистов. Однако он видит их общность в стремлении преодолеть различие между субъектом и объектом в акте восприятия. Самое же большое различие между Белым и французскими символистами состоит в том, что Белый не писал прозу от лица главного героя и был метафизиком, который включал запредельную реальность в мир своих произведений.

---

<sup>1</sup> Andrey Bely... p. 128.

<sup>2</sup> Alexandrov Vl. Andrey Bely. The Major Symbolist Fiction. Harvard univ. press, 1985, p. 191.



*Отец и сын Аблеуховы. Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911*

Противопоставляя «горизонтальный» символизм Бодлера и Верлена натурализму Золя, Вл. Александров находит, что в натурализме литературный текст является лишь отражением или записью прожитого, которое в конечном счете независимо от текста, тогда как в символизме текст можно представить как самое вещество опыта. В случае Белого, «вертикального» символиста, произведение искусства либо соперничает с материальной реальностью, либо заменяет ее, ибо текст, в конечном счете, получает свою авторитарность и онтологический вес из более высокой духовной реальности. Сравнивая романы Белого с романами Мережковского, Вл. Александров верно указывает на то, что между ними «не существует стилистического или формального подобия». Их единственная общая тема — апокалипсис — была широко распространена в Европе и России того времени. Вл. Александров солидаризируется со взглядом Р. Кийза, который определяет произведения Мережковского, а также прозу З. Гиппиус как «инерцию наемных форм, унаследованных от более ранних утилитаристских эстетических концепций художественного творчества»<sup>1</sup>. Одновременно он соглашается с Р. Кийзом в том, что такие русские писатели, которые обычно не связываются с символизмом, как Гаршин и Чехов, оказали влияние на символистскую прозу, особенно Чехов, чей «художественный мир в значительной мере пропускается через фильтр восприятия главного героя»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Alexandrov Vl., p. 9.

<sup>2</sup> Ibid., p. 197.

Единственным символистом, оказавшим подлинное влияние на прозу Белого, был, по мнению Вл. Александрова, автор «Мелкого беса». Исследователь сближает двух писателей по «символическому восприятию повествователя и героев», однако, на его взгляд, «вялый синтаксис Сологуба, его традиционные повествовательные формы и своеобразная смесь болезненности, чувственности и идеализма — все это совершенно отлично от того, что мы находим в творчестве Белого»<sup>1</sup>.

На тему «Белый и Сологуб» пишет также автор изданного Янечком коллективного сборника Ст. Рабинович: «Совершенно ясно, что произведения Сологуба оставили неизгладимое впечатление на литературное сознание Белого. Несмотря на многочисленные взлеты и падения в личных отношениях Белого с Сологубом, восхищение Белого Сологубом как художником и литературным мастером осталось непоколебимым в течение тридцати лет»<sup>2</sup>. Подтверждение этого факта Ст. Рабинович находит, в частности, в письме Белого к Иванову-Разумнику, написанному через месяц после смерти Сологуба, где Белый пишет о том, что Сологуб оказал влияние на его прозу больше, чем Брюсов — на его поэзию.

Стремясь дать целостную картину творчества Белого, Вл. Александров критически рассматривает предшествующее беловедение. Он находит, что большинство из опубликованных работ о Белом — это статьи, рассматривающие изолированные аспекты отдельных романов. Неудивительно, что «Петербург» привлекает к себе наибольшее внимание; «Серебряный голубь» и «Котик Летаев» сильно отстают в этом смысле. Хотя многие из исследований «замечательны», они часто касаются вопросов, которые играют далеко не первую роль в искусстве Белого. Сам Вл. Александров предлагает записать Белого под рубрикой «сознательный символист».

Вл. Александров справедливо подчеркивает фарсовый элемент творчества Белого. Уже в Первой симфонии он находит «своеобразное сопоставление иерархической торжественности и почти фарсовой сатиры»<sup>3</sup>, которая, на его взгляд, типична «для самых сильных вещей» Белого. Разбирая Симфонию, исследователь пишет о том, что хотя они являются оригинальными формальными созданиями Белого, вместе с тем они наследуют и предвосхищают целый ряд важных направлений в современной прозе, которые в общем-то произросли на почве европейского символизма. Здесь Вл. Александров вспоминает имена Г. Гессе, А. Жида и В. Вульф.

В «Серебряном голубе» Вл. Александрова особенно привлекает «дихотомия» России и Запада. Он анализирует то известное место книги, где Россия ассоциируется с мудростью молчания, а Запад с материализмом и поверхностным взглядом.

Оно чрезвычайно важно для понимания «Серебряного голубя», по мысли Вл. Александрова, поскольку здесь Белый «предлагает положительный контрапункт извращенным теургическим планам «голубей». Повествователь предсказывает, что синтез заменит существующую дихо-

---

<sup>1</sup> Alexandrov Vl., p. 9.

<sup>2</sup> Audrey Bely... p. 156—157.

<sup>3</sup> Alexandrov Vl., p. 11—12.

томию России и Запада и воплотится этот синтез в оптимистическом, хотя вместе с тем апокалиптическом образе воскрешения через сожжение».

Катастрофической ошибкой Дарьяльского, пишет Вл. Александров, было смешение секты «голубей» с подлинным русским народом — «ошибка познания, основанная на неправильном восприятии»<sup>1</sup>.

Думается, что на самом деле все еще более сложно. Россия у Белого — это «страшная» явь, и «голуби» — это одновременно и Русь, и не Русь, а «ужас, петля и яма». Недаром Дарьяльского вновь и вновь тянет «вернуться на родину»: «Гуголево мелькнуло на миг перед ним, и он подумал: «Чисто там все и непорочно; там хотя нет тайного зова, издали сладостного, а вблизи грязного».

Общее название трилогии «Восток или Запад», если бы она была написана, ввело бы читателя, по мысли Вл. Александрова, в несомненное заблуждение, поскольку такое название предполагает существование того или иного выбора. «Ни Восток, ни Запад» — такое название кажется исследователю более приемлемым, особенно в свете того, что Белый сохраняет двойственно негативную позицию в «Петербурге», где он сосредоточивается на образе призрачной западноподобной столицы России. Величие «Петербурга» Вл. Александров видит в уникальности воплощенного в нем мира и оригинальности средств, использованных для представления этого мира читателю. «Произведение насыщено многочисленными и очевидными откликами из классической русской литературы, — пишет Вл. Александров, — включая произведения Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского, и все эти произведения Белый преобразует, смешивая со своими собственными темами, в словесную амальгаму, которая уникальна в русской и европейской словесности»<sup>2</sup>.

Концепция романа как изображения диалектической борьбы между рационалистическим Западом и иррациональным Востоком не находит, по верному замечанию Вл. Александрова, подтверждения в тексте. Вместе с тем исследователь склонен представлять Андрея Белого как фаталиста, в результате чего, по его мнению, «вся семья Аبلуховых является неосознанной жертвой трансцендентных сил, ведущих мир к апокалиптической катастрофе»<sup>3</sup>. В качестве одного из существенных иррациональных моментов романа Вл. Александров для доказательства своей мысли отмечает невольную роль Софьи Петровны в главной отцеубийственной интриге произведения: «Предложение убить отца, которое Николай сделал революционерам, было мотивировано, в сущности ее отказом уступить его сексуальным требованиям. Он чувствует себя глубоко униженным и переводит свое отвращение к себе в желание уничтожить своего отца»<sup>4</sup>. Более того, подлинные причины трагедии теряются в «еще более удаленных временах и измерениях».

В отличие от Вл. Александрова, французский исследователь Ж. Нива, напротив, стремится социологизировать роман, хотя одновременно и отмечает, что «монгольская» тема в творчестве Белого приобретает поистине фантастическое измерение.

---

<sup>1</sup> Alexandrov Vl., p. 82.

<sup>2</sup> Ibid., p. 100.

<sup>3</sup> Ibid., p. 138.

<sup>4</sup> Ibid., p. 139.

Она возникает впервые в «Серебряном голубе», который рассматривается Ж. Нива как «история «гипноза»; ему подвергается русский студент со стороны всех восточных, азиатских элементов России. Судьбу Дарьяльского Ж. Нива удачно сравнивает с судьбой Шатова. «Не подлежит сомнению, — пишет французский исследователь, — что в «Петербурге» Белый пожелал развить основную тему «Бесов»: тему провокации и терроризма. Но если «в романе Достоевского дух всеобщего отрицания, который вдохновляет террористов, возглавляемых Верховенским — Нечаевым, исходит от политической теории, пришедшей с Запада», то в «Петербурге» «бесы» имеют другой корень: они порождены порабощением русской расы монголами.

Крайности сходятся: «реакционный отец и революционный сын выполняют одну и ту же монгольскую миссию: сын стремится к разрушению арийского мира, отец хочет привести Европу в состояние оцепенения...»<sup>1</sup> Таким образом, как утверждает Ж. Нива, монгольская «погибель» оказывается в самом центре романа. На взгляд исследователя, она полностью соответствует доктрине Мережковского, выраженной в «Грядущем хаме»: «Тоталитарные миры, о которых мечтают, не отдавая себе в том отчет, отец и сын Аблеуховы, в сущности, идентичны: дух свободы будет отсутствовать как в одном, так и в другом. Идеология Белого, его эсхатологическая концепция очень близки Мережковскому, что бы Белый ни говорил в своих воспоминаниях... Однако, отталкиваясь от идей Мережковского, Белый сообщает им чрезвычайно фантастическую и болезненную напряженность»<sup>2</sup>.

«От европейского символизма, — заключает Ж. Нива, — русский символизм унаследовал убеждение, что поэтический язык — благодаря символу — обладает особым эпистемологическим статусом и может создать особый род недискурсивной речи о божественном, об абсолюте. Это составляет «религию» русского символизма. Но его самобытность определяется именно тем историческим и историкософским пафосом, который он себе присваивает. Свое выражение он находит в шизофрении, от которой мучалась тогдашняя русская жизнь. Русские символисты окрестили «апокалипсисом» кризис ценностей и культуры, который они испытывали»<sup>3</sup>.

Со своей стороны, Вл. Александров справедливо отмечает, что «рвение, с которым Белый отдался доктринам Штейнера, оставило глубокий отпечаток на «Петербурге», однако сама по себе антропософия не «объясняет» романа. Причиной этому служит пожизненная привычка Белого избороchenно приспосабливать все новые идеи, с которыми он сталкивался, с тем, чем уже обладал, даже если это вело к разрушению цельности новой системы веры»<sup>4</sup>. Вл. Александров прав, утверждая, что даже в «Котике Летаеве», «наиболее ортодоксальном антропософском произведении» Белого, мучительный опыт героя больше связан с авторским прошлым, чем с «верным отражением учений Штейнера»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nivat Georges. Vers la fin du mythe russe. Lausanne, 1982, p. 133—134.

<sup>2</sup> Ibid., p. 134.

<sup>3</sup> Ibid., p. 159.

<sup>4</sup> Alexandrov Vl., p. 107.

<sup>5</sup> Ibid., p. 132.



*Отец и сын Аблеуховы. Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911*

Тема «Белый и оккультизм» подробно рассматривается в работе Марии Карлсон «Подчинение хаоса: эзотерическая философия и развитие Андреем Белым теории символизма как мировоззрения (1901—1910). В символизме Белого она видит попытку писателя прийти в согласие с действительностью и придать структуру окружающему его миру. Теория символизма у Белого, как пишет М. Карлсон, выходит далеко за рамки большинства литературных теорий. Необычность концепции автора «Петербурга», отличающегося в этом смысле от многих философов культуры XX века, состоит в том, что принципы его мировоззрения прочно основаны на метафизических ценностях.

Поскольку Белый основывает свою теорию символизма на эзотерических доктринах, не находящихся в главном русле современной западной культуры, его литературное творчество, по мнению М. Карлсон, кажется темным и даже несколько эксцентричным читателю, который, как правило, незнаком с эзотерической частью западной интеллектуальной традиции. Таким образом, затемненный стиль Белого оказывается результатом не сознательной, ревнивой попытки утаить гнозис от непосвященного профана, но самой природы оккультного откровения. В этом смысле

творчество Белого «самозащитно»; оно не может быть исчерпывающе понято читателем, который не готов предпринять известную интеллектуальную подготовку и открыть свое сознание алогичному, интуитивному, ассоциативному (то есть, по мысли М. Карлсон, символическому) способу мышления.

Автор-творец, пишет исследовательница, обращаясь к небольшой, но мыслящей аудитории, требует от этой аудитории, чтобы она привнесла некую часть своего опыта (а также значительную часть детективной страсти) в чтение и перечитывание его творчества. Белый не является «соболезнующим» автором: он никогда не оскорбляет читателя объяснением очевидного.

Это новое отношение к читателю достаточно глубоко исследуется в работах венгерского ученого Л. Силард. По ее мнению, такое отношение, развивающее отдельные интонации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, противостоит прежде всего просветительской модели «учитель — ученик», которая вытекает из формулы «литература — учебник жизни». Оно противостоит также любой модели, обращенной ко всем, именно потому, что предполагает отбор читателей на основе «языкового заговорщичества».

Л. Силард принадлежит исследование о связи «Петербурга» с «Бесами». Не останавливаясь на уже очевидной тематической связи обоих романов, исследовательница пишет о том, что «нынешняя стадия изучения поэтики романа <<Петербург>> позволяет поставить вопросы, касающиеся глубинного родства главного творения Белого с этим «отклоняющимся от нормы» детищем романной техники позднего Достоевского; родства, которое проявляется прежде всего на уровне повествования в структуре и фактуре его»<sup>1</sup>.

В структуре повествования открытием Достоевского, подготовившим «модернистскую революцию» XX века, венгерской исследовательнице представляется немаркированное колебание дистанции между уровнями автора, повествователя и персонажей. Эту технику символистский роман, прежде всего в лице Андрея Белого и Ф. Сологуба, разовьет в высоко эстетизированную игру приемом смены повествовательных масок, благодаря чему и совершится принципиально новое явление — обнажение проблематики субъекта текста. Игра смены повествовательных масок, столь характерная для «Петербурга», «выносит к порогу сознания читателя факт сделанности литературного произведения и статус автора в нем, а постоянная конфронтация плоскости повествователя с плоскостью героев (и с плоскостью читателя) заставляет читателя, — буквально гоняемого по системе этих уровней, иногда в рамках одного абзаца, — предельно ощутить швы конструкции»<sup>2</sup>.

Что же касается фактуры повествования, то Л. Силард выделяет у Достоевского то качество, сыгравшее огромную роль в дальнейшем развитии русской прозы, которое, как она замечает, Д. Лихачев охарактеризовал «небрежением словом». Это определение, видимо, нуждается

---

<sup>1</sup> Силард Лена. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутства. — In: Studies in 20 th century Russian prose. Stockholm, 1982, p. 80.

<sup>2</sup> Ibid., с. 80.

в уточнении. Очевидно, под этим термином Д. Лихачев имел в виду безыскусственность речи. И, наверное, здесь Д. Лихачев близок позднему Пастернаку, который отрицательно относился к тому, что Белый слишком большое значение придавал «новым формам», мечтал о новом языке, совершенно оригинальной форме выражения. Для Пастернака именно из-за этой мечты большинство произведений 20-х годов были просто стилистическим опытом и перестали существовать, поскольку наиболее удивительные открытия делаются тогда, когда, как говорил Пастернак, художник переполнен тем, *что* он должен сказать. Торопясь самовыразиться, художник использует старый язык, и старый язык «преображается изнутри». Здесь же «небрежение словом» оказывается осознанным приемом, а определить степень осознанности этого приема у Достоевского трудно, скорее всего, он использован интуитивно. Что же это за прием? — «Провоцирующее нарушение некоторых элементарных законов сочетаемости слов в языке повествователя, пристрастие к идеоматике с неизменным ее остранением, постоянные оговорки и комические попытки привести в порядок свой словесный костюм на глазах читателя (подобно тому, как это делает клоун в цирке), использование «словечек», своего рода «словесных подмигиваний» в сторону читателя (и по поводу героев), — все это создает принципиально новый контакт повествователя с читателем, основой которого оказывается своеобразный «идейный заговор»<sup>1</sup>.

Юродство, по мнению исследовательницы, приобретает уже в «Братьях Карамазовых» значение «ценностно выделенной формы поведения», что она убедительно доказывает, ссылаясь на слова Зосимы: «Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого... Но до тех пор надо все-таки знамя беречь и нет-нет, а хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого».

Здесь исследовательница действительно коснулась «дна» проблемы. Чтобы привести «я» повествователя в коммуникационный модус, необходимо найти ему такую «маску», которая бы соответствовала общему состоянию культуры. Белый, видимо, под влиянием Достоевского, толковал юродство, по мысли Л. Силард, как специфическую русскую провинциальную параллель европейскому рыцарству, воспринятому через фигуру Рыцаря Печального Образа. Истинной для Андрея Белого оказалась не реализация юродства в жизненном пространстве и не художественная тематизация его; закономерной, жизненно необходимой стала для него реализация этой формы поведения в «грамматическом пространстве».

Стремясь выявить загадку прозы Белого, исследовательница находит ее своеобразие в сочетании двух плохо сочетаемых элементов. С одной

---

<sup>1</sup> Силард Лена. От «Бесов» к «Петербургу»... р. 81.



стороны, «прозу Белого отличает высокий коэффициент литературности», с другой — вызывающее, подчеркнуто обыгрываемое «небрежение словом». Не будет преувеличением сказать, что, собственно, все повествование Белого — вне «правил хорошего поведения внутри грамматического пространства, вне приличий, вне этикета, — почему оно и вызывало возмущение истинных стилистов или хранителей норм родного языка, каким был, например, И. Бунин»<sup>1</sup>.

Однако подобное «отклоняющееся поведение» еще не составляет исключительной особенности Белого, с ним же мы имеем дело в опытах авангардных поэтов, в частности футуристов. Но от самоуверенных и односторонних в своей напускной самоуверенности эпатаций авангардистов повествователя Белого отличают сложнейшие колебания тона. Ведя себя подчеркнуто дерзко, он в то же время как бы молит о снисхождении, пример чего Л. Силард видит в прологе к «Петербургу», написанном «в манере отчаянной лебядкинской самокомпрометации и задающем тон «стилистике косноязычия» всему дальнейшему повествованию»<sup>2</sup>.

Такой интеллектуализированный сородич балаганщика выступает в «Петербурге» в качестве главного манипулятора своих персонажей-марионеток. Если балаганная концепция Блока вполне укладывается в общеевропейскую модель арлекиниады, то построение Андрея Белого вырастает из идеи Достоевского, порожденной свойственным православию настороженным отношением к шутовству. Напряжение между полюсами шутовства и юродства, по мысли Л. Силард, составляет основу беспокойства и напряженности повествования в «Петербурге».

«Открытие позднего Достоевского, — пишет венгерская исследовательница, — занимает особенно важное место среди многочисленных источников, на которые опирается роман Белого, подводящий итог петербургскому периоду русской культуры. Развивая находки нарративной техники «Бесов», Андрей Белый вводит в повествование «Петербурга» в качестве его опорных формообразующих структур и те элементы, которые у Достоевского принадлежат еще персонажам и разведены по полюсам «стилистики шута» и «стилистики юродивого»; благодаря этому возникает специфически русский вариант общеевропейского явления»<sup>3</sup>.

В своей другой работе Л. Силард проводит не менее интересное сопоставление «Петербурга» с «Улиссом» Джойса. Она исходит из положения, что специфика модели модернистского романа, впервые предложенной Белым и Джойсом, сказалась прежде всего в своеобразии строения смысловой субстанции текста. На фоне таких структурных единиц, как цепь ситуаций, система персонажей и повествователь любого типа, роль которых в классическом романе канонизируется и исчерпывается, в «Петербурге» и в «Улиссе» обращает на себя внимание повышенная смысловая значимость образов, деталей (типа ключа, зеркала,

---

<sup>1</sup> Силард Лена. От «Бесов» к «Петербургу»... р. 96.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., р. 100.

мыла в «Улиссе», узелка, крыла, лестницы в «Петербурге») и образов-ситуаций (типа полета, нисхождения в обоих романах). Семантическая перекличка этих простейших образных единиц, которые Л. Силард именует «мотивами», «образует в процессе их прохождения через текст скрытую автономную систему, подстилающую внешнее движение сюжета, вступающую с ним в смысловые отношения и придающую ему в конечном итоге символическую глубину, многослойность и многозначность»<sup>1</sup>. Сохранение прагматики сюжета отличает «Петербург» и «Улисс» от собственно орнаментальной прозы, приносящей в жертву мотивной структуре отработанные классической прозой статусы и связи, что наблюдается у Пильняка или Дос-Пассоса, а также у самого Джойса в «Поминках по Финнегану». Архитектоника «Петербурга» и «Улисса», по мнению Л. Силард, удерживая все то, что связано с романной цепью событий, предлагает противоположно направленное течение внешнесобытийного и словесно-образного каналов. Взаимодействие бесконечности в мотивике с конечностью сюжета при противоположной направленности их каналов порождает особую семантическую осложненность текста и создает максимально повышенный «смысловой коэффициент» романа.

Среди многочисленных моментов тематического сходства «Петербурга» и «Улисса» Л. Силард особо выделяет «комплекс сына», включающий значительную долю автобиографичности: «Близкие по духу размышления Николая Аблеухова и Стивена Дедалуса о «порочном зачатии», о «сатанической сущности женщин», их «комплекс развратности»..., инфантильная сексуальность и потенциальное отцеубийство освещены в обоих романах таким проникновением в глубинные пласты сознания, что закономерно предположить, будто основная проблема сыновей разворачивается на психоаналитическом уровне»<sup>2</sup>. Неслучайно, как пишет исследовательница, Вл. Ходасевич посвятил Эдипову комплексу в творчестве автора «Петербурга» целую статью<sup>3</sup>, а Юнг под тем же углом зрения исследовал «Улисса».

Но особо важное сходство между Белым и Джойсом обнаруживается Л. Силард в общих «мотивах колеса»: «Подобно Белому, Джойс неистощим в подборе картин, связывающих образы кругового движения на разных уровнях в единую систему». Сама структура его романа, охватывающего сутки, поддерживает идею цикличности. «В таком контексте, — продолжает венгерская исследовательница, — просвечивание мифа сквозь миф и подключение людей XX века к трагическому обыгрываемым сюжетам богов и героев лишний раз указывает на дурную бесконечность повторяемости сходных ситуаций. При этом обытовляющая травестия подчеркивает процесс измельчания в ходе этого круговорота»<sup>4</sup>, процесс, который, в частности, был акцентирован Сологубом в названии романа «Мелкий бес».

Значение роли художника у Белого и Джойса также имеет аналогичные черты. Как пишет Л. Силард, в отличие от Джойса, Андрей

<sup>1</sup> Hungaro-Slavica, Budapest, 1983, p. 297.

<sup>2</sup> «Studia Slavica Hung.», Budapest, 1979., p. 407.

<sup>3</sup> Речь идет о статье Вл. Ходасевича «Аблеуховы — Летаевы — Коробкины». — «Современные записки», 1927, кн. 31

<sup>4</sup> «Studia Slavica Hung.», Budapest, 1979, p. 412.

Белый не связывает проблемы художника ни с каким героем. Но он находит для нее несравненно более веское воплощение — фигуру автора. «Пресловутую свехоригинальность» языка Белого автор понимает не в плане оригинальничанья, а именно как демонстрацию автономной власти художника над миром, который он творит сам, в котором он демиург. И здесь Белый опять смыкается с Джойсом. Авторской личности, в ее традиционном смысле, в «Улиссе» нет. Нет в нем и характерной для «Петербурга» персонификации авторских ролей. Принципиальная новизна Джойса не в передаче потока сознания, мастером чего он считал Л. Толстого, а в перевертывании соотношения: один день из жизни Дублина — дань традиции; настоящий хронотоп романа — одиссея сознания, вмещающая в себе весь духовный опыт среднего человека. Но о том же самом «перевертывании соотношения», завершает свой анализ Л. Силард, радел и Белый, когда в рамках нескольких петербургских дней стремился осветить эпопею русского сознания<sup>1</sup>.

С точки зрения американского исследователя А. Воронцова, пишущего на аналогичную тему, хотя Джойс и Белый пользуются многими схожими приемами, — среди которых А. Воронцов называет внутренний монолог, рефрен, лейтмотив, аллюзивную конструкцию и так д а л е е, — конечный результат бывает часто очень различен. Дело в том, что у Джойса приемы не укоренены в мистицизме и представляют собой структурные элементы, создающие горизонтальные соответствия. Для Белого, с другой стороны, эстетический символ тесно связан с высшим, абсолютным Символом.

Вместе с тем как «Улисс», так и «Петербург» отражают, по мысли А. Воронцова, парадигмы человеческого удела, удовлетворяя читательскую потребность в нахождении и в воссоздании своего собственного пути в мире бесконечных возможностей.

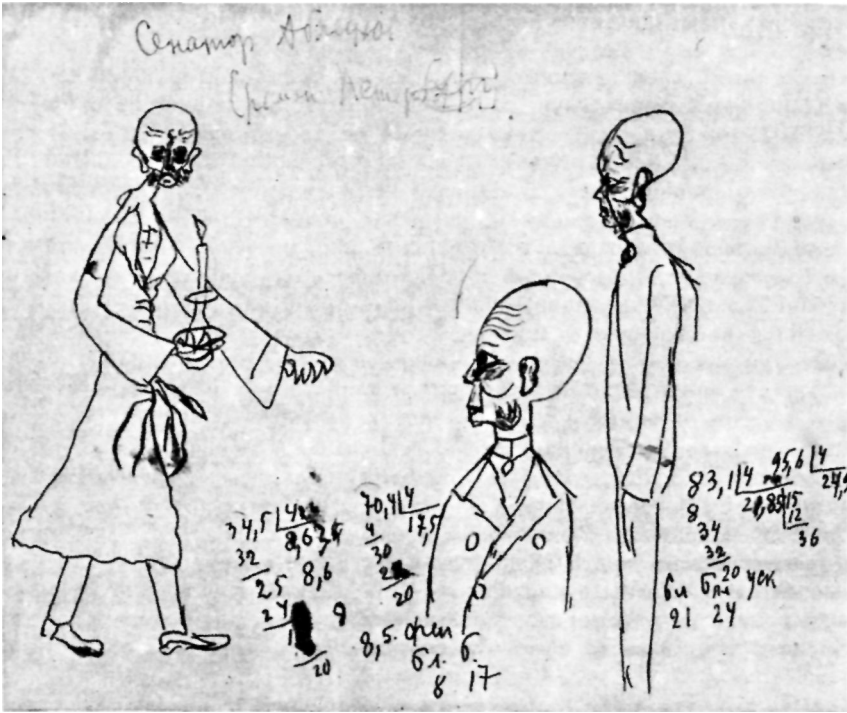
А. Воронцов считает, что в использовании различных художественных приемов Белый, тем не менее, не так разнообразен, как Джойс. С его точки зрения, «Улисс», по сравнению с «Петербургом», более подробная и содержательная вещь. Важное отличие заключается также в окончательном впечатлении, которое производит «Петербург»: несмотря на постоянное присутствие пародии, иронии и элемента фарса в романе, окончательное «видение» Белого в «Петербурге» гораздо более пессимистично, чем у Джойса.

«Это видение усиливается благодаря «дегуманизованному» свойству героев: они не являются, — как пишет А. Воронцов, — ни человеческими существами, ни просто карикатурами; в конечном счете, они превращаются в полностью обобщенные и абстрактные геометрические формы»<sup>2</sup>. В «Петербурге» не хватает, на взгляд американского автора, такого совершенно индивидуального и человеческого характера, как Леопольд Блюм.

В плане построения образов героев «Петербург» рассматривается А. Воронцовым как более «модернистский» роман, чем «Улисс». Этот

<sup>1</sup> «Studia Slavica Hungarica», Budapest, 1979, p. 417.

<sup>2</sup> Woronczoff Al. Andrej Belyj's «Peterburg», James Joyce's «Ulysses» and the Symbolist movement. Bern, 1982, p. 175.



Наброски портрета сенатора Абухова. Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911

термин используется им не как одобрение или приговор, а в соответствии с известной концепцией Ортеги-и-Гассета.

В книге Ады Штейнберг «Слово и музыка в романах Андрея Белого» рассматривается, в частности, вопрос о «полифонии» автора «Петербурга». Если в западной литературе, по мнению исследовательницы, пародия достигает разнообразия только в «Улиссе», то в русской литературе именно в «Петербурге» элемент пародии сложен и многопланов. «Используя пародию, — пишет автор книги, — Белый стремился достичь полифонического эффекта, который в известной степени сродни бахтинской полифонии»<sup>1</sup>. Однако, в отличие от Достоевского, в полемической пародии Белого А. Штейнберг не находит «места для диалога» по той причине, что пародируемый голос остается пассивным, неспособным к ответу и служит, скорее, мишенью для «авторского голоса». Перечисляя объекты пародии Белого, автор называет гоголевский сказ, композицию «Медного всадника», фабулу Достоевского, однако Белый не ограничивается лишь литературным материалом, а пародирует исторические,

<sup>1</sup> Steinberg Ada. Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982, p. 162.

мифологические сюжеты, Новый Завет и так далее. Пародия Белого преследует следующие цели: разоблачение героя, уменьшение эмоций в моменты предельного напряжения, самопародия, открытая или скрытая полемика с каким-либо автором или с своим собственным героем, соединение различных частей романа и, таким образом, кристаллизация миро-воззрения.

В отличие от Достоевского, — продолжает автор, — Белый не позволяет своим персонажам раскрывать душу и свободно убеждать друг друга. Он постоянно вмешивается в их диалоги, говорит от их имени и утопляет их голоса в своем собственном, как Вагнер. Полифонический эффект романов Белого заключен в их «многоликом символизме».

Используя музыкальные средства, словомузыку, Белый преуспел в добавлении нового измерения в прозе. Это особенно сильно выражено в «Петербурге» и «Котике Летаеве». Однако его эксперименты постепенно утрачивают свою новизну в последующих романах. В своем навязчивом прорыве к новому Белый становился все более «заинтеллектуализированным» автором и очень часто повторялся. В своем критическом взгляде на Белого А. Штейнберг в какой-то степени повторяет идею Мандельштама: «Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимался как мистическое явление, двойник, и порядочный литератор стеснялся лечь спать, не накопив за день пяти или шести «ужасиков» <...>

Отсутствие меры и такта, отсутствие вкуса есть ложь, первый признак лжи. У Данта одного душевного события хватило на всю жизнь. Если у человека три раза в день происходят колоссальные душевные катастрофы, мы перестаем ему верить, мы вправе ему не верить — он для нас смешон. А над Белым смеяться не хочется и грех: он написал «Петербург»<sup>1</sup>.

Но даже «Петербург» не вызывает у А. Штейнберг «священного трепета». На ее взгляд, персонажи романа чрезвычайно необщительны. Автору постоянно приходится говорить за них. Они не обладают «самой естественной способностью выражать свои чувства и мысли, но превратились в бездушных пугающих роботов»<sup>2</sup>.

Дихотомия в отношениях между персонажами «Петербурга» создает, по мысли исследовательницы, эффект, аналогичный диссонансу в музыке современников Белого — беспокойство и волнение. Так же, как и диссонанс, дихотомия ведет к чувству неудовлетворенности и, несмотря на то, что у романа есть эпилог, к ощущению того, что ему не хватает конца... Тем не менее, несмотря на свои крупные провалы, Белый, заключает А. Штейнберг, должен рассматриваться как крупный новатор в истории романа XX века.

Из фрейдистских анализов творчества Белого отмечу исследование шведского ученого Магнуса Юнгрена, который в своей монографии стремится реконструировать сложный генезис «Петербурга». Он пред-

---

<sup>1</sup> «Красная новь», 1923, № 5, с. 399. См. также: Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 254—255.

<sup>2</sup> Steinberg Ada, p. 146.

полагает обнаружить «автобиографический подтекст произведения». «Я убежден в том, — пишет исследователь, — что отец Белого, профессор математики Николай Бугаев играл центральную роль в его жизни и творчестве. В форме художественного произведения «Петербург» представляет собой следствие травматического отношения Белого к своему отцу»<sup>1</sup>. В сущности, здесь повторяется мысль Вл. Ходасевича о биографическом характере романа писателя: «Начиная с «Петербурга», — утверждал Вл. Ходасевич, — все политические, философские и бытовые задания беловских романов отступают на задний план перед заданиями автобиографическими и, в сущности, служат лишь поводом для того, чтобы воскресить в памяти и переосознать впечатления, поразившие в младенчестве. Не только нервы, но и самое воображение Андрея Белого были раз и навсегда поражены и — смею сказать — потрясены происходившими в доме Бугаевых «житейскими грозами», как он выражается. Эти грозы оказали глубочайшее влияние на характер Андрея Белого и на всю его жизнь <...>».

Первичное чувство в нем было таково: папу он боялся и втайне ненавидел до очень сильных степеней ненависти: недаром потенциальные или действительные преступления против отца (вплоть до покушения на отцеубийство) составляют фабульную основу... романов»<sup>2</sup>.

Если это — фрейдизм, то он, бесспорно, «без берегов». Обещанный фрейдизм Магнуса Юнгрена так же в конечном счете оказался скорее «угрозой». В сущности, его работа посвящена биографическим и литературно-общественным истокам «Петербурга», разобранным весьма обстоятельно.

Идея о том, что теоретические работы Белого создали основу для русской формальной школы критики, в американском литературоведении впервые была высказана в книге О. Масленикова «Безумные поэты»: Андрей Белый и русские символисты» (1952). Современные исследователи, как пишет Т. Бейер в сборнике американских славистов, настолько часто повторяли идею Масленикова, что она стала стереотипом. Вместе с тем до сих пор не существует серьезной работы о влиянии Белого на формальную поэтику. В качестве редких исследований в этом направлении следует отметить работу В. Эрлиха «Русский формализм: история — доктрина», где он кратко останавливается на исторической роли Белого в эволюции формализма и заключает, что «несмотря на их недостатки, работы Белого по версификации стали важной вехой в развитии русской науки о поэтике». Позднее Эва Томпсон в работе «Русский формализм и англо-американская новая критика» затронула аналогичную тему. Эта же тема интересует итальянскую исследовательницу М. Пезенти. Сам же Т. Бейер в своей статье рассмотрел вопрос о полемике Белого и Жирмунского.

Подводя итоги своего анализа, М. Карлсон пишет, что «честолюбивая» попытка Андрея Белого сформулировать теорию символизма как «тотальное» мировоззрение, которая взяла бы на себя ответственность за общественные, культурные, философские, духовные, а также эстети-

<sup>1</sup> Ljunggren Magnus. The dream of rebirth. Stockholm, 1982, p. 9.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Ф. Некрополь. Брюссель, <1939>, с. 65.

ческие проблемы, была, одновременно, его трагедией и успехом. Трагедия заключалась в том, что «он основывал свое мировоззрение на анахронических идеалистических и оккультных доктринах... Попытки Белого отрицать Канта и вернуться к философским идеям допросвещенческой поры, религиозным по своей природе, не могли не быть обречены в эпоху анализа и технологии.

Успех же Белого заключается в благородстве его концепции и в достижениях воображения, проявившихся в его символистском романе. Как бы читатель ни относился к тому мировоззрению, которое лежит в основе вдохновения Белого, он должен восхищаться силой веры Белого в природную ценность человеческого духа, так красноречиво выраженную в его романах и теоретических статьях, которые он рассматривал как путь, по которому должно идти человечество, чтобы сохранить фундаментальные человеческие ценности и преуспеть в окончательном освобождении всего того, что есть лучшего в человеческом духе»<sup>1</sup>.

К этим словам мало что можно добавить<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Carlson Maria. The conquest of chaos: Esoteric philosophy and the development of the Andrej Belyi's theory of Symbolism as a world view ( 1901—1910) Indiana University, 1981, p 354

<sup>2</sup> Представление о новейшем синтезе зарубежного беловедения дает публикация книги «Андрей Белый: за и против» (Andrej Belyj: Pro et Contra. Milano, 1987), основанной на материалах I-го Международного симпозиума по творчеству А. Белого, проведенного в Италии в 1984 году. Помимо продолжающейся тенденции к расширению границ беловедения, как географических (Р. Петерсон. «Андрей Белый и Норвегия»), так и тематических (Ф. Малковати, «Андрей Белый и театр») — в книге прослеживается интерес исследователей к более глубокому постижению поэтико-мировоззренческого комплекса А. Белого: назову, в частности, работы французских исследователей Ж. Като «О гротеске в «Петербурге» Андрея Белого (Структура и функции)», Ф. Козлика «Андрей Белый: к фундаментальному определению литературного символизма», статью югославского ученого А. Флакера «Победа шута над теургом («На горах» и «Ананас» Андрея Белого)», эссе Л. Силард о «Петербурге»: «Между Богом и грамматикой».

## ОРФЕЙ БЕЗУМНОГО ВЕКА

*Андрей Белый на Западе* \*

«Ренессанс» Белого<sup>1</sup>, развернувшийся после его «второго открытия» на Западе в конце 1950-х гг.<sup>2</sup>, сопровождается не снятием, а, скорее, обострением старых и постановкой многих новых вопросов. Каждый литературовед подходит к Белому со своим естественным желанием найти для него объяснительную формулу. Но часто приходится довольствоваться тем, что очередным исследованием лишь проясняются пределы непроясненного.

Разочарования бывают не менее поучительными, чем находки. В одной из рецензий на книгу Дж. Элворта<sup>3</sup> английскому исследователю предлагается пересмотреть свое суждение о теоретической прозе Белого, которая, по словам Элворта, «часто, мягко говоря, темна»<sup>4</sup>. Трудно без волнения читать сенсационное объявление рецензентки о том, что рас-

---

\* Марии Карлсон, президенту Общества Андрея Белого в 1986 г., и Владимиру Максимовичу Пискунову, участнику посвященных Белому международных симпозиумов и автору работ о нем, составитель данного обзора благодарен за предоставление многих материалов, и еще больше — за передачу живого интереса к Белому, писателю и человеку. Он благодарен также Н. Котрелеву, чья помощь вышла далеко за рамки официального рецензирования.

<sup>1</sup> Belyi revival, — так характеризует сложившуюся ситуацию М. Карлсон (Carlson M. The conquest of chaos: Esoteric philosophy and the development of Andrei Belyi's theory of Symbolism as a world view. Dissert. Ann Arbor (Michigan): University microfilms international, 1983, p. 1). Дж. Янечек говорил в 1978 г. о «постоянно растущем приливе интереса к Белому» (Andrey Bely: A critical review. Ed. by Gerald Janecsek. Lexington: Univ. of Kentucky press, 1978, p. 1.). Наоборот, С. Монас в недоброй рецензии на сборник Янечека оценивает положение менее оптимистически, не споря лишь с тем, что «ренессансу Белого» на Западе давно бы пора начаться. Переводчики американского издания «Петербурга» отметили в 1978 году, что главные тексты Белого стали появляться на Западе в переводах и публикациях все-таки «слишком недавно для того, чтобы исследовательская промышленность наладила широкое производство, хотя она интенсивно развертывает свои мощности» (Bely A. Petersburg. Transl., annot. and introd. by Robert A. Maguire and John E. Malmstad. Bloomington; London: Indiana univ. press, 1978, p. X).

<sup>2</sup> Specovius. Wiederentdeckung Andrei Belyis. — «Deutsche Rundschau», Baden-Baden, 1960, Jg. 86, № 4, S. 376—378.

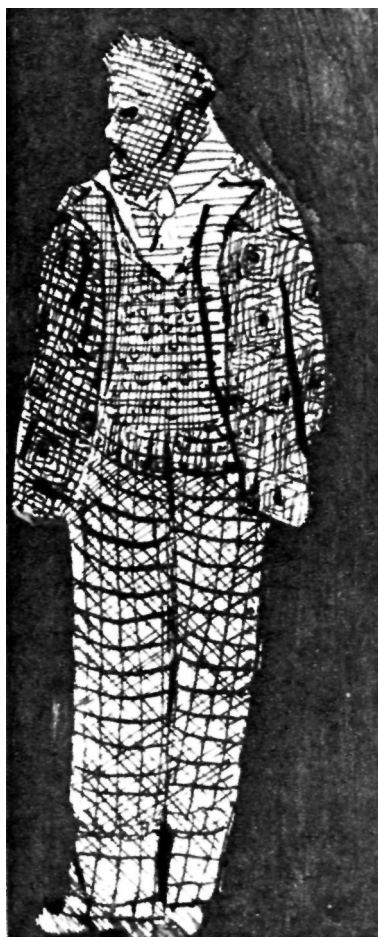
<sup>3</sup> Elsworth J. D. Andrey Bely: A critical study of the novels. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge univ. press, 1983 («серьезная и содержательная книга» — см.: Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986, с. 307).

<sup>4</sup> Elsworth J. D. Andrey Bely... p. 1.





*Николай Аблеухов. Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911*



*Липпанченко. Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911*

теряя от двусмысленностей Белого, посещающая не только Элзворта, имела до сих пор причиной невнимательное чтение, но теперь русистка из ФРГ М. Депперман «впервые показывает, что статьи Белого о символизме никоим образом не хаотичны и не противоречивы <...> они хорошо построены и имеют свою внутреннюю логику особенного рода»<sup>1</sup>.

Работа Марии Депперман, о которой идет речь<sup>2</sup>, упоминается, хотя и

<sup>1</sup> Steinberg A. Rec. on: Elsworth J. D. Andrey Bely: A critical study of the novels. — «Slavonic and East European review», London, 1986, vol. 63, n. 3, p. 440.

<sup>2</sup> Deppermann M. Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins: Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. München: Sagner, 1982.

не обсуждается, в «критическом исследовании» Элзворта. Но едва ли она даже после самого внимательного прочтения уменьшила бы озадаченность исследователя перед лицом Белого-теоретика. В самом деле, книга Депперман в основном служит убежденному, временами страстному или даже гневному доказательству одного тезиса, который важен и менее тривиален, чем может показаться, и всё-таки больше пригоден служить поводом для изучения литературного феномена, чем выводом и итогом: мысль Белого, настаивает Депперман, есть не догматическая система, а «процесс», движимый глубочайшей экзистенциальной захваченностью художника. Однако само собой ясно, что процесс живой мысли совсем не обязательно должен быть «непротиворечивым», каким его хотела бы видеть А. Штейнберг, и его логика — действительно «особого рода». Именно в силу таких выявляемых в книге Депперман «констант», как «энергия креативности» и «вера в преобразование действительности», мысль Белого грозит оставить читателя наедине с громадой нерешенных задач. Претензии Элзворта — у Белого «плывет» терминология, он меняет свои позиции после личных ссор, в каждой статье переформулирует заново все свои тезисы, чрезмерно перемешивает научный стиль с поэтическим, упускает предмет в погоне за словесными ассоциациями — остаются в силе. И этим несколько не отменяется та бесспорная истина, на которой остановилась М. Депперман и которую Элзворт не только тоже признает, но и конкретизирует, когда говорит, что «за всеми этими промахами» у Белого «высится связный и оригинальный замысел общей телеологии культуры», главная черта которого — примирение всех и всяческих «дуализмов»<sup>1</sup>.

За разноречием тезисов Белого — «искусство должно иметь принцип своего проявления, таким принципом является форма искусства»; «искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного» — Депперман выявляет их «общий знаменатель». Он, в ее толковании, таков: «Искусство есть область автономных форм; после заката метафизики им уже не правят никакие высшие инстанции; но поскольку оно вырастает из внутреннего — донаучного — опыта, ему можно, пожалуй, еще обоснованнее, чем раньше, приписывать религиозный смысл»<sup>2</sup>. Хорошо; но значит ли это, что в искусстве искусству как таковому принадлежит только форма без смысла («формализм», «структурализм» Белого)? Или как раз наоборот, форма искусства, символ, делает художника в его «внутреннем опыте» пророком бытия, возвращает ему ту метафизику, которую утратила окружающая его культура («теургический символизм» Белого)? Вместо решения загадки «общий знаменатель», хотя он вычислен у Депперман, возможно, без ошибки, заводит нас в чащу противоречий, породить которые мысли Белого несколько не мешает ее органическая связность<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Elsworth J. D. Andrey Bely... p. 9—10.

<sup>2</sup> Deppermann M. Andrey Belys ästhetische Theorie... S. 77—78.

<sup>3</sup> Примерно так же безошибочен, вообще говоря, и вывод итальянской исследовательницы беловского символизма Анжелы Сиклари: символ у Белого есть инструмент единящего восприятия мира и «мысль Белого тяготела к превращению в тотальную герменевтику... не случайно его последние сочинения — это воспоминания, нацеленные на воссоздание не столько исторических

Уходя из теснин конкретности на простор глобальных схем, не замечая ничего достойного особенного внимания ни внутри формалистического (В. Эрлих, И. Хольтхузен, Ю. Стридтер, К. Поморска, М. Стойнич-Царичич, Е. Томпсон, А. Хансен-Лёве), ни внутри духовно-исторического (Ф. Степун, Ю. Пфланцль, О. Маслеников, К. Мочульский, Р. Поджоли, С. Сайоран) направлений в «беловедении», Депперман отводит Белому, как и его западным ровесникам Рильке и Музилю, место внутри европейского «модернизма». «Модернизм», от имени которого говорит и сама Депперман, это своеобразно обновленное просвещенчество, которое, противопоставляя себя консерватизму, реакционной романтике, идеологиям и религиям, стремится преодолеть культурный упадок на путях эстетического совершенствования («новая чувственность»), научно-рационалистического просвещения и универсальной морали, ищет выхода из сознания кризиса в расширении сознания. Андрей Белый, по Депперман, — один из первопроходцев «модернизма», основатель «романа сознания» в России, заменяющий традиционную «эстетику выражения» «эстетикой воздействия», для которой реальность не дана, а задана художнику и создается им в чистом творчестве путем вовлечения самого себя и читателя в состояние неослабного динамизма без других ориентиров, кроме опыта-переживания. «На место «учрежденного» или коллективно обязывающего традиционного символа в искусстве модернизма выступает символ, укорененный в переживании, озаменованный психической и формотворческой динамикой <...> лишенный устойчивой связи с какими-либо авторитарными моделями мира, мыслительными или ценностными системами, принципиально открытый <...> опрокидывающий эстетику гармонии»<sup>1</sup>. Белый «выходит за рамки позднебуржуазного понимания искусства», особенно — своим требованием к читателю «активизировать» <...> уровень рефлексии»; чтение тут уже «не развлечение или научение», как в былом воспитательном романе, а «сотрудничество»: «Многое говорит в пользу

---

и биографических моментов... сколько, скорее, истории его членораздельной интерпретации мира» (Siclari Angela Dioletta. *Etica e cultura nel simbolismo di Andrej Belyj*. Parma: Zara, 1986, p. 15, 79). Но опять же об успехе выполнения этой колоссальной жизненной задачи у Сиклари, как и у Депперман, сказано мало что конкретного. Хуже того, у обеих исследовательниц почти совсем обойдена характерная готовность Белого мучительно колебаться между полностью противоположными моментами без особого стремления к какому-то преодолению раздражающих противоречий. См. об этом, в частности: Persi U. «Серебряный голубь» fra autobiografia e ricerca di sintesi storicoculturale. — In: Andrej Belyj: tra mito e realtà. Teoria e pratica letteraria. Pref. di Nina Kauchschischivili. Milano: UNICOPLI, 1984, p. 35—52. В другой своей статье У. Перси, славист из Бергамо, называет этот привычный для Белого душевный раздор «шизоидными тенденциями» (Persi U. «Световая сказка» come embrione di «Котик Летаев»: Ricognizione di immagini, simboli motivi per la verifica genetica di due opere belyiane. — Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate. Bergamo: Istituto universitario, 1985, p. 171). Вместо «шизоидных тенденций», правда, можно было бы говорить о вполне сознательном догмате «аргонавтов» начала века, более или менее одинаково разделявших убежденность в несправимости разрыва между идеалом и действительностью («Пересечения жизни с мечтою — нет: безумие; и — нни-ка-ких!» — Белый А. Начало века. М., ГИХЛ. 1933, с. 48).

<sup>1</sup> Deppermann M. Andrej Belyjs ästhetische Theorie... S. 148—149.

того, чтобы вместе с Белым рассматривать творческое восприятие современного искусства как специфически современную (*moderne*) форму неотчужденного труда»<sup>1</sup>.

Такое решительное присвоение Белого модернизмом хабермасовской модели пугает и само по себе, и как пример той легкости, с какой Белый, оказывается, вообще поддается «расшифровкам» в самых разнообразных ключах — социальном, мистическом, гностическом, антропософском, музыковедческом, фрейдистском. Отчего это?

В начале своей, упоминавшейся в обзоре Вик. Ерофеева, монографии В. Александров (США) говорит о «трудности выявления» того, что составляет «центральную пружину» произведений Белого. В самом деле, направленный пафос, который явственно ощущается во всем, что написано, например, А. Блоком, у Белого неуловим. Обычно интенция автора дает о себе знать в фактуре и развитии его образов, но бросается в глаза духовная размагничность большинства персонажей Белого, их страдальческая зачарованность сквозными космическими чарами. Настойчивое приглашение к участию, явственно слышащееся и в теоретической, и в художественной прозе, и в поэзии Белого, остается лишь чистой формой духовной мобилизации, без мобилизационного предписания. В этой неопределенной открытости призыва — и прелесть, и мучительность диалога, который заводит со своим читателем Андрей Белый.

Из-за нехватки «центральной пружины» в его художественных произведениях, персонажи которых не столько посланы в мир с мандатом автора, сколько «случились» в его ищущей мысли, исследователи, естественно, берутся прежде всего за темы или схемы, приложение которых к Белому заведомо оправдано его самообъяснениями (к сожалению, иногда слишком многообразными), общими программами и манифестами символизма (музыка, теургия), чертами личности (здесь фрейдизм находит для себя широкое поле деятельности), наконец, общественной ситуацией, так явственно определявшей взлеты и падения Белого.

Эта последняя привязка наиболее очевидна и по праву занимает первое место. На заре современного западного «беловедения» рецензент немецкого перевода «Серебряного голубя», — возглавившего в 1961 г. ту вторую волну переводов (первая началась в 1911 г. выходом «Серебряного голубя» на немецком и окончилась напечатанием «Возврата» на японском в 1933 г.), которая прошла с тех пор от США до Японии и Испании, миновав редко какой язык, — мог спокойно ставить «Петербург» под общий знак красного домино как символа разгорающихся языков революционного пламени<sup>2</sup>. Получили подробнейшую разработку и другие темы, вместе охватывающие теперь почти все мыслимые подступы к Белому. Приобретение научным исследованием собственной динамики и собственного пафоса может с высоты птичьего полета казаться уходом от «цельного феномена Белого как поэта, критика и романиста»<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Deppermann M. *Andrej Belyjs ästhetische Theorie...* S. 180—181.

<sup>2</sup> Saemisch E. *Andrej Belyj: Die silberne Taube.* — «Neue deutsche Hefte», Gütersloh, 1961, N. 82. S. 160—162.

<sup>3</sup> Monas S. *Rec. on: Andrej Bely: A critical review.* Ed. by G. Janacek. — «Slavic review», Seattle, 1980, vol. 39, n. 1, p. 158—159.

«талантом избегания важных вопросов». Но сейчас, пока далеко не окончена работа издания и комментирования, а в архивах лежит, по оценке Дж. Элзворта, половина наследия Белого, возвращение к эпохе крылатой эссеистики справедливо показалось бы ученым, втянувшимся в кропотливый будничныи труд, изменой делу писателя, который до сих пор показывает себя все с новых и новых сторон.

Перечислим еще несколько работ, посвященных только специально Андрею Белому, потому что для учета всех упоминаний и суждений о нем в западной русистике понадобилось бы слишком много места.

М. Карлсон в своем исследовании о подтексте «Серебряного голубя» открывает важную для будущей судьбы беловедения возможность сплошного, строка за строкой, истолкования текста романа как аллегории космических реалий. Парящая отлетность расцентрированного слога как нельзя лучше способствует этому. Каждая черточка «мистериальной драмы для современного человека», как называет Карлсон роман Белого, оказывается по существу неисчерпаемой; скажем, тяжелая трость Дарьяльского знаменует добровольно взятый им крест, со всеми разлетающимися отсюда лучами смыслов. (На ту же черту — возможность при каждом новом прочтении «Серебряного голубя» обнаруживать все новые скрепы, вводящие в невидимое с первого взгляда, таинственное здание романа, парящее над рыхлым сюжетом, — указывал в 1980 г. русист из университета Отаго (Новая Зеландия) Э. Бэррет <sup>1</sup>.)

«Ирония заключается в том, — пишет Карлсон, — что самая вещь, на которую Белый полагается, чтобы раскрыть, прояснить, структурировать свое творчество <...> а именно символ <...> затрудняет доступ к нему <...> Создания Белого <...> не могут быть исчерпывающе поняты читателем, не желающим пройти известную интеллектуальную подготовку», писатель «отрезал себя от большинства читателей своей, как иногда кажется, прямо-таки солипсистской привороженностью к творческому потоку собственной жизни». Вместе с тем, «сама эта потребность строить альтернативные миры предполагает огромную жажду порядка и строя. Стоя в центре самосозданной вселенной, символист по аналогии как бы стоит тем самым и в центре своего общества и культуры (социальной вселенной) <...> свидетельствует о своем чувстве ответственности и глубокой озабоченности состоянием» мира <sup>2</sup>. Его задача «обновить распадающиеся ценности», преподать интеллигенции «современный гнозис, сегодняшнее откровение фундаментальных духовных содержаний» <sup>3</sup>.

Эсхатологический срез мысли Белого рассматривается в монографии канадского слависта С. Сайорана <sup>4</sup>. Головоломная сложность фигуры Белого оправдывает, на взгляд исследователя, анализ его сначала хотя бы в этом одном его аспекте: «Среди всех русских символистов Андрей Белый бросает самый громкий вызов интерпретатору. Проблематичность

---

<sup>1</sup> Barratt A. Mystification and initiation in «Серебряный голубь»: Belyj, the reader, and the symbolist novel. — In: Andrej Bely centenary papers. By V. Christa. Amsterdam: Hakkert, 1980, p. 143.

<sup>2</sup> Carlson M. The conquest of chaos... p. 352.

<sup>3</sup> Ibid, p. 326.

<sup>4</sup> Cioran S. The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj. The Hague; Paris: Mouton, 1973.

его манипуляций со своим загадочным языком, космичность его образов и его эстетическая теория ставят неисчислимые проблемы перед истолкованием. Однако, несмотря на все как эстетические, так и идеологические расхождения, отличающие Белого от других действующих лиц его эпохи, он разделяет с ними эсхатологическую ментальность предреволюционного периода — поиски нового Адама в воскрешенном духовном раю на земле»<sup>1</sup>. Но разбор высказываний поэта-символиста о несении креста, распятии, преображении, искуплении фатально приближается у канадского ученого к жанру этнографического описания; слишком уж далекими от его американской современности оказываются верования символистской общины с ее мечтами об изменении русла мировой культуры. Итог исследования тем самым предопределен: Белому удалось ярко воспроизвести характерный для русской историософии комплекс «конца времен», однако убедительно показать на собственном примере желанный скачок от смерти к возрождению он не сумел. Ввиду заведомой предсказуемости такого вывода напрашивается другой вопрос, более интересный хотя бы потому, что на него нет готового ответа: сводилась ли апокалиптика Белого просто к воспроизведению окружавшей его богатой традиции эсхатологизма или была уже попыткой ясно выговорить, осмыслить и преодолеть эту традицию? Чего тут было больше, послушного наследования или изживания?

Магнус Юнгрен на подробном журнальном, мемуарном, эпистолярном материале прослеживает одну жизненную нить, вошедшую в ткань «Петербурга», — образ отца, весомо и, по убеждению Юнгрена, болезненно присутствовавший в душевном хозяйстве писателя<sup>2</sup>. Профессионализм фрейдистского подхода тонет у Юнгрена в захватывающе детальной и документированной истории создания романа.

В 1985 г. вышла статья о художественном преломлении идей термодинамики в «московских» романах Белого<sup>3</sup>. Подтверждая наблюдение С. Карлинского, согласно которому «никакой другой поэт двадцатого века не владеет физико-математическими науками, как Белый»<sup>4</sup>. Ольга Кук обнаруживает у Белого понимание подлинного размаха современной технологии. Белый был достаточно знаком с реальной научной мыслью, чтобы понимать неспособность ее как таковой противостоять вселенской энтропии, так явственно правящей событиями в «Москве» и в «Масках». Если наперекор энтропии среди плодимого ею хаоса еще теплится начало преобразования жизни в будущем Гелиополисе, то лишь благодаря упрямой воле человека. Профессор Коробкин греет вселенную своей без-

---

<sup>1</sup> Cioran S. The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj, p. 5.

<sup>2</sup> Ljunggren M. The dream of rebirth. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1982. Существует и мнение, что ключевая роль среди реалий «Петербурга» принадлежит, скорее, образу семьи. (Lotttridge S. Andrej Belyj's «Petersburg»: The city and the family. — «Russian literature», Amsterdam, 1978, vol. VI, n. 2, p. 175—196.)

<sup>3</sup> Cooke Olga M. Bely's «Moscow» novels and Zamyatin's «Robert Mayer»: A literary response to thermodynamics. — «Slavonic and East European review», London, 1985, vol. 63, n. 2, p. 194—209.

<sup>4</sup> Karlinsky S. Symphonic structure in Andrej Belyj's «Первое свидание». — «California Slavic studies», Berkeley, 1971, vol. 6, p. 61.

расчетной решимостью сопротивляться распаду; «любовь в смысле греческой агаты вырастает в самую действенную антиэнтропическую <...> силу»<sup>1</sup>. Правда, исследовательница не ощущает за этим новым для Белого оптимизмом «Масок» уверенного спокойствия; недаром, замечает она, обещанного продолжения «Москвы» не последовало, «это поневоле наводит нас на раздумья о том, что Белый сам не был по-настоящему убежден <...>»<sup>2</sup>.

В 1982 г. появилась первая монография на тему музыкального истолкования художественного слова Белого<sup>3</sup>, хотя вопрос о музыкальной организации его произведений подробно разбирался, например, А. Ковачем<sup>4</sup> и многими другими. Упорядочение высказываний Белого на эту тему в свете поэтико-музыкальных программ Вагнера, Малларме, Бодлера и русских символистов — полновесная задача для большого исследования, прослушивание музыки в художественном слове Белого — немислимо сложная задача, притом не обязательно совпадающая с первой. И легко понять исследовательницу, когда она ограничивается такими осязаемыми чертами текста, как лейтмотивы, повторы и «звуковая оркестровка» — несколько мистифицирующее название для факта или впечатления повышенной повторяемости, например звука «у», знаменующего глухую угрозу, в «Петербурге» или «о» в «Котике Летаеве», обязанного, похоже, означать там недоумение молодого сознания, осторожно и на ощупь осваивающегося в незнакомом окружении. Загадка музыкальности Белого остается поэтому после труда Штейнберг не менее дразнящей, чем прежде, тем более что исследовательница не берется за рассмотрение «самого важного музыкального приема в его произведениях — ритма»<sup>5</sup>.

Но даже при таком намеренном или вынужденном сужении необъятной темы открываются волнующие перспективы, например сближения Белого с нелюбимыми им Скрябиным и Прокофьевым и с неупоминаемым им Стравинским. Белый не замечал, пишет Штейнберг, что, подобно этим музыкальным новаторам, он тоже впустил в свой художественный стиль резкие диссонансы, нечто вроде хроматического звукоряда (в виде слегка варьирующихся реприз), навязчиво-заклинательные повторы. Лично Белому может казаться, что доносящееся с пригородных пустырей неотвязное «у», к которому вслед за автором прислушиваются в «Петербурге» Варвара Евграфовна и Лихутин, вторит ноте фа монотонного монолога графини из «Пиковой дамы» Чайковского, но естественнее сравнить его с неотвязным повторением частички хроматической гаммы в фортепианной пьесе Прокофьева «Наваждение», опус 4 (1908—1910). «Для той эпохи были характерны эти игравшие на нервах как слушателей Прокофьева, так и читателей Белого гнетущие

<sup>1</sup> Cooke Olga M. Bely's «Moscow» novels... p. 206—207.

<sup>2</sup> Ibid., p. 209.

<sup>3</sup> Steinberg A. Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge univ. press, 1982.

<sup>4</sup> Kovač A. Andrej Belyj: The «Symphonies» (1899—1908): A reevaluation of the aesthetic-philosophical heritage. Bern; München; Frankfurt a. M.: Herbert Lang, Peter Lang, 1976.

<sup>5</sup> Steinberg A. Word and music... p. 134.

звучания, от которых мороз пробегал по коже»<sup>1</sup>. Слепота к исканиям, развертывающимся в смежном искусстве, пишет Штейнберг, для литературных обновителей скорее правило, чем исключение: так, например, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман, формировавшие в противовес классицизму романтический литературный канон, не проявили интереса к Шуберту; музыкальные привязанности Гофмана, ставившего свою композиторскую деятельность выше литературной, принадлежали старой церковной и классической музыке (Моцарт), а ведь в прозе Гофмана некоторым критикам слышится уже драматическая оркестровка вагнеровского «Тристана».

Белый, замечает А. Штейнберг, пользовался повторами в мере, дозволительной только для музыки и совершенно нетерпимой в поэзии. Однозвучной заклinalityю повторов создавалось то настроение завороченности, которое правит поступками людей в романах поэта. «Применение музыкальных приемов сделало еще более яркой апокалиптическую оптику «Петербург» и подчеркнуло тему поэзии детства в «Котике Летаеве» <...> Оно обогатило прозу Белого новыми гранями <...> Однако в позднейших его романах экспериментаторство постепенно утрачивало качество новизны <...> он очень часто повторял сам себя <...>»<sup>2</sup>

Разбирая ритмику Белого, Дж. Янчек по крайней мере в «Котике Летаеве», — «Петербург» редакции 1916 г. кажется ему ритмически тяжеловесным и монотонным<sup>3</sup>, — видит «современное решение ритмической проблемы создания жизнеспособного крупного произведения в высоком стиле (эпоса)»<sup>4</sup>. Метрический стих стал в нашу эпоху тесен для крупных поэтических повествований, свободный стих для них недостаточно прочная скрепа. У Белого сегменты метрического стиха перемежаются свободным стихом и переходят в прозу с неуловимой ритмикой; в «Котике Летаеве» ему удается нести повествование на ритмических волнах, никогда не застывающих в однообразном рисунке. Другое дело поздние романы, где «ритмическая монотонность <...> в лучшем случае гипнотизирует, в худшем усыпляет <...> Белый-художник начал слишком прислушиваться к Белому-теоретику <...> Похоже, он все больше пишет для иллюстрации собственных теорий»<sup>5</sup>.

Зато в поздних «Масках», по Янечку, Белый достигает вершин в искусстве пунктуации и художнического применения типографических средств. В монографии о зрительном облике русской литературы 1900—1930 гг. Янчек пишет, что «современная история типографского экспериментаторства в России началась, можно сказать, с появления в печати первых художественных произведений Андрея Белого. Хотя он придержи-

---

<sup>1</sup> Steinberg A. Word and music... p. 69.

<sup>2</sup> Ibid., p. 245—246.

<sup>3</sup> Что касается сравнительного достоинства разных вариантов «Петербург», то Дж. Элзворт, ссылаясь на опыт переводчиков и другие наблюдения, признает лучшей «сирийскую» редакцию романа (Elsworth J. D. Andrey Bely... p. 220).

<sup>4</sup> Janecek G. Rhythm in prose: The special case of Bely. — In: Andrey Bely: A critical review... p. 97.

<sup>5</sup> Ibid., p. 100.



живался тут известного консерватизма <...> тогда как другие <...> рискнули на более радикальные шаги, — избавив его тем самым от роли авангардного первопроходца, — он все же был первым и остался в чем-то лучшим по этой части»<sup>1</sup>. Подобно нотной записи, печатная подача слова была призвана указать на его другую, необыденную жизнь, дать услышать его отрешенным, полнозвучным и волшебным.

Но что из этой потенциальной мощи слова недвусмысленно обозначено Белым, что осталось намеком? «Одного важного фактора недостает его попыткам создать систему прочтения текста, сравнимую по строгости с нотной записью, и этот фактор — набор ясных правил, которые говорили бы, какие именно звучания призваны стоять за разнообразными типографскими приемами. Читателю остается лишь угадывать их смысл на базе того, что ему уже известно о привычном употреблении знаков препинания и способах печатного набора»<sup>2</sup>. Немного яснее, чем пунктуация, на характер должного звучания указывает, по Янечку, расположение стихотворных строчек на странице. Для исследователя остается дразнящей приманкой свидетельство мемуаристов о том, что расстановка строк была для Белого своего рода нотным знаком интонации<sup>3</sup>.

Другой способ реставрации слова у Белого был изучен американской слависткой Л. Хайндли в монографическом обследовании его неологизмов<sup>4</sup>. Американская исследовательница, пишущая по-немецки, не ставила перед собой цели отсеять словесные изобретения как таковые от форм, которые ежеминутно могут всплывать в вольной русской речи, никого не смущая, хотя они и отсутствуют в словарях. Но научный руководитель и издатель этой работы Дм. Чижевский подчеркнул, что, несмотря на громкость выявленной Хайндли непривычной части словаря Белого, у писателя нет ни одного неологизма в манере Хлебникова, — о чем, впрочем, говорил и сам Белый («Начало века»). В диссертаций о словотворчестве Белого по романам «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» К. Аншюц (США) тоже пришла к выводу, что Белый, ломая смысловые перегородки привычной современной речи, делает это приемами, коренящимися в природе русского языка<sup>5</sup>.

В недавнем трехтомном исследовании Ф. Козлик<sup>6</sup> истолковывает

---

<sup>1</sup> Janesek G. The look of Russian literature: Avant-Garde visual experiments, 1900—1930. Princeton (N. J.): Princeton Univ. press, 1984, p. 25. Кстати, Белый, признанный предтеча и «формализма», и будущего структурализма в литературоведении (из новых западных работ на эту тему см.: Pesenti Maria. Andrej Belyj preformalista. — In: Andrej Belyj: Tra mito e realtà. Teoria e pratica letteraria... p. 9—24), и здесь тоже остается непричастен крайностям обеих школ.

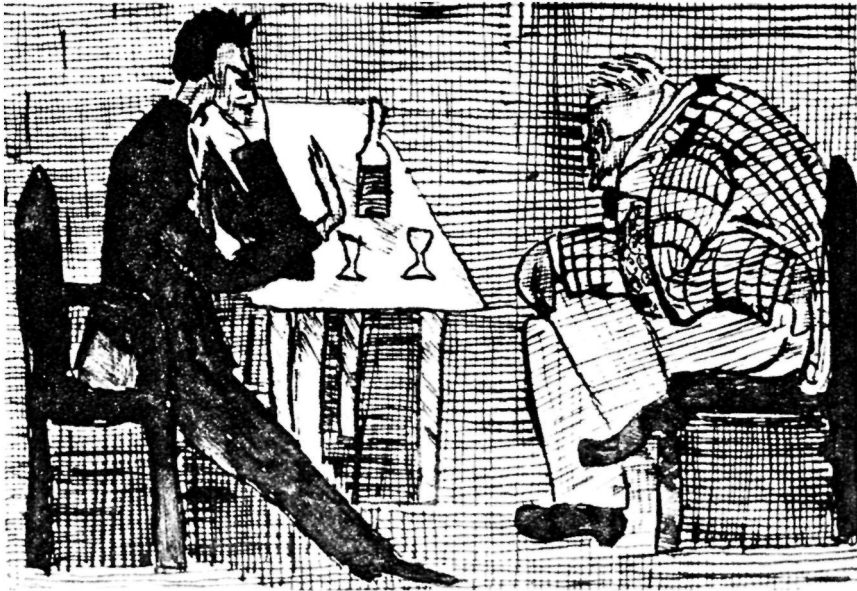
<sup>2</sup> Janesek G. The look of Russian literature... p. 65.

<sup>3</sup> Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. Ed. by John E. Malmstad. Berkeley: Berkeley Slavic specialties, 1981, c. 241.

<sup>4</sup> Hindley L. Die Neologismen Andrej Belyjs. Hg. von D. Tschizewskij. München: Fink, 1966.

<sup>5</sup> Anschuetz Carol. Word creation in Belyj's «Котик Летаев» and «Крещеный китаец» Princeton, 1973 (неопubl. диссерт. цит. по: Elsworth J. D. Andrej Bely... p. 134).

<sup>6</sup> Kozlik F. L'influence de l'anthroposophie sur l'oeuvre d'Andrej Belyj, 3 vol. Frankfurt a. M., 1981.



*Липпанченко и черт («Енфраниши»). Рисунок Андрея Белого к его роману «Петербург». 1911*

Белого и его персонажей в свете их реконструируемого мистического восхождения к запредельному миру. Так, поэт Петр Дарьяльский из «Серебряного голубя» в своей «внешней судьбе» гибнет, в своей «внутренней судьбе» — торжествует над тесной землей; в «Петербурге» и «Москве» — чистота духовного Стремления затуманивается греховными соблазнами чудовищных «ацтекских ритуалов», оставивших якобы глубокий след в литературной продукции Белого; «Маски» знаменуют открытие «внутреннего Дорнаха» и возвращение к чистоте штейнерианского христоцентризма. «Комплекс Белого», этого «славянского Фауста XX в.», предлагается понимать как переплетение трех нитей — «воли к прекращению реинкарнаций», «желания убить агента реинкарнации» и бегства от материального мира в «объективное сверхчувственное»<sup>1</sup>. Все искания и метания поэта проецируются здесь на одну плоскость антропософской духовной технологии.

Наш очень неполный перечень специальных работ о Белом способен, пожалуй, вызвать тревожное ощущение, что за «рощами Академа», по выражению Сидни Монаса, кстати и некстати насаждаемыми в честь имени Белого<sup>2</sup>, начинает быть не видно леса. Это не так. Положение дел в современном «беловедении» склоняет к специализации, но исследователем даже самого частного аспекта движет обычно живой челове-

<sup>1</sup> Kozlik F. L'influence de l'anthroposophie... p. 909, 922.

<sup>2</sup> Monas S. Rec. ... p. 159.

ческий интерес к явлению, которое тем больше манит, чем труднее поддается однозначной разгадке.

Не случайно в западной литературе о Белом часто вспоминают А. Хёнига, который в образцовом по краткости и емкости исследовании-справочнике<sup>1</sup> громче других сказал о том, что художественные создания Белого не поддаются редукциям. Тело романа, писал Хёниг о «Котике Летаеве», пронизано, словно жилами, антропософскими идеями, на нем сказалось увлечение эвритмией, автор романа явно задумывался об анаксимандровском беспредельном и его расслоении, о пифагорейской гармонии сфер, на сцену романа выглядывают символические звери евангелистов, философские тезисы проходят по нему лейтмотивами, и все же: «Роман — литература, а не очерк мировоззрения Белого. Из «Котика Летаева» невозможно извлечь доказательств того, что Белый был антропософом и последователем Рудольфа Штейнера; мы видим лишь: Белый знал и литературно использовал антропософские учения. Белый «играет» — в лучшем смысле этого слова — разнообразным материалом, стилями и воззрениями <...> Антропософские мотивы выполняют эстетическую функцию»<sup>2</sup>. Эту мысль Хёнига повторил в отношении «Петербурга» И. Хольтхузен (ФРГ): «Антропософия в романе подвергнута игровому отчуждению и таким образом подчинена структурному принципу романа»<sup>3</sup>.

Необычно большой для художника объем теории у Белого, подчеркивал Хёниг, не освобождает исследователя от обязанности искать его секрета в самих произведениях. «Теоретические работы показывают, какими философиями занимается или занимался данный поэт <...> В теоретических работах содержатся программы. Программы формулируются иногда гиперболично, чтобы отпугнуть потребителя культуры <...> Программы возникают большей частью в годы кипучей молодости, позднее художник озабочен уже не теорией, он творит <...> Художника узнают по его созданиям, не по его частной жизни, не по его планам. И Белый подарил миру художественные создания!»<sup>4</sup> Даже музыка у Белого никогда не заглушает смысла, как часто бывало у дадаистов и футуристов, и помогает придать литературному повествованию устойчивый характер устного рассказа. «Белого преследует та же судьба, что Достоевского,— утверждал Хёниг,— человечеству требуется время, чтобы понять его величие»<sup>5</sup>. Из смешения стилей, из размытых старых форм Белый создает эпос XX века.

Это убеждение, что после разборки идеологических надстроек в литературных созданиях Белого остается чистая художественная стихия, получает неожиданную поддержку у исследователя, особенно вниматель-

---

<sup>1</sup> Hönig A. *Andrey Belyjs Romane: Stil und Gestalt*. Hg. von D. Tschizewskij. München: Fink, 1965.

<sup>2</sup> Hönig A. *Andrej Belyjs Romane...* S. 75.

<sup>3</sup> Holthusen J. *Die Bedeutung des Stils bei A. Belyj*. — «Russian literature», Amsterdam, 1973, n. 5, p. 75.

<sup>4</sup> Hönig A. *Andrej Belyjs Romane...* S. 100—101 (ср.: Elsworth J. D. *Andrey Bely...* p. 52: у Белого «теория нуждается в романах больше, чем романы — в теории»).

<sup>5</sup> Hönig A. *Andrej Belyjs Romane...* S. 101.

ного к гностическому фону романов русского писателя: оказывается, антропософская подкладка в художественной ткани Белого имеет свойство бесследно исчезать, как, например, в главах прямых воспоминаний детства в «Котике Летаеве»; если читатель от себя без помощи автора не примыслит к ним гностических обертон, «то останется при несовместимом с антропософским мировосприятием ощущении, что земное бытие может в принципе быть свободно от космического смысла»<sup>1</sup>. Да и саму антропософию Белого только что процитированный автор ставит под вопрос: в ней не хватает обязательного для штейнерианства бодрого оптимизма, вместо энергичного восхождения к трансцендентному свету персонажи Белого, если не он сам, безвольно заморожены стихиями жизни и истории.

Проза Белого без антропософии — это еще легко понять; поразительно то, что даже символизм, казалось бы синоним поэзии Белого, можно, по-видимому, вынуть из нее, не нанеся ей большого ущерба. Внимательное чтение открывает за символистским реквизитом стихотворного сборника «Золото в лазури» другого, совсем не бутафорского поэта, только выигрывающего от снятия с него потускневшего грима. Золотистые дали, рубины, кентавры служат только для «отвода глаз» от пугливо утаиваемого лирического «Я», «глубже этих радужных образов и трепетных ритмов есть что-то еще <...> более нежное лицо <...> подлинное человеческое бытие <...> гораздо менее наивное, чем казалось раньше <...> по-настоящему страдающее от сознания своей неспособности справиться с кризисом жизни»<sup>2</sup>.

Наконец, — и здесь разговор о Белом приобретает размах вопросов о судьбе литературы вообще, — этот писатель как-то умеет заинтересовать исследователя даже своими, на привычный взгляд, слабыми книгами. Так, Дж. Элзворт, строго говоря, не спорит с преобладающим мнением, что «московские» романы, особенно из-за сюжетных неувязок, проигрывают в сравнении с «Петербургом»; но он считает такое сравнение в принципе неуместным. В «Масках» сама художественная задача автора другая. В «Петербурге» он как бы присутствовал при таинстве зарождения мифа, теперь он занят, наоборот, воссоединением обособившегося предмета с мыслью и пытается обратить вспять тот абстрагирующий процесс, каким является всякое опредмечивающее именование, «оживить непосредственное, беспристрастное восприятие»<sup>3</sup>. Так или иначе, Белый притягивает к себе не только поверх исторического и идеологического интереса к нему, но и — в некотором противоречии с тем, что говорил Хёниг, — как будто бы даже поверх видимого литературного достоинства своих созданий. Явление Белого оказывается настолько уникальным, что остается как бы без собственного имени. Кто он по своей последней сути?

За творчеством Белого, считает М. Карлсон, стоит такая долголет-

---

<sup>1</sup> Alexandrov V. Andrei Bely: The major symbolist fiction. Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1985, p. 179—180.

<sup>2</sup> Kalbous G. The many faces behind the masks of «Золото в лазури». — In: Andrei Bely centenary papers, p. 91—96.

<sup>3</sup> Elsworth J. D. Bely's «Moscow» novels. — In: Andrei Bely: A critical review... p. 133—134.

няя школа расширения сознания, которая не могла не разрушить в нем человеческую личность в повседневном и житейски принятом смысле слова<sup>1</sup>. Немного иначе о том же пишет Фриц Мирау из ГДР. Крылатый темп, обеспечивший «Петербургу» ту живую легкость, с которой, по мнению исследователя, мало что может сравниться во всей русской литературе XX века, был куплен рискованным выходом его автора за скрепы семьи, среды, России, даже самосознания на космические просторы, к жуткой, парящей и беззащитной свободе, — страшным прорывом, за который Белому пришлось расплачиваться, когда сорокадвухлетний писатель впал вдруг в бешеную лихорадку мемуаристики, безнадежно пытаясь заново отрастить себе корни, вернуть себе хотя бы бумажное тело взамен настоящего, долга растрченного в писательстве. «И тем не менее, — настаивает Мирау, — все в нас восстает против того, чтобы изобретателя литературного эксперимента с искусственно созданными петербургскими фигурами, постановщика трагикомического спектакля «Петербург» самого в свою очередь разглядывать как искусственную фигуру. А что, если эта безответственная отлетность, беспочвенность, даже бестелесность, многим мерещившиеся в нем, были беспомощными попытками как-то обозначить такой способ бытия, настоящего имени которому никто не знал? Что, если наблюдатели stalkивались тут с такой «скоростью жизни», к которой их восприятие было еще не подготовлено? Подыскивая название для летучей легкости, темпа и неуловимости этого существования, мы должны были бы воспользоваться подсказкой самого Андрея Белого, сколь бы неожиданной она на первый взгляд ни казалась. Он как-то сказал о «танце самоосуществляющейся мысли». Нет сомнения, что он хотел, чтобы его книги были написаны в ритме такого танца»<sup>2</sup>.

Ф. Мирау по существу требует от литературоведа разоружиться и, забыв все написанное об Андрее Белом, заново прислушаться к тому, что и как он говорит.

Рецензент испанского перевода «Петербурга»<sup>3</sup> тоже не принимает ни одного готового определения от «варваров-специалистов», в руках которых вплоть до появления этого перевода томился Белый в Испании, и предпочитает стоять в бессловесном удивлении перед повествованием, которое «с первой же фразы поражает, сбивает с толку или тревожит». «Андрей Белый все время то открывает, то закрывает перед нами особым образом устроенный бездонный мешок <...> Он напоминает Достоевского, автора не только «Бесов», но и такого неустоявшегося произведения, как «Подросток» <...> «Петербург», написанный в 1916 г. (на самом деле раньше. — В. Б.), уникален, если посмотреть на то, что делалось в те годы на Западе <...> Еще не появлялось ничего подобного роману Белого, его духовное первопророчество неоспоримо»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Carlson M. The conquest of chaos... p. 31, 43.

<sup>2</sup> Mierau F. «Petersburg», oder die Ende einer Flucht. — «Sinn und Form», Berlin. 1982, 34. Jg., № 4, S. 809.

<sup>3</sup> Biely A. Petersburgo. Tr. J. Fernandes Sanches. Madrid: Alfabara, 1982.

<sup>4</sup> Perez Minik D. «Petersburgo», de Andrei Biely. — «Insula», Madrid, 1982, a. 37, n. 425, p. 7.

Рецензент итальянского перевода двух первых романов Белого не уверен, что писателя вообще можно было правильно понять вплоть до последнего времени. «История бомбы с часовым заводом, которая должна взорваться в доме сенатора Аблеухова и которая попала туда благодаря сыну сенатора, неосторожно связавшемуся с террористами, еще несколько лет назад могла показаться далекой экзотикой; сегодня она актуальна, она «наша». И Петербург становится вселенской столицей, средоточием космического безумия <...> Сам насквозь пропитанный бактериями, которые хотел исследовать его аналитический дух, Белый был толкователем смертельно раненного мира, лихорадочным расшифровщиком сумасшедшего сдвига истории»<sup>1</sup>.

Такая радикальная проблематизация и драматизация Белого выполняет свою важную роль — она мешает сделать его творчество литературным фактом в ряду прочих<sup>2</sup>. Но у нее есть свои издержки. На место человека и художника водворяется танцующий демон, симптом, «сейсмограф». Или, еще хуже, «глубоким расколом <...> личности» начинают огульно объяснять тревожную загадочность Белого и самого по себе, и как «наиболее характерного, оригинального и влиятельного русского представителя символистского движения»<sup>3</sup>. Никакое исследование Белого невозможно, пока продолжатся колебания относительно того, имеем ли мы тут дело с художественной литературой или, может быть, с чем-то еще. А ведь как раз для ответа на этот вопрос не нужно дожидаться результатов никаких исследований, поэтическое начало можно чувствовать или нет, других доказательств его наличия не бывает. И вопрос, похоже, решен уже во всем мире однозначно<sup>4</sup>. Только что же все-таки происходит у Белого с художественной литературой?

Упомянувшийся выше интерес такого литературоведа, как Элзворт, к поздним романам Белого, всеми забытым, был бы менее понятным, если бы сам Белый не вышел, рано и намеренно, из рамок романистики XIX века с ее канонами описательного повествования. Мало сказать вместе с С. Сайораном, что в «Серебряном голубе» драма Дарьяльского тонет в «бессвязных отступлениях» о будничном бытии жителей Лихова, Целебеева, Гуголева<sup>5</sup>; нет, Белый «с наслаждением разжигает читательский интерес к побочным сюжетам только для того, чтобы обма-

---

<sup>1</sup> Strada V. La storia impazzisce. — «Europeo», Milano, 17 agosto 1981, a. 37, n. 33, p. 72—73.

<sup>2</sup> Mierau F. «Petersburg», oder die Ende einer Flucht... S. 809.

<sup>3</sup> Christa B. The poetic world of Andrey Bely. Amsterdam: Hakkert, 1977, p. 6, 121, 1.

<sup>4</sup> В этом отношении характерна история принятия Белого в Японии. «Первый перевод симфонии «Возврат» появился уже в 1933 г. Однако... русская литература нередко функционировала как эквивалент социальной критики, философии жизни или идеологического мышления... Первый переводчик «Возврата», Курахага, был далек от понимания подлинного художественного достоинства произведения... Лишь в 1960-е гг. ...начали ценить русскую литературу как литературу, а не как замену чего-то другого, и в этом контексте Белый обозначился как довольно-таки загадочная, но очень важная фигура русской литературы XX века» (Mitsuyoshi Numano. Belyj studies in Japan. — «The Andrej Belyj society newsletter». Riverside (Calif.), 1983, n. 2, p. 13).

<sup>5</sup> Cioran S. The apocalyptic symbolism... p. 136.

нуть наше ожидание их развязки»<sup>1</sup>. Эпизоды, требовавшие бы для себя по крайней мере минимального развития в традиционном романе, у Белого так часто повисают в воздухе, что это уже нельзя объяснить забывчивостью автора, тут «не столько промах художника, сколько намеренный акт мистификации со стороны Белого, вынуждающий читателя искать ключ к организирующему началу романа где-то в другом месте»<sup>2</sup>. Где?

Часто предлагаемые ответы типа «роман сознания», «роман мысли», техника «потока сознания», «экспериментальный роман», «модернистский роман» ведут больше к расширению, чем к решению проблемы из-за темноты этих терминов, обретающих сколько-нибудь отчетливый смысл только в свете той самой литературной первореальности, которую они вроде бы призваны прояснить. «Я» мыслителя, — интерпретирует югославский русист А. Сказа художническую установку Белого, — понимается как <...> вмещающее в себя личность и мир <...> единственной подлинной и значительной темой остается описание состояний сознания»<sup>3</sup>. Пусть эта характеристика прямо опирается на тезисы Белого, она по сути дела меняет местами объясняемое и объясняющее. Ведь не понятие «сознания», даже «расширенного», помогает осмыслить то, что происходит в художественном мире Белого, а, скорее, как раз наоборот.

Описания этого мира, обходящиеся без концепции «сознания» или его «потока», не обязательно проигрывают в содержательности. «Обращение к лирике <...> музыкализация, — так определяет черты романистики Белого литературовед из ФРГ, ставя его (правда, с оговорками) в один ряд с Прустом, Джойсом, Вирджинией Вулф и Фолкнером. — Для рассказчика существует только движение <...> Все устойчивое неизбежно ускользает в эсхатологическом водовороте <...> Эта проза <...> разбивает устоявшиеся формы; выстраиваясь в некую последовательность номеров, она подражает оперному либретто и отменяет хронологию действия; на место причинного или временного порядка выступает музыкальная структура, — четырехчастность, серийное повторение мотивов, вольная связь пестро разбрасываемых элементов»<sup>4</sup>.

«Лирика», «музыка», «ускользание» в этой формуле, призванной фиксировать очень современное художественное явление, отсылают по существу к чертам вечной поэзии.

Никто не отнесся с должной серьезностью, замечает Дж. Элворт, к предупреждению Белого, что «Маски» написаны стихами и напечатаны как проза только ради экономии бумаги. Еще интереснее то, что это не стихи, в привычном смысле, а целый веер еще очень мало изученных гибридных форм, применение которых помогает Белому высвободить ритм из тесной упаковки метра, «сочетать гибкость прозы со структур-

<sup>1</sup> Barratt A. Mystification and initiation... p. 137.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Skaza A. Роман «Петербург» Андрея Белого и проблема литературного субъекта. — «Slavistica revija», Ljubljana, 1985, 1. 33, št. 3, str. 312.

<sup>4</sup> Weber R. Der moderne Roman: Proust, Joyce, Belyj, Woolf und Faulkner. Bonn: Bouvier, 1981, S. 40, 67, 68, 70, 73.

Андрей Белый. Маски.  
Обложка. 1932



ной сбитостью стиха»<sup>1</sup>. У читателей «Масок» до сих пор не хватало — или никогда не хватает? — чутья для восприятия той реальности, в которую их приглашает небывалый язык поэта. «На всех уровнях, от отдельных слов <...> до эвфонических сочетаний и фразового ритма, — пишет Элзворт, явно изменяя к лучшему свою прежнюю, близкую к общепринятой, оценку последнего романа Белого, — до структуры более крупных частей и, наконец, до устройства всего романа, его текст внутренне связан. Соответствие между содержанием и манерой (matter and manner) безусловно <...> «Маски» почти свободны от вкусовых промахов «Москвы» <...> В них избегается смешение беллетристики с мемуаристикой <...> Не надо забывать и того, что тема этого романа <...> такая далекая от злобы дня аудитории, к которой обращался писатель, теперь явно связана с одной из насущнейших забот всякого человека, где бы он ни жил: нравственность знания, разлад между практическими возможностями, которые открывает человеку эксплуатация природы, и шаткость нравственного чутья, призванного регулировать использование ее богатств. «Маски» <...> являют нам Белого в зените его мастерства; нельзя дальше отойти от истины, чем если видеть в этом романе

<sup>1</sup> Elsworth J. D. Andrey Bely... p. 216—217.



создание гаснущего таланта». Другое дело, что это уже «не символистский роман, а произведение совершенно особого и уникального рода»<sup>1</sup>. Какого?

Измена почти всем литературным канонам, в конечном счете и символистскому, не была у Белого изменой литературе. «Подобно лирическому роману, — пишет американский русист А. Ковач, — «Симфонии» Белого могут считаться антироманами. Как таковые они не столько неудача по отношению к традиции, которую они вызывающим образом отвергают, сколько, скорее, альтернатива окаменению художественных форм»<sup>2</sup>. «Петербург», замечает Кэрл Аншюц в работе о «конце русского романа», — не только похоронная самодержавному порядку и его бюрократии, но и настоящая «бумажная катастрофа», которая, «заменяя письменное слово реалистического романа разговорным словом устного эпоса, начинает новую, трагическую эпоху истории языка». Белый пародийно хоронит старую романическую традицию в ее этическом содержании и «сохраняет <...> поэтическую ценность ее эстетической формы», поэтому «едва успеваает сойти со сцены реалистический роман с его христианским нигилизмом, как в символистском романе Белого возрождается эпический жанр». Тонет Петербург, как ветхая Атлантида, всплывает «Петербург», как мир вечной поэзии, — вот почему Белый, согласно Аншюц, имеет двойное право сказать, что «кроме Петербурга нет ничего»<sup>3</sup>.

Отход от литературных традиций был у Белого одновременно возвращением к прадревнему лирическому началу. Его новаторство шло как бы от крайнего архаизма. И, похоже, всего больше находок обещают поиски, движимые доверием к этой лирической стихии в Белом, беспмятно старой и вечно новой, пугливой и до сумасшедшего дерзновенной. В упоминавшейся монографии В. Александров говорит об «анакронизме» Белого<sup>4</sup>, в чьей «мозговой игре», в «панорамах сознания» трудно разобратся, если не видеть, что даже среди символистов он был исключением по силе своей непоколебимой веры в то, что поющее в нем слово ничуть не менее реально, чем вещи, окружающие читателя. «Его концепция авторства <...> определенно несовременна и неиронична, она всего ближе к Гомеровой мольбе в «Одиссее», которую Роберт Фитцджеральд передал словами: «Пой во мне, Муза, и повесть свою чрез меня ты поведай»<sup>5</sup>. К таким же впечатлениям приходит Э. Бэррет при анализе романа «Серебряный голубь»: художественный мир Белого «похож на космос первобытного человека, где все вещи — люди, животные, растения, минералы, небесные тела, — разделяют между собой одинаковую способность обнаруживать таинственное, священное значение»<sup>6</sup>. Стихию первобытной поэтической веры, занесенную Андреем Белым в XX век.

<sup>1</sup> Elsworth J. D. Andrey Bely... p. 219—224.

<sup>2</sup> Kovač A. Andrej Belyj: The «Symphonies»... p. 276

<sup>3</sup> Anschuetz C. Bely's «Petersburg» and the end of Russian novel. — In: The Russian novel from Pushkin to Pasternak. Ed. by John Garrard. New Haven; London: Yale univ. press, 1983, p. 145, 151, 131.

<sup>4</sup> Alexandrov V. Andrei Bely... p. 193.

<sup>5</sup> Ibid., p. 192.

<sup>6</sup> Barratt A. Mystification and initiation... p. 142.

можно было стеснить, заглушить, но не одолеть; в этом смысле жизнь, как точно замечает Элзворт, ничему не научила Белого, за «приоритет внутреннего опыта» он стойко держался всегда как за аксиому<sup>1</sup>. И в мемуаристике, и в литературной критике он оставался лириком<sup>2</sup>. Возможно, ранимостью очень «древнего», очень нежного и оглушенного наружным шумом лирического настроения объясняется и кричащая двойственность жизненного образа Белого, о которой пишет один из лучших его знатоков в США, издатель и комментатор его произведений Дж. Мальмстад: «Чудак <...> нелепый, неуклюжий, часто беспомощный перед требованиями повседневной жизни в мире «вещей», и при всем том гений, переживавший «преображение» и достигавший уверенного мастерства, когда ему удавалось погрузиться в иномирную область творчества и искусства»<sup>3</sup>. Неприступное и вечное лирическое начало, как оно воплотилось в Андрее Белом, не очень хорошо поняло само себя, еще меньше разобралось в том, что творилось вокруг, но успело жарко, пусть сбивчиво, выговориться, — в страстной и несбыточной мечте оживить всю действительность своим волнением<sup>4</sup>.

---

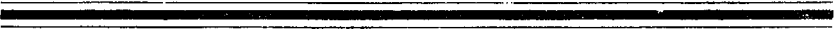
<sup>1</sup> Elsworth J. D. Andrej Bely... p. 225.

<sup>2</sup> См. об этом: Garetto Elda. A. Belyj: critico letterario o ritrattista? — In: Andrej Belyj: tra mito e realta... p. 2, 7.

<sup>3</sup> Malmstad J. E. Introduction. — В кн.: Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом... p. 26. Ср.: Белый А. Начало века. М.—Л. 1933, с. 504: «Мы были «чудаки»».

<sup>4</sup> За чтением верстки еще яснее обнаружилась неоправданная фрагментарность этого обзора огромного зарубежного «беловедения»; жаль, прежде всего, что не нашлось места для разговора о разносторонней деятельности безвременно скончавшегося летом 1986 г. Рональда Петерсона, автора книги о рассказах Белого (Peterson R. E. Andrei Bely's short prose. Birmingham, 1980) и многих статей о нем.

III



---

---

М. К. Морозова

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

*Предисловие и примечания В. П. Енишерлова.  
Публикация Е. М. Буромской-Морозовой и В. П. Енишерлова*

Прозаик, поэт, литературный критик и теоретик Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева) оставил огромное литературное наследие. Его лучшие стихи, такие, например, как составившие проникнутый пронзительным чувством любви к родине сборник «Пепел», проза — роман «Петербург», «Серебряный голубь», мемуарная трилогия («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций»), критические статьи и теоретические штудии являют нам не только талант художника, но и мысль очень глубокого философа.

Детство и юность Белого прошли в окружении цвета ученого мира Москвы — в доме его отца, известного математика, профессора Московского университета Н. В. Бугаева постоянно собирались многие университетские профессора, представители культурного мира.

Учился Андрей Белый в гимназии замечательного педагога Л. И. Поливанова, открывшего перед будущим писателем глубины русской литературы. Но судьбу Белого как писателя определило знакомство в 1896 году с семьей Михаила Сергеевича Соловьева (брата философа В. С. Соловьева). В доме Соловьевых собиралась литературная и философская Москва, именно здесь поняли и поддержали талант Белого, здесь же открыли талант его ровесника Александра Блока, с которым Белого соединила судьба, сплетя прихотливую сеть «дружбы-вражды». Уже учась в университете (Белый закончил естественный факультет), он становится писателем, заметно влияющим на развитие современной русской литературы.

Наследник и продолжатель традиций Гоголя в прозе; своеобразный поэт, создатель четырех «Симфоний», стихов, вошедших в сборники «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», прелестной поэмы «Первое свидание»; автор статей и литературоведческих исследований, составивших книги «Символизм», «Луг зеленый», «Арабески», А. Белый, как и многие талантливые люди, был крайне противоречив, но сегодня, оглядываясь на его судьбу, мы сможем сказать, что в конечном итоге путь писателя привел его к революции, которую Белый приветствовал, осознав как мировую стихию. Как и Блок, Белый после революции подвергся отчаянной травле со стороны даже бывших друзей. «Звонил Есенин, — записал Блок 22 января 1918 года, — рассказывал о вчерашнем «утре России»

в Тенишевском зале. Газетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему «изменники». Не подают руки...»

Последнее десятилетие своей жизни (писатель умер в 1934 году) А. Белый активно трудился в советской литературе, он создает романы о Москве, пишет путевые очерки, работает над мемуарами, исследованиями о Гоголе, Пушкине и т. д. «Правда» писала в 1934 году по поводу смерти Андрея Белого: «Поворот широчайших кругов старой интеллигенции к советской власти захватил и А. Белого. В конце 1932 года он выступил на пленуме оргкомитета Союза советских писателей с заявлением о готовности поставить свое творчество на службу социализму... А. Белый умер советским писателем».

Публикуемые ниже воспоминания об А. Белом принадлежат перу известной московской общественной деятельницы начала века Маргариты Кирилловны Морозовой (урожденная Мамонтова; 1873—1958). В начале века имя ее было широко известно. Директор Музыкального Общества, учредительница московского Религиозно-философского общества, владельца издательства «Путь», она объединяла вокруг себя многих виднейших представителей московской интеллигенции.

«...Чуткость ее, восприимчивость и умение сглаживать острые углы меж кружками — естественно создали из Морозовой незабываемую фигуру, которая оставила след в умственной культуре Москвы двух истекших десятилетий», — писал А. Белый в 1922 году. В 1891 г. Маргарита Кирилловна вышла замуж за Михаила Абрамовича Морозова, крупного промышленника, но мало занимавшегося коммерческими делами. Интересы его были сосредоточены в области искусства. Особенно он интересовался живописью. Собрал большую коллекцию русских художников — В. Серова, К. Коровина, А. Васнецова, И. Остроухова и др., которую Маргарита Кирилловна, после его смерти, пожертвовала в Третьяковскую галерею. Ценность дара превышала миллион рублей. Михаил Абрамович увлекался также западной живописью: вывоз из Франции много полотен художников-импрессионистов — Моне, Ренуара, Моне, Ван Гога, Боннара, Гогена и т. д. Таким образом положил начало Морозовской галереи Западной живописи, «Музею Западной живописи», который находился в теперешнем здании Академии художеств на Пречистенке, ныне Кропоткинской ул.

Мать М. А. Морозова — известная общественная деятельница — Варвара Алексеевна Морозова — урожденная Хлудова — издательница газеты «Русские ведомости». Большую часть своего состояния (най фабрики «Гверской Мануфактуры») завещала рабочим этой фабрики. У нее бывал Л. Н. Толстой. По его просьбе она помогала материально духоборам, находящимся в Америке, в их бедственном положении. Ей принадлежал особняк в мавританском стиле (на Воздвиженке), где сейчас находится Дом Дружбы. Знаменательно, что именно в этом здании, в Белом зале в 1962 году проводился Вечер памяти ее внука, сына Маргариты Кирилловны и Михаила Абрамовича Морозовых, известного шекспироведа Михаила Михайловича Морозова, 80-летие которого отмечалось литературной и театральной Москвой 18 февраля 1977 года. Знаменательно и то, что этот вечер был посвящен именно тому самому Михаилу Михайловичу Морозову, кото-

рого еще в 5-летнем возрасте запечатлел В. Серов на своей знаменитой картине «Мика Морозов». В своих воспоминаниях Маргарита Кирилловна пишет: «В. А. Серов написал Микин портрет, на котором он сидит как живой. Этот портрет передает не только Мику того времени, в нем Серов схватил основную черту его натуры, его необыкновенную живость, и оттого все находили этот портрет очень похожим и на взрослого уже Михаила Михайловича». В доме Маргариты Кирилловны Морозовой на Смоленском бульваре, где и родился Мика и где его рисовал Серов, — часто устраивались лекции и концерты, в которых принимали участие Ф. И. Шляпин, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Андрей Белый, Метнеры и многие другие замечательные музыкальные и литературные деятели той эпохи.

В 1901 году Андрей Белый встретил М. К. Морозову на симфоническом концерте. Здесь зарождается его мистически-идеальная любовь к Маргарите Кирилловне. Он видит в ней воплощение «Подруги Вечной». Еще не будучи лично знаком с Морозовой, Белый пишет ей многие письма, она становится прототипом Сказки во 2-й «Симфонии». Через двадцать лет в своей лучшей поэме «Первое свидание» Белый изобразил М. К. Морозову под именем — Надежда Львовна Зарина.

Она пройдет — озарена:  
Огней зарней, неопалимой...  
Надежда Львовна Зарина  
Ее не имя, а — «во-имя!»..»

Подобно Вл. Соловьеву в поэме «Три свидания», в своей поэме Белый пишет о Зариной, как о «Подруге Вечной».

Так из блистающих лазурей  
Глазами полными огня,  
Ты запевающею бурей  
Забриллиантилась — в меня:  
Из вышины — разгулы света;  
Из глубины — пахнуло тьмой;  
И я был взят из молний лета  
До ужаса — Тобой: Самой!

Ты на меня сходила снами  
Из миротворной тишины:  
Моей застенчивой весны  
Оголублила глубинами...

И далее:

И вот идет, огней зарнимей  
Сама собой озарена,  
Неся, как трэн, свое «во-имя», —  
Надежда Львовна Зарина;  
Вуали — лепетные слезы;  
Браслеты — трепетный восторг;  
Во взорах — горний Сведенборг;  
Колье — алмазные морозы;  
Блеснет, как северная даль,  
В сквозные, веерные речи;  
Летит вуалевая шаль  
На бледно палевые плечи...

Белый описывает в поэме «Первое свидание» самое значительное, что случилось в его жизни. И к нему, как и к Вл. Соловьеву, сходит «Подруга вечная», он видит ее в ослепительной и великолепной Заринной — М. К. Морозовой. В тот же «мистической» 1901 год подобные открытия переживал в Шахматове Александр Блок. Для него «Подруга вечная» явилась с заревых холмов в образе реальной девушки — Любови Дмитриевны Менделеевой.

М. К. Морозова написала интересные записки, в которых живо и талантливо раскрываются страницы жизни многих замечательных деятелей русской культуры рубежа двух эпох.

Публикуемые воспоминания об Андрее Белом примечательны и тем, что в них включены некоторые письма, адресованные мемуаристке А. Белым, создавшим в книге «Начало века» ее выразительный портрет: «Весной 1905 года получаешь, бывало, тяжелый сине-лиловый конверт; разрываешь: на толстой бумаге большими, красивыми буквами, — четко проставлено: «Милый Борис Николаевич, — такого-то жду: посидим вечером. М. Морозова».

Мимо передней в египетском стиле идешь; зал — большой, уютный, холодный, лепной; гулок шаг; мимо, — в очень уютную белую комнату, устланную мягким, серым ковром, куда мягко выходит из спальни, большая-большая, сияющая улыбкой, Морозова; мягко садится: большая, — на низенький, малый диванчик; несут чайный столик: к ногам; разговор — обо всем и ни о чем; в разговоре высказывала она личную доброту, мягкость; она любила поговорить о судьбах жизни, о долге не впадать в уныние, о Владимире Соловьеве, о Ницше, о Скрябине <...>

В трудные минуты жизни М. К. делала усилия меня приободрить; и вызывала на интимность; у нее были ослепительные глаза, с отблеском то сапфира, то изумруда; в свою белую тальму, бывало, закутается, привалится к дивану; и — слушает <...>

Мы звали в шутку ее — «дама с султаном»; огромного роста, она надевала огромную шляпу с огромным султаном; казалась тогда «великанишей»; если принять во внимание рост, тон «хозяйки салона», — то она могла устроить с непривычки; кто бы мог догадаться: она пугалась людей...»

Воспоминания М. К. Морозовой об Андрее Белом приводятся по отредактированной автором машинописи (архив Е. М. Буромской-Морозовой; авторская рукопись — ЦГАЛИ, ф. 1956, оп. 2, ед. хр. 10).

Как-то весной 1901-го года я получила письмо, подписанное «Ваш рыцарь». Письмо это меня очень заинтересовало своим необычным содержанием, оригинальным языком и общим складом мысли, напомнившим мне Вл. Соловьева<sup>1</sup>, с сочинениями которого я тогда только что познакомилась. Письмо это я сохранила. Через некоторый промежуток времени я получила опять письмо, с той же подписью. По почерку на конверте я тотчас же узнала, от кого оно, хотя я не имела никакого понятия о том, кто мне писал, кто был этот рыцарь в действительности. И так я получила изредка эти письма в течение трех лет. Всегда эти письма очень меня привлекали и я их берегла.



*М. К. Морозова. 1910-е годы*

Весной 1903 г. я купила в книжном магазине небольшую книжку поэта Андрея Белого «Вторая симфония»<sup>2</sup> — драматическая, так как я о ней слышала от многих. Приехав домой, я раскрыла книжку и была поражена тем, что нашла в ней буквально выражения из этих писем «рыцаря» и поняла, что под именем Сказки в этой симфонии он говорит обо мне. Симфония эта, несмотря на ее некоторые странности, меня пленила своей какой-то весенней свежестью и цельностью.

Я никогда не встречала Андрея Белого и даже в то время у меня не было с ним общих знакомых. Приведу сейчас копию, с небольшими сокращениями, первого письма \*, так как оно хорошо и образно рисует

---

\* Эпиграф к первому письму: «Зачем опять любовь и грустные волнения».

«Il croit que c'est un signe étrange,  
Il croit que c'est une sourire d'or,  
Il croit que c'est un jeu des anges...»

*М. Maeterlinck*



характер отношения ко мне Андрея Белого, и некоторые выдержки из других писем, полученных мной за эти годы.

«Многоуважаемая Маргарита Кирилловна! Человеку, уже давно занувшему для жизни живой, извинительна некоторая доля смелости. Для кого мир становится иллюзией, тот имеет большие права. Кто в действительности открыл вторую действительность, — тот вне условий. Если Вам непонятно мое письмо, смотрите на него так, как будто оно написано не Вам, но Вашей идее... Мы все переживаем зорю... Закатную или рассветную. Разве Вы ничего не знаете о великой грусти на зоре? Озаренная грусть перевертывает все; она ставит людей как бы вне мира. Зоревая грусть, — только она вызвала это письмо... Близкое становится далеким, далекое — близким; не веря непонятному, получаешь обращение к понятному. Погружаешься в сонную симфонию... Разве Вы ничего не знаете о великой грусти на зоре?.. Так тяжело оставаться без молитвы! Если Вы знаете, что такое молитва, Вы не осудите меня... Вы не осудите молитву! Мы устали от вечной зори. Мы проделали все, что следовало, но солнце не взошло, зоря не погасла. Мы повесили над прошлым безмирный цветок, обратили взор к далекому Бенаресу, ждали новых времен... Новые времена не приносили новостей. Новые времена затенились прошедшим... Солнце *опять* не взошло, *но и зоря не погасла*. И вот мы очутились одни, с зорей как и прежде... Выпили чашу до дна и на дне увидали собственное отражение, насмешливое... Ужаснулись до крайних пределов, возвратились, вернулись обратно... детьми... Но все изменилось... Я нашел живой символ, индивидуальное знамя, все то, чего искал, но чему еще не настало время совершиться. Вы моя зоря будущего. В вас грядущие события. Вы — философия новой эры. Для Вас я отрекся от любви — Вы — запечатленная! Знаете ли Вы это?... Когда я подошел к бездне, дошел до конца, *«явилось великое знамение на небе: Жена, облеченная в солнце; под ее ногами луна и на голове ее венец из двенадцати звезд»* (Иоанн). Тайна обнаружилась. Вы — запечатленная! Знаете ли Вы это? С тех пор мне все кажется, будто Вы мой товарищ... по тоске, будто я сорвал нетленную розу, раздвинул небо, затопил прошлое. Вы — запечатленная! Знаете ли Вы это? Я осмелился Вам написать только тогда, когда все глучее и горькое стало ослепительно ясным. Если вы спросите *про себя*, люблю ли я Вас, — я отвечу: *«безумно»*. Но из боязни, что Вы превратно поймете мою любовь, — я объявляю, что *совсем не люблю Вас*. Вот безумие, прошедшее все ступени здравости, лепет младенца, умилившегося до Царствия Небесного. Не забудьте, что мои слова — только молитва, которую я твержу изо дня в день, — только коленапреклонение. Молитва и коленапреклонение! Каждый человек имеет несколько «raison d'être». Он — и сам по себе, и символ, и прообраз. Мне не надо Вас знать, как человека, потому что я Вас узнал, как символ и провозгласил великим прообразом... Вы — идея будущей философии.

Ваш рыцарь».

Ко второму письму был написан эпиграф из Вл. Соловьева: «Вечная Женственность ныне, В теле нетленном, на землю идет. В свете немеркнущем новой богини, Небо слилось с пучиною вод»<sup>3</sup>. И второй —

из А. Блока: «Весь горизонт в огне, и близко появленье...» «...Я озарен, я жду твоих шагов».

Привожу отрывок из этого письма:

«Если в Вас воплощение Души мира, Софии Премудрости Божией, если Вы символ Лучесветной Подруги, Подруги Светлых путей, если наконец Зоря светозарна, просветится и горизонт моих ожиданий. Моя сказка, мое счастье! И не мое только. Мое воплощенное откровение, благая весть моя, тайный мой стяг. Развернется стяг. Это будет в день Вознесения. Бросаю крик мой в созвездие. И не на Вас смотрю я, смотрю на Ту, которая больше Вас... Та близится, ибо время близко. «Я озарен».

Ваш рыцарь» <1901 г.>

Еще из одного письма: «Где-то «там» Вас любят до безумия... Нет, не любят, а больше, гораздо больше. «Там» вы являетесь глубоким, глубоким символом, чем-то вроде золотого, закатного облака. «Там» Вы туманная Сказка, а не действительность». <21/III-1901 г.>

Это письмо, помеченное 1901-м годом.

И вот еще отрывок из письма, полученного в 1903-м году: «Люблю: Радуюсь. Сквозь вихрь снегов, восторг метелей, слышу лазурную музыку Ваших глаз. И зоря моя не угасла. Вижу ее — мою розу — мировую нетленную чистую розу — лучезарно-мистическую. Христос наше солнце. Солнце близится. Наша Радость, Звезда наша, Она с нами. Благословляю. Братски целую Вас — люблю Вас, сестра моя во Христе. Христос с Вами. Опять замолчу». <1903 г. 26/I.>

В начале 1904-го года, после смерти моего мужа, мы всей семьей, с моей сестрой и всеми детьми, уехали на целый год в Швейцарию, откуда вернулись весной 1905-го года.

В это время уже вся страна была в брожении, близилась революция. С войны приходили очень неутешительные вести. У нас в доме часто собирались, устраивались беседы и читались лекции на самые животрепещущие темы. На одной из таких лекций ко мне подходит кто-то из моих знакомых, не помню, кто именно, и говорит: «Здесь находится Андрей Белый и просит меня представить его Вам» \*. Я, конечно, согласилась и увидела подходившего ко мне молодого человека, очень скромного вида, в студенческой светло-серой тужурке. Он стал часто заходить на эти лекции и собрания и всегда подходил ко мне и мы немного и отрывочно беседовали на самые общие темы. Я его пригласила к нам и он заходил раза два или три и при этом никогда ни одним словом, ни одним жестом, не давал понять, что он мне писал. Это, конечно, показывало большую чуткость и деликатность в нем и очень меня к нему расположило. Беседовать с ним мне было очень инте-

---

\* Андрей Белый был его псевдоним, а звали его — Борис Николаевич Бугаев.

ресно и, благодаря его деликатности, я чувствовала себя с ним вполне свободной. Я его пригласила к нам в деревню, в Поповку, находившуюся на Волге, в двадцати пяти верстах от Твери, куда мы вскоре уехали. В начале июля он приехал к нам в Поповку на несколько дней. Тут мы много гуляли по окружающим Поповку дремучим лесам, устроили пикник в село Маркино-Городище, находившееся от нас верстах в 10-ти, на очень высокой горе над Волгой, откуда открылся бесконечный простор, грандиозный вид на извилины Волги и кое-где белевшие далекие церкви. Поехали мы большой компанией на лодках, со всеми детьми, и там жгли костры и даже ночевали под открытым небом, в поле, около леса.

Борис Николаевич нам читал свои стихи и его чтение, для всех непривычное, нараспев, почти напоминающее цыганское пение ритмом и даже напевом, вызвало у многих взрыв смеха. Меня это очень смутило, но он сам рассмеялся и очень просто сказал: «Я к этому привык, пожалуйста, не смущайтесь, очень многим мое чтение кажется смешным!»

Между прочим, я должна здесь упомянуть, что впоследствии Борис Николаевич читал свои стихи совсем по-другому и читал замечательно.

Зимой 1905-го года, в декабре, в дни вооруженного восстания, когда кругом гремели и трещали выстрелы и все небо было красным от зарева, мы ютились в двух задних комнатах нашего дома, а весь остальной дом был в полном мраке, вдруг приходит наш швейцар и говорит, что Борис Николаевич Бугаев просит меня на минуту в переднюю. Я вышла и увидела Бориса Николаевича, стоящего внизу лестницы, у самого входа, в пальто, с высоко поднятым воротником и надвинутой на глаза и уши высокой барашковой шапкой, из-за пазухи пальто был виден револьвер. Он зашел узнать, как мы, благополучны ли?

В течение 1906-го и 1907-го года Борис Николаевич постоянно бывал у меня. Очень часто стал бывать вместе с ним его большой друг, Эмилий Карлович Метнер<sup>4</sup>, и мы часто проводили вечера втроем. Беседы наши затягивались до поздней ночи, а весной, когда рано светает, мы выходили в наш сад и там гуляли, вдыхали аромат сирени, слушали щебетанье птиц. Слушать Бориса Николаевича было для меня совсем новым, никогда мной раньше не испытанным наслаждением. Я никогда не встречала, ни до, ни после, человека с такой, скажу без преувеличения, гениальной поэтической фантазией. Я сидела и слушала, как самые чудесные, волшебные сказки, его рассказы о том, что он пишет, или о том, что он думает писать. Это был действительно гениальный импровизатор. Помню, что особенно любимыми темами его были метели и зори, особенно закаты, похожие на «барсовую шкуру», т. е. золотые, красноватые, и по небу были разбросаны темноватые, небольшие облачка. Он их особенно любил, но и опасался, как предвещающих что-то недоброе. Его живая поэтическая речь, которая поражала своими неожиданными чудесными образами, сравнениями, необыкновенным сочетанием слов, новыми словами, которые находили тончайшие оттенки и открывали глубины, в которые, казалось, вы заглядывали. Перед вами раскрывались какие-то просторы, освещались картины природы, двумя-тремя брошен-



*Бывший дом М. К. Морозовой*

ными словами. Также и люди, часто наши общие знакомые, друзья, в этих импровизациях получали какой-то фантастический, а иногда карикатурный образ, но который раскрывал в двух-трех штрихах их сущность. Вообще, слушая Бориса Николаевича, я всегда вспоминала Гоголя, которого я особенно с детства любила, но, конечно, Гоголя модернизированного. В беседе Борис Николаевич был единственным ни с кем не сравнимым. Все, конечно, сводилось к тому, что он говорил один, а его собеседники его слушали, как замороженные. Должна здесь упомянуть, что насколько я всегда была очарована живой, полной фантастических образов, беседой Бориса Николаевича, настолько я всегда несколько разочаровывалась его произведениями при чтении их. Местами они увлекали и захватывали, но цельности я в них не находила. И мне всегда казалось, что он еще не нашел полного и точного выражения всего, что рождалось в его гениальной фантазии.

Символизм Бориса Николаевича меня тогда очень увлекал, я также в то время находилась под сильным влиянием Вл. Соловьева. Когда мы с ним проводили вечера вдвоем, он никогда не говорил о своем отношении ко мне — он об этом всегда мне писал, и никогда об этом письме не упоминал, когда мы вновь встречались, как будто этого письма и не было. Очень часто, после долгой беседы, я на другой день получала письмо, или подписанное «Б. Бугаев», или, изредка, «Ваш рыцарь». Конечно, и я об этих письмах никогда не упоминала и виду не показывала об их получении. Я считаю такое отношение Бориса Николаевича очень тонким и чутким. Если бы его романтическое отношение ко мне было взаимным, то, конечно, наши отношения могли бы сложиться иначе. Но он очень тонко чувствовал, что на этом плане взаимности между нами не было, и это молчание давало нам возможность общаться очень оживленно на другом плане, на плане общих симпатий и личной дружбы. Наши дружеские отношения продолжались до самой смерти Бориса Николаевича, в 1934 году. Переписка тоже, хотя иногда с большими интервалами, продолжалась до последних лет его жизни. Последнее, полученное мною письмо, датировано 30-м годом.

В то время, о котором я сейчас говорю, в 1906—07 году, его отношение ко мне было еще романтическим, но другого характера, чем его отношение в юности, до нашего знакомства. Приведу выдержки из его писем этого периода.

Письмо, подписанное «Ваш рыцарь»:

«Хочется тихо сидеть рядом с Вами, по-детски радоваться, и смеяться, и плакать. Глядеть в глаза *«ни о чем»*. Пусть душа моя, душе Вашей улыбается. Знаю давно Вас, то, что являлись мне в тихих снах юности».

<9/VII.1905 г.>

Из другого письма: «Захотелось безумно сказать Вам, — нет, крикнуть через пространство, что Вы свет для меня. Не знаю, чему радуюсь, чему улыбаюсь, глядя на Вас — но, смеюсь, улыбаюсь, радуюсь. Душа моя сияет».

<4/XI. 1905 г.>

Еще из другого письма: «Вы зоря — Ваша душа зоревая. Падают дни в чашу вечности. И чаша, что душа, наполняется прошлым. День за днем, капля за каплей. Знаете, я далеко слышу; быть может мне доступна музыка Вашей души». «Вы — светлый луч моей жизни». «Милая, милая Маргарита Кирилловна, только что написал Вам письмо и вот пишу еще. Ваша музыкальная тема поднялась в моей душе сильно и властно! А как я Вас знаю, не лицом к лицу, а в музыке, на расстоянии! Не один год я прислушивался к пролетающей музыке Вашей души. Сколько молился я этому веянию! И вот сейчас тема звучит. Вы с милой, милой улыбкой, где-то недалеко проходите. Умоляю Вас, *не* покидайте духом. Мне страшно и пусто! Я верю сейчас только в сродство

или отзывчивость душ! Я так верю, так верю в Вашу душу! Вы так мне близки, так хочется видеть Вас, задумчиво слушать и молчать, и молчать. И кажется, что от Ваших ясных слов придет и мне вера, от Вашей милой улыбки, будет зоря. Не знаю, не знаю...»

Из другого письма: «Милая, дорогая, бесконечно любимая Маргарита Кирилловна! Вы мне такой друг, такой свет: вдруг понял сегодня, что стосковался по Вас, что давно, давно, давно (сотни лет) не видал Вас! Не знаю, не знаю, мне страшно и жутко Вам писать. Получается кажется какой-то вздор из моих слов. Я сам сейчас ничего не пойму. Простите меня и верьте, что слова мои вырываются у меня прямо из души. И оттого все так спутано. Глубоко любящий и бесконечно уважающий *Б. Б.*»

Из другого письма: «Опять что-то в сердце поет, ясно и хорошо на душе; и это оттого, что Вас видел сегодня! Вы такая мне сказочная, Вы мне так нужны, как человек и сказка: Вы воистину для меня символ!» «Туча — душа моя; угрюмая, холодная, вихряная. Встало, блеснуло, смеялось солнце. Пошел белый снег. На полях легла туча снегом. Истаяла белизной. Стало небо голубое, голубое. Свету было много... *Знаю, знаю.* Ясно радуюсь. Христос с Вами, мой друг, моя сестра, солнце.

Ваш рыцарь».

«Милая, милая, милая, милая Маргарита Кирилловна, вчера видел Вас во сне: так хорошо мне было Вас видеть; Вы были голубая, ясная. Мы ходили где-то в саду; была зоря. И была нежная ясность. И стало все так понятно. Я боялся, что *опять* ничего не пойму и *все* понял. А деревья бушевали зорей — золотые, красные ясные, райские. Я посмотрел на Вас — Боже: Вы молчали, улыбались шуму деревьев; *Вы знали все.* Проснулся. И чувствую беспредельный восторг к Вам и такое доверие, и такую близость. Вы — милая, милая. Христос с Вами. Бесконечно любящий Вас *Б. Б.*».

Борис Николаевич любил — когда очень развеселится — лежать на ковре и читать свои стихи. Часто при этом присутствовал Эмилий Карлович Метнер, который мне как-то писал об этой привычке Бориса Николаевича: «Бугаев вероятно ведет свой род от черемисского шамана. Сидя со мной на полу (после прогулки с Вами в Новодевичий монастырь), попивая чай, он вошел в транс».

Я помню также, когда мы собирались вместе у Метнера, то Борис Николаевич очень любил спрятаться под стол, весь до полу покрытый темной скатертью, и выглядывать оттуда, лежа на полу так, что вся его фигура была скрыта под столом, а голова, плечи и руки были всем видны, причем руки облакачивались на пол, как будто на стол, и держали книгу, по которой он читал что-нибудь вслух. Он умел придать этому какое-то особое настроение и, казалось, действительно, что он говорит, находясь где-то внизу, под полом. Внешность Бориса Николаевича, а особенно его манера говорить и его движения, были очень своеобраз-

ны. В его внешности, при первом взгляде на него, бросались в глаза его лоб, высокий и выпуклый, и глаза, большие, светлосероголубые, с черными, загнутыми кверху, ресницами, большей частью широко открытые и смотрящие, не мигая, куда-то внутрь себя. Глаза очень выразительные и постоянно меняющиеся. Лоб его был обрамлен немного редующими волосами. Овал лица и черты его были очень мягкие. Роста он был невысокого, очень худ. Ходил он очень странно, как-то крадучись, иногда озираясь, нерешительно, как будто на цыпочках и покачиваясь верхом корпуса наперед. На всем его существе был отпечаток большой нервности и какой-то особенной чувствительности, казалось, что он все время к чему-то прислушивается. Когда он говорил с волнением о чем-нибудь, то он вдруг вставал, выпрямлялся, закидывал голову, глаза его темнели, почти закрывались, веки как-то трепетали и голос его, вообще очень звучный, понижался, и вся фигура делалась какой-то величавой, торжественной. А иногда, наоборот, глаза его все расширялись, не мигая, как будто он слышит не только внутри себя, но и где-то еще здесь, какие-то голоса, и он отводил голову в сторону, молча и не мигая, оглядывался и шептал беззвучно, одними губами: «да, да». Когда он слушал кого-нибудь, то он часто в знак согласия, широко открыв глаза, как-то удивленно открывал рот, беззвучно шепча «да, да», и много раз кивал головой. Сейчас, когда я это пишу, то вижу перед собой Бориса Николаевича как живого и мне очень хочется, хотя это очень трудно, передать впечатление от его внешности, движений и выражений лица, которые были очень своеобразны и интересны. Нужно еще заметить, что общая манера Бориса Николаевича была очень скромная и скорее церемонно-вежливая. На всем его облике лежал отпечаток природы мягкой, не волевой, но страшно чувствительной, все его существо буквально вибрировало от каждого сказанного, обращенного к нему слова. Он мог вспыхивать, терять голову, если ему вдруг казались какие-то враждебные флюиды откуда-нибудь.

Я бывала довольно часто у матери Бориса Николаевича, с которой он жил вместе. Квартира их была в то время в Никольском переулке, около Арбата. Мать Бориса Николаевича, Александра Дмитриевна Бугаева, была когда-то красавицей и, как это было видно, себя таковой считала. Манера ее себя держать была жеманной и даже аффектированной, что производило скорее неприятное впечатление. Она водила Бориса Николаевича в детстве довольно долго одетым девочкой, в платьице с бантами и длинными волосами в локонах, что было видно по развешанным на стенах портретам. Отец Бориса Николаевича был известный ученый-математик, профессор Н. В. Бугаев, в то время уже умерший. К сожалению, отец и мать Бориса Николаевича относились к его творческому пути не только критически, но не признавали его и даже считали его самого не вполне нормальным. Окружающие Н. В. Бугаева профессора проявляли еще более резко-отрицательное отношение к Борису Николаевичу, как поэту. Это все приносило Борису Николаевичу большие мучения. Он очень хорошо это отразил в своей повести «Котик Летаев». Вообще профессора и ученые большей частью относятся к искусству академически. Редко можно встретить серьезного, талантливого большого ученого, который бы чутко относился к искусству и мог бы угадать подлин-



Москва. Гоголевский бульвар (бывший Пречистенский, 31). Дом, в котором находилось издательство «Мусагет»

ный талант сквозь внешне чуждую оболочку. Такими исключениями на моей памяти были: профессор князь С. Н. Трубецкой<sup>5</sup>, который так тонко почувствовал Скрябина, и проф. Ю. В. Вульф, известный минералог, вообще очень широко любивший искусство, сам хороший певец. Академическое отношение к искусству тем более понятно в данном случае, когда мы видим такой резкий переход от поэзии гр. А. К. Толстого и А. А. Фета — к Влад. Соловьеву и К. Бальмонту, а за ними к А. Белому, А. Блоку и В. Брюсову.

Эмилий Карлович Метнер поехал летом к Бугаеву погостить у него в имении Серебряный Колодезь, Тульской губернии, и писал мне оттуда: «Александра Дмитриевна до ужаса чужда своему сыну и он невыразимо страдает от этого. Ему нужно жить отдельно, иначе нервы его не выдержат этого. Она критикует каждый его шаг, явно считая его занятия блажью, а самого его дармоедом». Я думаю, что это не преувеличено, хотя Борис Николаевич лично мне никогда не жаловался на отношение к нему матери. Бывая у Бугаевых, можно было всегда у них встретить Сергея Михайловича Соловьева<sup>6</sup>, лучшего друга Бориса Николаевича, с которым он с детства был близок. Сергей Михайлович Соловьев, родной племянник Владимира Соловьева, известного философа, в то время студент Московского университета, талантливый поэт. Жизнь Сергея Михайловича Соловьева была очень бурной и трагической. Он впоследствии стал священником и после нескольких лет пребывания в этом сане, он перешел в католицизм. Будучи католиком, он опять стал священником и оставался им до своей тяжелой психической болезни, которая свела его в могилу.



У Сергея Михайловича были огромные прекрасные серо-синие глаза, очень похожие на глаза его деда, знаменитого историка С. М. Соловьева и дяди Вл. С. Соловьева. Лицо его было вообще очень красивым, но ростом он был невысок, несколько сутуловат, и на всем его облике лежал отпечаток какой-то скованности и тяжести, точно что-то над ним тяготело. Я никогда не могла себя почувствовать легко и просто с ним.

Борис Николаевич стал в то время со мной дружески откровенен. Часто его настроение бывало грустным, он писал мне: «обманули люди», «все меня оскорбляет, я не знаю, это усталость или излишняя нервозность». В это время он часто ездил в Петербург и очень бурно переживал одно увлечение, в котором он столкнулся с А. Блоком, своим большим другом <sup>7</sup>. В общих чертах он мне об этом рассказывал. Из Петербурга он писал: «Трудно. Нестерпимо. Сложно. Помолитесь за меня. Еще ничего не знаю. Прошло два дня, стало проясняться. Не покидайте меня дружбой. Я Вам так верю, так верю! Вы такая ясная, ясная». Из другого письма: «Вспоминаю о Вас и что-то хорошее, нежное и ясное пробуждается во мне. Вы — лазурный пролет неба, мне сияющий. Какое счастье, что Вы существуете. Вы совсем особенная. Если позволите, будем с Сережей у Вас сегодня в 10 ч. Остаюсь глубоко любящий Вас и бесконечно уважающий». Еще из письма: «Ах спасибо за письмо. Не мог отвечать. Не могу отвечать. При свидании все скажу. Со мной ужас. Я надел черную, черную маску, мое лицо в черных кружевах». «Мне было бы очень радостно, если бы Вы были у меня на лекции: ужасно было бы уютно мне и тепло!» «Болен, вот уже около недели сижу дома; как только буду здоров, буду у Вас. Посылаю Вам мою печальную книгу. Хотелось бы, чтобы Вы когда-нибудь на досуге ее прочли; она — близкая мне, но близкая горькой близостью, нерадостной! Она от бунта, а не от тишины!» Это книга стихов «Пепел».

Летом 1906-го года Борис Николаевич писал из Серебряного Колодезя: «Я следил за малейшим облачком на горизонте души и как только начиналась тревога, я напрягал все силы, чтобы ее побороть! Тревога представлялась мне в виде реально существующего чудовища, с которым нужно биться на смерть. Я попал Бог знает куда, где все наполнено чортом, где все занавешено *дьявольской дымкой*. Это леса, в которых ходит Басаврюк, тут все наполнено «Страшной мезтью». Я чувствую себя запорожцем, играющим с самим дьяволом в дурачки, при чем ставкой является самая жизнь человеческая!»

<1/VII.1906 г. Серебряный Колодезь>

Из другого письма: «Сегодня опять, снова враг, где-то по близости. Я верю в чорта. Я знаю *он* существует, но обнаружить, уличить его нет никакой возможности. Работал мало. Кончаю 4-ю симфонию. Из деревни уезжаю <...> потому что одолели: свинцовое небо, безмерные пространства, странники, пересекающие даль полей и надо всем этим что-то доисторически древнее, темное: страшна русская деревня средней полосы. Кругом — ничего: деревни — косматые звери, изрыгающие дым. В поле подвистывает, подплясывает, подслушивает — сухой бурьян, ли-

хой (в сердце вонзят он колючий шип). Иногда бурьян приходит к окнам и шипит там колючками. И косматый свинцовый небосвод, истерзанный молниями. Есть от чего уйти в России. Боюсь за Россию<sup>8</sup>. Милая, откликнитесь, улыбнитесь издалека, Христос с Вами. Нежно любящий Вас. Б. Б».

<23/VI.

1908 г.>

В эти же годы Борис Николаевич писал весной из деревни. «Анемоны расцветают теперь на лугу; сначала синий снег бежал голубыми ручьями, потом зазеленела трава, кроты стали рыть норы и затанцевал столб длинноногих комаров в лучах заходящего солнца; тополиные почки набухли и стали распространять безумно-прекрасный запах; исчезли снегири, запели зяблики; у скворешника показалась скворчиха, а по вечерам стали хохотать филины; в лужах заплывали почему-то муравьи, а сегодня я слышал пение соловья; и все это в пять-шесть дней: полная мобилизация природы; вечера туманные, грустно-синие, а на душе радость». <1908 г.>

Как-то Борис Николаевич писал в одном письме: «Я встречу Вас по-новому там... в небесах, моя неизменная милая сказка!»

Около 1910 г. он писал: «Я преклоняюсь перед Тютчевым, и боюсь его; он, как Шуман; как Шуман *предвещает* что-то опасное; и потому-то я всегда, ловя себя на тютчевских и шумановских нотах, начинаю смутно тревожиться. Вспоминаю все, что произошло со мной за последние десять лет. И на фоне этого десятилетия ослепительно выступает Ваш образ; ни разу он не обманул меня, ни разу не омрачился. Хочется, чтобы хоть раз почувствовали Вы, как я Вам благодарен *за все*, за тот восторг, за те чувства, которые Вы мне внушили в года моей юности, в те дни, когда Вы еще не знали меня. Я Вас бесконечно любил. В этом чувстве было все: и преклонение, и сказка, и влюбленность, и даже... даже страсть. Я Вам писал что-то невнятное, детское. Вы простили мне детские эти письма. Вы не посмотрели на письма мои, как на дерзость, Вы не истолковали пошло мои письма; этим Вы осветили меня на всю жизнь, точно посветили в тайну единого рыцарского ордена. Гораздо позднее мы познакомились в дни, когда я стоял на распутии, среди туманов, в тревоге. И беседы, и общение с Вами были всегда лазурным островом среди окружающего».

Вместе с этим должна упомянуть о том, что Борис Николаевич иногда меня поддразнивал, в шутку называл «дама с султаном» или «плюмажем». Это было в тех случаях, когда я одевалась для какого-нибудь торжества в нарядное платье и шляпу с эгретом. Тогда он восклицал: «Гром победы раздавайся» или «Славься *сим* (это плюмажем на шляпе) Екатерина, славься, славная жена». Он уверял, что в таких случаях он начинает меня бояться, что я в этом виде выражаю: «общественное мнение не потерпит», и «делай то-то и то-то, не делай того-то!».

Я уже упоминала, когда говорила об Эмилии Карловне Метнере, о том, что он основал книгоиздательство «Мусагет»<sup>9</sup> в 1908 г., в котором он центральное место уделял Андрею Белому, веря, что ему удастся,

издавая все им написанное, дать ему возможность не метаться, а спокойно работать. До некоторой степени это так и было, но горе в том, что рамки «Мусажета» были немного тесны для Андрея Белого, который вообще много писал, часто одновременно по несколько работ, и при всей своей скромности, постоянно нуждался в деньгах. Кроме того, между Метнером и Бугаевым было глубокое внутреннее расхождение, которого они, увлекаясь друг другом, не замечали и не думали, что оно должно, при близком соприкосновении, скоро обнаружиться. Метнер — западник, по характеру — немец, любящий порядок и определенность во всем, очень прямолинейный, не умеющий приспособляться к людям, страдал от каждого казавшегося ему нелогичным, поступка Бугаева. А Бугаев, насквозь русский, эмоциональный, мягкий, увлекающийся, живущий в своем мире фантазии, мало чувствовал реальность жизни и, если с ней сталкивался, то страдал и бунтовал. Часто стали у них возникать маленькие столкновения, которые быстро улаживались, но при совершившейся в 1911 году женитьбе Бориса Николаевича, когда ему действительно не стало хватать денег, на которые он мог рассчитывать, а «Мусажет» действительно не мог ему авансировать могущей его выручить суммы денег, то он должен был прибегнуть к другим издательствам. Тут пошли уже ссоры и взаимные обиды. А когда Борис Николаевич, будучи за границей, увлекся учением Р. Штейнера<sup>10</sup>, и остался там на несколько лет, Метнер приехал туда повидаться с Борисом Николаевичем, был у Штейнера и раскритиковал его, сказав, что его лекции — это скучные проповеди немецкого пастора. Бугаев этого не выдержал и тут произошла полная ссора между ними. Конечно, все друзья старались ее сгладить и, если бы не случившаяся в 1914 году война, а за ней революция, я уверена, что все могло бы кончиться иначе.

В 1911 г. из Парижа в Москву на концерты приехала известная артистка М. А. Оленина-Дальгейм<sup>11</sup>. Она привезла с собой своих трех племянниц — Наташу<sup>12</sup>, Асю<sup>13</sup> и Таню<sup>14</sup> Тургеневых. Таня была еще совсем девочка, очень миленькая, Наташа — интересная и привлекательная, а Ася — необыкновенно хорошенькая, маленькая, тоненькая, с прелестным, как выточенным, профилем. Совсем Боттичеллевская головка. Единственным недостатком в ее внешности были ее волосы, причесанные на пробор, но очень реденькие, имевшие какой-то болезненный вид. Кроме этих качеств, Ася, говорят, была очень одарена художественно, прекрасно рисовала, чему основательно училась в Брюсселе. Борис Николаевич и все его окружающие очень пленились Наташей и Асей. Мы с Эмилием Карловичем Метнером, как друзья Бориса Николаевича, конечно, очень интересовались особенно Асей, которая, по нашему наблюдению, произвела большое впечатление на Бориса Николаевича. Конечно, я совсем не знала Асю, но насколько мне нравилась ее внешность, настолько, по-моему, от всего ее существа веяло холодом; она была какая-то непроницаемая, и мне казалась опасной. Эмилий Карлович мне писал: «В Тургеневых сидит бес. Внешность очень хороша, но в существе что-то отрицательное». Вскоре я узнала о женитьбе Бориса Николаевича на Асе.

Борис Николаевич уехал с Асей в Волынскую губ., в Луцк, где было имение Тургеневых. Он мне писал оттуда: «Милая, милая Маргарита

Кирилловна! Пишу Вам наконец <...> Мы с Асей великолепно устроились, живем в новом домике; кругом поля; тишина, поют птицы, а в сердце так много надежды и веры. Какая обида, что мы не повидались как следует; многое, многое мне надо Вам сказать; и радоваться, и сердиться, и жаловаться; последние годы все больше и больше чувствую в Вас союзницу; много болей у нас одни. Но все радости и боли откладываю на осень; надеюсь у Вас с Асей побывать, как Вы нас звали <...> Сколько раз думал, что моя жизнь кончена, а вот блеснуло счастье — и я неожиданно вновь начинаю жизнь. И это *вновь* по всем линиям: в литературе, в общении с людьми — всюду слышится линия какого-то перелома и придется в будущем выходить будто в первый раз на жизненную борьбу. Зори сулят многое: чувствую поступь больших событий, вместе с тем то, в чем мы живем, более чем когда-либо не приотвено к будущему. Проблемы, которые ждут от нас разрешения, больше чем — слабых, хилых; а между тем мы, а никто другой будем их решать. И тут начинаются мои боли и ропоты <...> Я даже подумываю о том, что, пожалуй, придется выйти из Мусагета. Желание работать есть, а Мусагет превратился в какое-то бездействие <...> Мне нечего делать, в Мусагете. Всякое мое *живое* предложение, не то что отвергается, но молчаливо откладывается в неопределенность <...> Если в Мусагете не удастся мне провести «*coop-d'état*» в направлении деятельности, так или иначе связанное с *русским* (а не каким-либо иным) символизмом или с *русской* (черпающей у Запада) культурой, а будет безличное благополучие переводов и *только*, мне как бойцу, как *русскому* литератору делать нечего». <14/VI.1911 г. Луцк.>

В августе того же года Борис Николаевич с Асей приехали к нам в Михайловское погостить и провели у нас недели три. Меня, конечно, очень интересовала Ася. Борис Николаевич, видимо, был очень увлечен ею. Она держалась независимо, очень спокойно, даже холодно и совсем равнодушно ко всему окружающему; говорила очень мало, почти все время молчала и курила, что к ней очень шло. Она очень мило держала папиросу в тонких пальчиках и, покуривая, показывала все время свой прелестный профиль и как-то змеевидно глядела на вас в бок. Борис Николаевич не спускал с нее глаз и когда она подымалась и уходила, то он буквально бросался и бежал за ней. Как-то раз у нас с Асей вышло маленькое недоразумение. Я ее представляла приходившим или приезжающим знакомым: Анна Алексеевна Бугаева, помня, что Т. Ф. Шлецер от меня всегда требовала, чтобы я ее знакомила со всеми, как Скрябину. Я так и делала. Вдруг Ася пришла ко мне в комнату со мной «объясниться» о том, зачем я ее представляю всем, как Бугаеву, тогда как она Тургенева. «Я этого не признаю, тогда почему же Боре не быть Борисом Асевичем Тургеневым», — сказала она. Я, конечно, впредь делала так, как она пожелала. Завязать какие-нибудь отношения с Асей или даже побеседовать с ней интимно, мне так и не удалось. Я помню, что она только раз оживилась, проявила какой-то интерес, когда беседа коснулась за обедом иеромонаха Илиодора, который в это время разъезжал и проповедовал.

Андрей Белый. Первое  
свидание. Облож-  
ка. 1921



В этом же году, зимой 1911—1912-го года, Борис Николаевич с Асей уехали за границу<sup>15</sup>. Они поехали сначала морем в Сицилию, но так как там было очень дорого жить в отеле, то они переехали оттуда в Тунис и там устроились в маленькой арабской деревушке Махулла-Радès, среди арабов. Борис Николаевич мне писал оттуда, что они сняли арабский домик с плоской крышей. «Но половина окон оказались разбитыми. Понадеялись на хорошую погоду, а вот опять — дожди, воющий ветер и непрерывный стук ставен. Крыша протекает. В комнатах завывает ветер. Неудобно, холодно, но... прелестно. Милая, близкая: я счастлив, хорошо. Если бы только не холодать... А то придется в поисках солнца бежать... к экватору. Пишу, а в меня из дыры свищет ветер и я спешу кончить письмо, чтобы пробежаться. Это досадно, досадно: работать нельзя. Сидишь и зябнешь. Пишите хотя бы два слова, как Вы? Как «Путь»<sup>16</sup>? На днях напишу еще. Буря мешает мне писать. И потому, чтобы не простудиться, быстро заканчиваю. Я — счастлив!»

<1911 г.>

Еще письмо из Туниса, Махулла-Радès: «Пишу сейчас сидя на откосе горы, Ася рисует, а я сижу рядом с ней <...> Милая, до чего хороша Африка, как славно все кругом, вглядывается в меня, говорит мне без

слов. После многих лет нервничания, впервые здесь отдыхаю. Странно даже как-то: весенняя нега, птицы, цветы; и цветы — арабы. Какая ширь в полях, как пустыня, невидная мне, зовет; чувствую непрерывный зов пустыни! Мечтаю об Египте! Я счастлив! Ася с каждым днем вырастает для меня; все больше и больше ее люблю, все более и более я привязываюсь к ней, и мне кажется, что мы с ней не расставались... Вот только одно трудно: не могу писать «Голубя» <...> Писать «Голубя» значит мучительно отрываться от — ей Богу — заслуженного отдыха и глядеть мимо счастья в мрачные души бездны <...> Пишу книгу: «Путевые Заметки» <sup>17.</sup> <1911 г. 6/II>

Борис Николаевич с Асей побывали в Египте, в Каире. «В Каире хорош древний Египет, пустыня, пирамиды, Нил и долина Нила, — писал мне Борис Николаевич. — Сам Каир ужасен. Старый город — декаданс всего подлинно арабского <...> а европейский Каир, того хуже; грязь, керосиновая копоть автомобилей, грабители феллахи, чванные капиталисты всего мира вкупе с повесничающими коронованными особами всего мира; вся эта праздная ватага густо пересыпана... проходимцами всего мира. Мы <...> отдохнули только в Стране Обетованной <...> Вчера встречали Пасху в Иерусалиме, у Гроба Господня! Христос Воскресе! Что за великолепный город Иерусалим <...> Как радостно в Иерусалиме; здесь нет никакой профанации. Страшное напряжение чувствуешь у Гроба Господня: арабы, армяне, абиссинцы, копты, католики, греки, мужички... вся эта пестрая толпа радостно возбуждена. У Гроба Господня непрекращающийся *Собор Церквей* и этот Собор Церквей увенчан одним куполом». <1911 г. 14/IV>

В другом письме он пишет: «Как нравоучительно наше путешествие: ехали из России на Запад, а вернемся в Россию с Востока. Искали Запада, а нашли Восток. Боже, до чего мертвы иностранцы: ни одного умного слова, ни одного подлинного порыва, деньги, деньги и деньги и холодный расчет. Еду в Россию полемически настроенный против нашей мусagetской платформы. Культуру Европы придумали русские; на Западе есть цивилизация; Западной культуры в нашем смысле слова нет; такая культура в зачаточном виде есть только в России. Возвращаюсь в Россию в десять раз более русским».

Все время пребывания Бориса Николаевича за границей у него шла переписка с Мусagetом, очень нервная и раздраженная. Очень грустно, конечно, что в Мусagetе, у Метнера было немного денег, и он не мог, не сводя счетов с Белым, прислать ему более крупный аванс, в счет будущего. Борис Николаевич писал мне, что решил заложить свое имение, но, к сожалению, все это делалось очень медленно и он, бедный, всегда очень нуждался, был постоянно без денег. В нашем издательстве «Путь» мы ему постоянно заказывали статьи и посылали немного денег вперед в счет этих статей. Но это были очень небольшие суммы, не

больше тысячи рублей, которые, конечно, разрешить этого вопроса не могли. Кроме того, Борис Николаевич особенно щепетильно и с особой деликатностью относился к нашему издательству, зная, что я лично его поддерживаю материально, и потому особенно не хотел, ввиду наших с ним отношений, пользоваться помощью «Пути».

Оставаясь с Асей за границей, Борис Николаевич попал в Кельн на лекцию д-ра Штейнера, глубоко увлекся им, и оба они с Асей стали его учениками. Он мне писал оттуда много писем, в которых стремился объяснить смысл и значение для себя этого события. «У нас в России Учителем мог быть один Владимир Соловьев. Остается идти к старцам. Но старцы не могут быть *реальными* учителями в жизни. Они о Вечности. Надо уметь слышать шум Вечного в современном. Нам с Асей пришлось время искать реального пути, чтобы *ночь* воплощать нужное. Мы бросились к Штейнеру. В Штейнере я нашел то, чего искал всю жизнь; это человек безмерного духовного опыта, воин Христов и он остается в горниле жизни. Судьба наша решена. Мы стали его учениками. Стать учеником необходимо для того, чтобы научиться полезно работать для общей нам России. Последнее у всех нас одно: Христос. Нужно реально знать, реально *ночь*, чтобы быть мудрым кормчим.

Доктор жив, безумен, попросту весел, весь какой-то огневой. В интимных беседах он не носорог, а наоборот: ребенок, мудрец, святой и... маленькая обезьянка. В Докторе сидит огромный художник. Интимные курсы Доктора — это сплошное теургическое делание. Надо сызнова всему разучиться и всему научиться. Стать учеником необходимо для правильной работы над собой. Это нечто столь серьезное, что требует личного отречения и постоянного присутствия при Учителе, при первых шагах. Некоторые русские говорят, что он схематичен. Это он-то! Парадоксист, декадент, буян, святой, безумец, ребенок! Метнер, услышавший Штейнера, проявил жест толстокожего носорога, прободал рогом своей нечуткости нежную фреску Джиотто. Штейнер, единственный в мире, кому я могу сказать: «Учитель», в нем «*мой путь*». Я не могу отречься от Христа. *Христос*. Он для меня «*Путь и утверждение Истины*». Розенкрейцерский путь, проповедуемый Штейнером, есть воистину путь чистого христианства. Мы все ищем, все еще ищем реального хлеба Жизни. Дело Доктора, строительство новой религиозной культуры. Последняя лекция курса Доктора «Евангелие от Марка» была уже не лекцией, зал буквально просил от *ауры* Доктора, все сидели как очарованные; когда Доктор ушел с кафедры, то около 600 человек продолжали сидеть; никто не двинулся, никто не нарушил *странной тишины* и какого-то невидимого Присутствия в зале... Это вышло естественно, молитвенным молчанием можно было ответить на то, что только перед тем совершалось. Потом вдруг, как по команде, встали, задвигали стульями, загудели. Штейнер даже *исцеляет* недуги, а не только философствует, ибо прошел громадный путь внутренней работы, без которого все есть нуль.

Розенкрейцерство — это тайное братство, в котором культивировались знания, недоступные иным; знание подлинного строения человека, его связи с космосом, не только моральной, но анатомически-физиоло-

гической. Оккультизм, как наука будущего, превосходит для меня все смелые сны, какими явились бы для человека XV-го столетия достижения естествознания XIX-го столетия». <1913 г.>

Из всех приведенных мной выдержек из писем Бориса Николаевича совершенно ясно, насколько глубоко и без оглядки он отдался своему Ученичеству. Он получал очень много писем из Москвы, от друзей, выражавших ему свои сомнения в правильности избранного им пути, но ничто не могло поколебать его. Все друзья и почитатели таланта Белого боялись, что он, отдавшись Штейнеру, потеряет свою самобытность как художник, что пропадет своеобразность его красок и яркость его языка, что приемы работы над собой Штейнера как бы сотрут его. К сожалению, он слишком прислушивался к доходившим до него слухам порицания его, а также не мог равнодушно прочитывать всех писем, в которых выражались малейшие сомнения в избранном им пути. Все это причиняло ему только лишние страдания и заставляло его тратить силы, чтобы доказывать, что ничего не изменилось в нем, что он остался верен себе. Я ужасно сожалею, что я, хотя очень скромно и осторожно, но также выражала свои сомнения. Борис Николаевич в ответ на мои сомнения, писал мне бесконечные письма; например из Берлина, в 28 страничек об оккультизме, из Швейцарии — в 18 страниц, из Базеля — 26 страниц. Я теперь перечитывала эти письма с глубокой грустью о том, что он не жалел своих нервных сил на эти письма, притом, что ему нужно было так много работать, будучи у Штейнера. И еще я особенно сильно сожалею о том, что все любившие Бориса Николаевича друзья, к которым я себя причисляю, зная его чуткую, нежную, ищущую Света душу, не откликнулись на его порыв по отношению к Штейнеру, как на порыв найти, наконец, прием работы над собой, умение подчинять свое внешнее существо своему внутреннему смыслу, найти гармонию и равновесие. В этом смысле нужно было с большей любовью отнестись к его решению стать учеником Штейнера.

Когда разразилась война 1914 года, то Штейнер переехал в Швейцарию, в Дорнах, куда переехали и его ученики. Борис Николаевич, как единственный сын своих родителей, был свободен от призыва и потому тоже мог жить в Дорнахе, где строился храм собственными руками учеников и последователей Штейнера. В 1916 году Борис Николаевич был вызван в Россию для проверки своего отношения к воинской повинности.

Он поехал в Россию один — Ася с ним не поехала. Приехал он в Москву в очень тяжелом состоянии. Он мне писал: «Тоскую по Асе. Может быть меня надо в сумасшедший дом? Не знаю. Если Вы меня примите, *такого больного*, — то скоро приду к Вам». И еще: «*Я дикий и до безмерности мнительный*. Не говорите мне про это письмо: а то приду к Вам, серьезный и все буду стыдиться того, что написал Вам. Вы мой Ангел Хранитель, не покидайте духом меня, не забывайте! Тоскую по Асе. Все постыло. Жить тяжело!»

Помню, что в 1916 году Борис Николаевич читал на квартире у





Андрей Белый. Рисунок В. Журавлева. 1927

Григоровых свою повесть «Котик Летаев». Мне очень многое в этой повести очень понравилось.

После революции 1917 г. Борис Николаевич вновь уехал за границу. Он встретился с Асей, и для него стало ясно, что они разошлись навсегда. По его стихам того времени можно почувствовать, что он очень перестрадал эту разлуку.

Вернулся он в Москву в начале 20-х годов. Как-то он меня пригласил зайти к одним знакомым и там познакомил с молодой женщиной, о которой говорил, как о своей будущей жене. Это была Клавдия Николаевна Васильева. Клавдия Николаевна мне сразу очень понравилась своим очень миловидным, чистым лицом и особенно своими большими голубыми прелестными глазами. Впечатление мое было очень определенно светлое, и я ужасно обрадовалась за Бориса Николаевича и очень успокоилась за его судьбу. Он не ошибся и действительно нашел в Клавдии Николаевне для себя прекрасную жену и верного друга. В одном из последних сохранившихся у меня писем Борис Николаевич пишет мне: «Мечтаю, как об уютнейшем, о том, что Вы ближе познакомитесь с Клавдией Николаевной, которая стала таким солнцем моей жизни, —

солнцем, вставшим именно тогда, когда я думал, что для меня все кончено, и оттуда, где казалось были погашены все огни».

Последние 3—4 года его жизни мне не удалось видеть Бориса Николаевича, вследствие больших трудностей моей семейной жизни; было так много дела, хлопот, забот, что отлучиться на целый день из дома было просто невозможно. А Борис Николаевич жил за Москвой, в Кучине. Он меня звал к себе, но я была принуждена отказаться от поездки к нему, о чем ему и написала. Ответа я от него не получила и поняла, что он на меня обиделся. Это меня огорчило, но я себя успокоила тем, что успею загладить неприятное впечатление в самом ближайшем будущем. На этом я успокоилась. И вдруг я узнаю о серьезной болезни и совсем для меня неожиданной смерти Бориса Николаевича. Всегда с большой грустью вспоминаю эти дни, они так всколыхнули все лучшее и светлое нашей долгой дружбы, которое всегда останется одним из лучших воспоминаний моей жизни. Мне не хочется вспоминать и останавливаться на тяжелых настроениях Бориса Николаевича, когда он терял самообладание и, казалось мне, делал не то, во что искренне верил, в силу каких-то очень сложных внутренних конфликтов. С болью в душе я вспоминаю его ссору с Эмилием Карловичем Метнером, а особенно его последние книги, где, казалось, он осмелял все то, что любил и на чем сам вырос.

Именно в это последнее время я его не видала, и мне трудно судить о том, что вызвало в нем такой болезненный взрыв раздражения на свое прошлое. Мне было очень больно за него, страшно жаль его, так как я уверена, зная его нежную, необыкновенно чувствительную душу, что этот сложный душевный конфликт вызвал обострение его болезни и приблизил его смерть.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

В рукописи М. К. Морозовой есть три фрагмента, не вошедшие в перепечатанный текст (при них сопроводительная записка машинистки: «Как будто в рукописи не хватает последней страницы. Листки лежали *отдельно внизу*, и я не вставила их, куда нужно. М. Н.» (л. 17).

На одном из них — авторское примечание, его можно отнести к л. 7 (здесь с. 533), где при словах «флюиды откуда-нибудь» есть звездочка, но нет примечания; по смыслу нижеследующее вполне относится к указанному месту: «Вообще его внешне скорее неуравновешенная натура доставляла ему много страданий. Ему бывало очень трудно справиться с собой, со своей излишней чувствительностью. Он говорил, что иногда ему, например, трудно замолчать, даже «странным кажется замолчать», и он продолжает говорить — просто «зубы заговаривать». Но безусловно под этой иногда беспокойной и даже мятущейся внешностью у него была необыкновенно нежная и жаждущая света душа» (л. 18).

Другой отрывок дает дополнительный штрих к истории трудных взаимоотношений Б. Н. Бугаева с матерью: «Мне иногда случалось ехать с Александрой Дмитриевной вместе от общих знакомых и увозить ее до дома. Мы тогда всегда говорили о Б<орисе> Н<иколаевиче>. Помню, что она была очень против женитьбы Б<ориса> Н<иколаевича> на Асе и, по-моему, правильно об этом рассуждала. Но я боюсь, что она очень резко касалась этого вопроса и потому цели не достигла. Но все-таки Б<орис> Н<иколаевич>, надо сказать, вовсе не поддавался никаким уговорам близких ему людей, а всегда действовал самостоятельно. Последняя моя встреча с А<лександрой> Дмитр<иевной> была в церкви. Мы обе говели. Это было незадолго до ее смерти, в 20—21-м году, когда Б<орис> Н<иколаевич> был за границей. Она горько плакала и жаловалась мне на свое одиночество. Я очень, очень ее пожалела. Вскоре я услышала о ее смерти» (л. 19).

Наконец, третий фрагмент дополняет портрет ближайшего друга Белого — С. М. Соловьева: «Особенно тяжелое и неприятное впечатление производил смех С<ергея> М<ихайловича>. Он смеялся как-то неестественно и коротко, деревянно, одним ртом, а глаза оставались серьезными и совсем не меняли своего выражения» (л. 20). *(Сообщено. Н. В. Котрелевым.)*

<sup>1</sup> Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — поэт, философ.

<sup>2</sup> Белый А. Симфония (2-я, драматическая). М., 1902.

<sup>3</sup> Из стихотворения Вл. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» («Вечная Женственность», *нем.*).

<sup>4</sup> Метнер Эмилий Карлович (1872—1936) — музыкальный критик (псевдоним Вольфинг); руководитель издательства «Мусaget», редактор журнала «Труды и дни», цензор сборника Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Э. К. Метнер был другом М. К. Морозовой. В рукописном отделе ГБЛ хранятся его письма к ней.

<sup>5</sup> Трубецкой Сергей Николаевич, князь (1862—1905) — философ и публицист, последователь Вл. Соловьева, профессор и первый выборный ректор Московского университета.

<sup>6</sup> Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942) — поэт, литературный критик и переводчик.

<sup>7</sup> См. об этом подробнее в книге «Александр Блок и Андрей Белый. Переписка». Редакция, вступительная статья и комментарии В. Н Орлова, М., 1940.

<sup>8</sup> А. Белый работал над сборником «Пепел», в центре которого — образ России, судьба русского народа.

<sup>9</sup> «Мусaget» — московское издательство символистов (1910—1917), организованное Э. К. Метнером при участии А. Белого, Эллиса (Л. Л. Кобылинского) и Вяч. Иванова.

<sup>10</sup> Штейнер Рудольф (1861—1925) — немецкий теософ основатель и руководитель «Антропософского общества» с центром в швейцарском г. Дорнах. Одно время Белый был горячим приверженцем Р. Штейнера.

<sup>11</sup> Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970) — камерная певица. С 1918 жила во Франции. В 1959 г. вернулась на родину.

<sup>12</sup> Тургенева (Поццо) Наталья Алексеевна — старшая сестра А. А. Тургеновой.

<sup>13</sup> Тургенева Анна Алексеевна (1890—1966) — художница, жена А. Белого.

<sup>14</sup> Тургенева Татьяна Алексеевна (1896—1966) — младшая сестра А. А. Тургеновой, жена С. М. Соловьева.

<sup>15</sup> Это путешествие осуществилось зимой 1910—1911 года.

<sup>16</sup> «Путь» — московское философское издательство, объединившее последователей Вл. Соловьева и «неославянофилов». Основано в 1910 году М. К. Морозовой.

<sup>17</sup> «Путевые заметки» — книга А. Белого (первый том издан в 1922 году). Ее фрагменты печатались в газетах и журналах 1910-х годов.

Неточности в письмах А. Белого, приводимых мемуаристкой, не исправляются.

**БОРИС НИКОЛАЕВИЧ БУГАЕВ  
(АНДРЕЙ БЕЛЫЙ)**

*Нина Ивановна Гаген-Торн (1901—1986) — этнограф, кандидат исторических наук, автор книги «Лев Яковлевич Штернберг» (М., «Наука», 1975), ряда статей по этнографии («К методике изучения одежды в этнографии СССР» — «Советская этнография», 1933, № 3—4; «Магическое значение волос и головных уборов в свадебных обрядах». — Там же, № 5—6; «Из истории болгарской фольклористики XIX в.» — в сб.: Русский фольклор, т. 3. М.—Л., 1958; «Ленинградская этнографическая школа в двадцатые годы» — «Советская этнография», 1971, М 2; и др.). Кандидатская диссертация — «Элементы одежды народностей Поволжья как материал для этногенеза» (1946).*

*Будучи в 1918—1924 гг. студенткой Петроградского университета, Н. И. Гаген-Торн постоянно посещала заседания и семинари в Вольной философской ассоциации, где и познакомилась с Андреем Белым (см. ее «Воспоминания об Александре Блоке» в кн.: Блоковский сборник. II. Тарту, 1972, с. 444—446). В 1927—1930 гг. Н. И. Гаген-Торн — аспирантка Института языка и литературы (системы РАНИОН), в 1927—1930 гг. — сотрудник Гос. академии истории материальной культуры в Ленинграде; в 1930—1931 гг. работала в Иркутске, в 1931—1932 гг. — в Институте народов Севера в Ленинграде, затем — в Музее антропологии и этнографии АН СССР. В октябре 1936 г. была репрессирована, провела 5 лет на Кольме, затем жила и работала в с. Чаши Курганской обл., в Казани и в Москве; в 1947 г. репрессирована повторно, полностью реабилитирована в 1956 г. В 1955—1960 гг. вновь работала в Музее антропологии и этнографии в Ленинграде.*

*Под определенным воздействием дружеского и делового общения с Н. И. Гаген-Торн написана статья Андрея Белого «Культура краеведческого очерка» («Новый мир», 1933, № 3).*

А. Л.

Написан у меня раздел про писателя Андрея Белого в «Воспоминаниях о Вольфиле». И переговаривать, повторять то, что там — не буду. Буду писать не про Андрея Белого — псевдоним его, а про Бориса Николаевича, про ту самую внутреннюю и глубокую связь с ним, которая, удивляя, прошла через всю мою жизнь.

Самая первая встреча — «Северная симфония». И — «Кубок метеley...». Удивили неожиданностью и неожиданным воспоминанием: ведь, казалось, знала, знала уже все это, в каких-то снах. Только не знала, что можно сказать в словах. В детстве знала...



*Андрей Белый. Рисунок А. Костомолоцкого. Конец 1920-х годов*

Танцевала когда-то я «танец козловак» и видела рыцаря с козлиными глазами. Не знала, что сны можно воплотить в явь. Это — воспринимала, как чудо: было все найдено, а не просто куплено осенью 1918-го года у еще сохранившихся букинистов. Потом нашла «2-ю симфонию». Это уж было совершенное чудо.

О такой неожиданной встрече с давно знакомым говорит Н. Павлович в воспоминаниях о Блоке. Только она восприняла это как любовь. И Блок, видимо, так воспринял.

Я писала уже, как у меня были встречи с А. Белым и на семинаре «Культуры Духа», в гостинице «Англия»; на вольфильских кружках и на лекциях в Большом зале Географического общества.

Гейзер, гейзер, сверкающий взлет которого с восторгом следишь, узнавая знакомое в давности. А рядом — сидит О. Форш и умно удивляется: — Позвольте, Борис Николаевич, я все-таки не понимаю...

И я набрасываюсь на нее, как маленькая шавка на машину: шавка прыгает и лает, она живая, а машина едет и дымит бензином — она сделанная. Непонятное сделанное. Ее изобразила О. Форш в синтетическом

портрете А. Белого, как Безумие. Хитро прикрепила цепью его, сделав вид, что это — провод от телефона. О. Форш была хитра, изредка показывала свою хитринку. За что и облаивала я ее шавкой. Ей это нравилось. Борис Николаевич терпеливо отвечал на вопросы Ольги Дмитриевны. Полстолетия прошло, какие же можно, через такой срок, давать свидетельские показания? А нужно именно показать: отрывочно, но по возможности точно. О моментах не всегда объясняемых.

Читает на кружке, на Фонтанке, Борис Николаевич отрывок из «Котика Летаева» — о прогулке Котика по «Собачьей площадке» на Арбате и о крике раздавшемся: «лев идет!» Крик был загадочен и таинственен — какой лев? Из какой такой пустыни попал на Арбат? И потом проясняется: львом-то оказывается прозывался рыжий большой сен-бернар, которого приводили гулять по «Собачьей площадке».

На умные и осторожные вопросы О. Форш, пытавшейся лупой поймать взлеты гейзера, яростно я визжала. Борис Николаевич, с неожиданным поворотом головы, кидал быстрый взгляд на меня и терпеливо пояснял вопросы О. Форш. Раз подошел и спросил меня:

— Откуда Вы все это знаете?

— Но ведь у Вас же написано, — ответила я.

— Почти никто не понимает *этого*.

Я знала что, но не сумела бы сказать тогда.

Теперь попытаюсь определить это, как мышление образами. Где образ проходит не в прямолинейно-логической цепи, а как живой, дышащий кристалл. И все сильнее нарастало. «Знаю, все знаю! Из давнего». Я раз попыталась передать ему это.

Не помню, как получилось, что после «семинарских занятий», в его номере, в гостинице на Исаакиевской площади, я оказалась одна у него — с вольфильским делом каким-то. И опять возник разговор:

— Как странно, что Вы понимаете то, что обычно с трудом понимают...

— Это как-то всплывает из самых глубин. Будто я всегда, уже давно, это знала. Иногда мне кажется, это просто Вы, Борис Николаевич, когда-то, давно, это вдунули в меня, в детстве. Может просто выдумали меня... Вот я и родилась.

И сказала с каким-то (самым неведомым) торжеством ли, шуткой ли? Он вдруг страшно побледнел и отшатнулся. Пробежался по комнате сквозь солнечный луч. И подошел, пристально взглядываясь:

— Вы сами не понимаете, что Вы сказали?!

— Ну, конечно, не понимаю! Такие вещи нельзя понимать, только чувствовать. Совершенно неведомо почему? — Я сказала еще с веселой уверенностью.

А уж пахнуло, распахнулось страшное что-то. И мы постарались закрыть это — деловым разговором о публичном докладе, о котором надо передать — Дмитрию Михайловичу Пинесу. Мы не поминали об этой минуте. Но иногда я ловила на себе быстрый, будто о чем-то вопрошающий взгляд.

Неожиданно и совсем случайно встретились днем, на Неве: он поднялся по Дворцовому мосту, к стрелке, я — шла из университетского общежития на ту сторону. Посмотрел на мою самодельную холщовую хламиду и босые ноги в тапочках. Улыбнулся доверчиво:

— Вы совсем напоминаете Дорнахских женщин, они в таких столах ходили. И босые; на эвритмию.

— Я мало что знаю о Дорнахе, Борис Николаевич. Не представляю той жизни. Надо бы мне бывать на Ваших занятиях по антропософии. Да вот — не выходит. Очень уж много времени и мыслей берут занятия в Университете... Я вообще плаваю и бью лапами, как щенок по воде... не знаю сама, куда выплыву.

— Знаете, антропософией рано Вам всерьез заниматься. То, что давалось нам с напряжением духовных сил, для тех, кто родился уже в XX веке, придет само собой. Первый год XX века — был переломом истории человечества... К Вам сама подойдет антропософия... позднее.

— Значит не надо мне ее сейчас?

Он утвердительно улыбнулся.

Воспоминание — всегда почти — искажение. Ну разве я точно помню слова разговора? Конечно, нет! Я пытаюсь отыскать слова, как ищут камешки на берегу: тот или этот взять? Что он выразит? (Борис Николаевич очень любил собирать камешки в Коктебеле и составлять из них узоры. Он это позднее рассказывал.) Но разве передать в слове тот воздух встреч, который создавался вокруг и опять отлетал? Оставалось воздушное прикосновение откуда-то из стародавнего.

И — мой сердитый взгляд на тех, кто клохтал в бестолковых вопросах. Да память об умном косящем взгляде Разумника Васильевича: он никому не мешал задавать любые вопросы.

Как передать, что воскресало от каждого выступления Бориса Николаевича, когда со стремительной яркостью вдруг гейзер взлетал, а темный и строгий силуэт танцевал, дополняя открытое им — в жесте. Открывалась же совсем неожиданно — многогранность, многосмысловость явлений, развернувшихся в символ. Единичное становилось отблеском, отзвуком в мирах совершающихся процессов. Шло явное колдовство. Вдруг оно оборачивалось очень трезвым определением факта. Факт же был — символом. Факты сцеплялись ритмически.

Ладно, потом все пойму, что *знаю*, стояло во мне. Потому что я яростно бросалась узнавать то, что не знала изнутри — Канта, например. Сидела над «Критикой отвлеченных начал» Владимира Соловьева. И писала реферат об этом труде в семинаре у Э. Л. Радлова.

В лето 1921 года сорвалась я, уехала в Юзовку — узнавать другое, что было необходимо узнать: как кроваво и ослепительно бурлит Украина. Как разворачивается в судорожной борьбе страна.

Бросив и Университет, и Вольфилу, спустилась в Юзовскую шахту посмотреть корявые сапоги и черную, угольную землю; туго ворочающиеся мозги и четко работающие руки тех, кто верил, что именно они *строят, рубят, строгают новый мир*.

Я не хотела быть интеллигентом. Я уехала на Донбасс в качестве культпросветинструктора Всероссийского союза металлистов. И катала тачки в Юзовской шахте две недели, когда все мужчины из этой шахты были мобилизованы, чтобы воевать с Махно.

А в Петрограде в это время умер Блок. И Борис Николаевич, с красными розами шел за гробом и плакал. В Вольфиле после смерти Блока

был ряд вечеров, посвященных его памяти. На этих вечерах выступал Борис Николаевич.

В начале зимы 1921—1922 годов Борис Николаевич уехал за границу. 1922 год он провел в Берлине. О берлинском периоде А. Белого писали многие, например Вадим Андреев и Марина Цветаева. Клавдия Николаевна Васильева по поручению московских друзей и с разрешения Вячеслава Рудольфовича Менжинского приехала в Берлин уговорить Бориса Николаевича вернуться в Советский Союз. Он уехал с нею в Москву и поселился в Кучине.

Вскоре по возвращении из Берлина он приехал в Ленинград к Иванову-Разумнику. Мне, жившей тогда в Ленинграде, позвонила по телефону вольфилка Соня Каплун (впоследствии жена писателя С. Д. Спаского) и сказала:

— Борис Николаевич приехал в Ленинград и очень хочет Вас видеть. Просил прийти. Он остановился у нас.

Сообщает адрес и время, когда зайти. Иду, конечно!

Адреса я не помню теперь, помню только, что в большие зеркальные окна этой квартиры была видна Нева. Барская, большая квартира со старинной штофной мебелью. Высокие потолки. Золото рам притемненных картин. Дверь открыла мне Соня и сказала:

— Борис Николаевич ждет Вас!

Квартира благоустроена несоответственно времени: дореволюционно. Будто чужим чем-то занята на жительство: национализированная чья-то квартира. Все это мимо, мельком мелькнуло. Я волновалась от встречи. Соня открыла лепную дверь и навстречу мне, протянув обе руки, быстро пошел Борис Николаевич.

— Ну вот и встретились! Как я рад! Как Вы жили, что делали эти годы?

— Бродила по Северу прошлым летом. С Белого моря по Северной Двине до Котласа. А оттуда до Перми. И — вверх по Каме до Чердыни...

— Одна?!

— Одна, и без денег, и без билета, бродяжила и смотрела, смотрела. Как можно больше хотела увидеть.

Радостно я рассказывала о пермских лесах, о Каме, о глубинной жизни деревни... Борис Николаевич, слушая, бегал по комнате. Улыбался.

— Как хорошо, что Вы так можете уйти от города!

Он бросил на пол большую подушку с дивана и сел у моих ног на нее.

— Вы знаете, я ехал в Петербург и все думал: что-то мне надо узнать здесь? Кого-то мне очень надо увидеть!.. Очень! И вот догадался, что это — Вас! Может быть для этого я и приехал в Петербург! Как хорошо так странничать по земле. Я бы тоже хотел!..

— Так будущим летом пойдёмте вместе!

— Это было бы чудесно! Я ведь в студенческие годы увлекался этнографией тоже. Я ученик Анучина, хотел дипломную работу писать по орнаменту. Но — одолели овраги! И написал: «Происхождение оврагов в русских полях». Географическое исследование. А внутренне, в образах — обернулось оно «Серебряным голубем».

Он стал рассказывать о «Серебряном голубе».

Все это — не точно, конечно! И разговор с ним помнится, как старая





*Андрей Белый и О. Э. Мандельштам среди отдыхающих. Коктебель. 1933*

фреска под слоем штукатурки. Отколупываю известку времени осторожно. Не огрубить бы масляной краской влюбленности — изображенное...

Влюбленности — не было! Мне она показалась бы — кровосмешением. Ведь шла у меня и другая, и с физической жизнью связанная, любовь. Та открывала деятельность и жажду дел на земле. Общение с Борисом Николаевичем строилось в других сферах: открывало неведомые пласты сознания, прасознания какого-то. Прапамять вставала.

В ту встречу она особенно ясно вставала. И Борис Николаевич — улыбался доверчиво. Быстрый и легкий, то вскакивая он бегал по комнате, рассказывая, то — снова садился. Соня принесла чай и это было — как возвращение из воздушного путешествия. Мы условились после чая, прощаясь, о путешествии по земле, летом. Борис Николаевич через несколько дней уехал в Москву, а весной я должна была написать ему точный план.

Написала. И получила ответ: «Милая, милая Нина Ивановна!» — писал он, сообщая, что слишком нервен, болен и стар для такого бродяжничества. Желал мне счастливой дороги... Ну, что же?!

Письмо, как все письма, пропало с моими бумагами.

Следующая моя встреча с Борисом Николаевичем была в 1926-м или в 1927-м году. От Д. Мих. Пинеса, с которым я изредка встречалась, узнала, что Борис Николаевич поселился под Москвой, снимает дачку на круглый год в Кучине.

Возвращаясь от чувашей из Средневожской экспедиции ГАИМКа,

где я работала, решила заехать к нему в Кучино. Неизвестная мне тогда женщина — Клавдия Николаевна — была у него. Мы поклонились друг другу. Она провела меня наверх, на балкончик, где он постоянно работал.

— А, здравствуйте!..

...Борис Николаевич был суетлив и неровен. Тревожные огоньки пробегали в глазах; глаза были — маленькие и светлые. Ольга Дмитриевна Форш назвала его в «Сумасшедшем корабле» «сапфировым юношей», подметив своей всегдашней зоркостью особенность его глаз: они бывали то светлые и маленькие, как стальные буравчики, то — становились «сапфировыми» и огромными. Не оставалось ничего кроме сапфирового сияния глаз, все затоплявших. А руки — казались почти крыльями, так взлетали. И неожиданно, сразу, могли погаснуть глаза, стать светлыми крючечками, зацеплявшими мысль. Он становился тогда — неприятно несправедлив. В Вольфиле этого почти не бывало. Но бывало во внешних, деловых или нежелательных ему разговорах.

В Кучино, на балкончике, Борис Николаевич был неровен: остро показывал глазками на меня. А я вяло рассказывала про этнографию, про чувашей. Ничего не вышло из встречи... Клавдия Николаевна (потом узнала я, что это была Клавдия Николаевна), а тогда — некая женская тень, то входила, то выходила с балкончика — предложила нам вдвоем пройти прогуляться. Мне надо было уезжать, и они пошли проводить меня. В сущности почти — выпроводить. Шутливо говорили про барсука, который живет на дачке, ходит в клетчатом фраке и постоянно таскает ключи у Бориса Николаевича.

— Говорят у меня идиосинкразия к ключам, а их просто барсук таскает, — дребезжал он смехом...

Простились...

— Ну, что же, значит ничего и нет? И прапамять барсук утащил? — думала я, возвращаясь в Москву.

\* \* \*

На годы ушло от меня все Вольфильское. В это время был создан Институт Народов Севера в Ленинграде, где я стала работать. Я занялась конкретной этнографической работой по народам Поволжья. Но у меня сохранялась потребность связи с Борисом Николаевичем. Сознание глубинной связи с ним — не прерывалось. Стояло не только, как нужно, мне, но и ему: это другое восприятие мира, где человек взлетел над видимым глазами в невидимое.

Не помню уж по какому служебному своему делу поехала я в Москву. От прежних вольфильцев я знала московский адрес Бориса Николаевича. Он жил на Плющихе в Долгом переулке вместе с Клавдией Николаевной Васильевой, которая стала его женой. Мне было все равно, кто его жена, и все равно, как и где он живет. Я знала: мне необходимо рассказать ему мною смутно найденное в этнографии восприятие мира. Я позвонила по телефону и сказала ему, что мне необходимо с ним встретиться, я ненадолго в Москве.

— Ну, что ж, приходите в Долгий переулок, если необходимо, но предупреждаю Вас: я не виду никаких серьезных разговоров без Клавдии Николаевны. Мы — вместе с ней... Всегда вместе...

— Втроем труднее говорить, чем вдвоем... Но — попробую!  
Долгий переулочек. Спускаюсь в подвал. Звоню... Кто-то открывает мне дверь.

— Борис Николаевич — к Вам!

И Борис Николаевич суетливо выскакивает:

— Пожалуйста!

Вхожу в комнату. Вижу только окна под потолком и в них — ноги прохожих, идущих по переулочку. Борис Николаевич суетится. Чуть приподнимается с кресел навстречу мне лик Клавдии Николаевны. И — снова садится в угол. Молчаливо: как статуя Будды. Борис Николаевич вертится с «лягушачьей какой-то улыбкой», которую он описал у Николая Аполлоновича Аблеухова в «Петербурге». Я начинаю говорить — точно камни в гору тащить на спине!

— Эти годы занимаюсь я сплошь этнографией. Я пришла рассказать Вам... Надо мне рассказать Вам о шаманах.

Рассказываю.

Легко присел он. «Лягушачья улыбка» сбежала. И глаза — вырастают сапфирами. Легче и легче рассказывать мне. Сбросила камни и распрямилась спина: «Да, да, да, то самое! То, что нужно!» — растет во мне.

— Клоденька, Клоденька, ведь это извечные странствия души в иные миры... Шаманы их знали, оказывается!

И статуя Будды из кресла — кивнула, чуть улыбаясь. Борис Николаевич легким, танцующим жестом вскочил и забегал.

— Вы не представляете себе, как мне важно то, что Вы говорите!..

— Представляю! *Я знала, что важно Вам*, а не только мне рассказать Вам. Потому и пришла.

Знать-то я знала, но *почему важно* — не знала, конечно. Только потом поняла, как все мною рассказанное преломлялось тогда у него и у Клавдии Николаевны. Встреча со мной перестала «мельтешить», стала подлинной — да, да — встречей! Танцевали жесты Бориса Николаевича, брызнул в воздух фейерверк его мысле-образов. Все ласковее становилась улыбка сидевшего Будды.

Такой разговор — беспорядочен потому, что — обо всем сразу: о шаманах и системах мышления, о прощупываниях в языкознании, которые пытается совершить Н. Я. Марр, сплетая лингвистику с формами общества, о Дорнахе, о «Записках мечтателей»... Нельзя передать разговора: он был глубже слов.

А Будда в кресле сочувственно слушала.

Мы унеслись далеко. И только через несколько часов причалили обратно в комнату.

— Ну вот! — облегченно вздохнула я. — Теперь Вы понимаете, как мне трудно и необходимо было преодолеть груды нараставших препятствий?

И он радостно засмеялся.

— Я не знал, что это так важно. Простите за трудность меня!

Я стала прощаться.

— Приходите, обязательно приходите к нам, когда будете снова в Москве!

И Клавдия Николаевна протянула мне обе руки:

— Обязательно, обязательно приходите!

Я шла из подвала Долгого переулка по шумной Москве. В необъятной радости шла. Точно летела по темным переулкам Арбата.

В ту зиму в Москве мне не доводилось больше бывать. Летом поехала в Мордовию собирать материалы по мордовской одежде и орнаменту для Саранского научно-исследовательского института. К августу собран был материал, сделан в Саранске доклад и истрачены командировочные деньги. Надо было домой возвращаться. Но я знала: на лето Клавдия Николаевна и Борис Николаевич поселились у сестры Клавдии Николаевны Елены Николаевны в маленьком городке Лебедяни.

Как быть? Решила — поеду, хоть на несколько дней! Ведь здесь недалеко... Денег нет. На дорогу хватит, а прожить можно на хлебе и яблоках почти бесплатно. Найду их, приезжих, в Лебедяни без адреса — не велик городок. Мы, этнографы, в те времена всегда базировались на школы и учителей. Туда с поезда и направилась. Документ командировочный не ограничивал узкий район Мордовии, — сгодится! Показала его в школе. Учительница, лучший указатель всех местных дел и особенностей. Познакомившись с ней, бросила в школе рюкзак. В райсовете — узнала адрес приезжего из Москвы писателя. Под вечер явилась. О, конечно, я не сказала, что я приехала к Борису Николаевичу! Сказала:

— Я в этом районе собираю материалы по орнаменту вышивок.

— Надолго ли в Лебедяни? Где Вы остановились? — приветливо спрашивала Клавдия Николаевна.

— В школе, Клавдия Николаевна, мы всегда почти в школах останавливаемся. Там удобно.

(А в школе сказала: «Я у знакомых».)

Мы проговорили весь вечер. Уже вызвездило давно и закат погас, когда я прощалась с ними. Борис Николаевич спросил:

— Завтра встретимся?

— Охотно! Я смогу придти, когда Вам удобно.

Клавдия Николаевна сказала:

— У нас такой режим дня: утром мы с Борисом Николаевичем вместе работаем, а вот к чаю, к 5 часам, будет ждать Вас.

— Хорошо!

— Как дойдете Вы в темноте? Не проводить ли? — беспокоился Борис Николаевич.

— Нет, нет, тут недалеко до дома. До свидания!

И я отправилась... в стог сена. Этот стог еще днем приметила в лугах. Легко и радостен путь полевой дорогой под звездами. В сене — тепло и душно. Я прокопала норку там, где был оставлен проход «для воздуха». И утонула в сон до утра. Утром на базаришке купила горбушку хлеба, а яблоки — просто набрала падалицы, ее всегда много в садах. И ушла далеко в луга. Ни о какой этнографии думать не хотелось: надо было обдумать вечернюю встречу.

Явилась к 5 часам, как приглашали. Познакомили с хозяйкой, приветливой Еленой Николаевной.

— Чай готов, — улыбнулась она.

Вечером начался общий разговор. Борису Николаевичу не терпелось узнать о моей работе по орнаменту:

— Я, Вы знаете, занимался народным орнаментом ведь у Анучина...

Я стала рассказывать о магии красного цвета, о символическом значении цветов в народной вышивке. Елена Николаевна и Клавдия Николаевна расспрашивали. Борис Николаевич, как всегда, когда увлекался, вскочил и забегал по комнате.

— Конечно же, красный цвет суть магии! Очень древняя это символика: со многим связана. У доктора...

Но я, в увлечении объяснить свое, отмахнулась рукой:

— Подождите, Борис Николаевич!

Он легкий — от движения руки — отлетел в конец комнаты. И опять набежал, сиюсь разговор захватить, чтобы взлететь в необъятность своих прозрений. Не замечая, вертя волчок объяснений своих догадок в Мордовии, снова я отмахнула рукой, и он — отлетел в конец комнаты. Дамы переглянулись с улыбкой. А Борис Николаевич — взлетел, наконец, и развернул такой цветовой пробег по истории всех культур, начиная с Египта, что радость охватывала меня все шире и шире.

— Да, в е д ь , — да, я все это думал тогда, в годы студенчества, а не написал! Овладели овраги, разъедающие наши поля... А Вы напишете?!

С некоторым удивлением я сказала: знаете, Вы об этом думали как раз в те годы, когда я родилась.

Он пристально посмотрел и — доверчиво улыбнулся...

— Пойдем, пройдемся, — предложила Клавдия Николаевна.

— Закат как хорош!

Втроем, полевою дорогой, мы пошли к реке. Как бы окунулись в закат: он ширился над полями, переливался в золотое и розовое, красной чертою чертил горизонт. С востока небо чуть голубело серебристой дымкой. Река отражала и голубое, и золотое, и темные блески бегущей воды.

Стало темно. Мы повернули к их дому...

— До свидания!

— До завтра? — спросил Борис Николаевич.

— У Вас я не слишком много времени отнимаю?

— Нет, нет, к 5 часам кончайте свою работу и обязательно приходите! — сказала Клавдия Николаевна.

— Покойной ночи!

Я повернула в поля, уже темневшие, залезла под свой стог сена. Зашуршала бумагой, там нашла хлеб и яблоко — мыши полевые не съели их. Ночь плыла...

Утром я все дальше уходила в поля, перебрела через овраг, где шелести ветлы. Шла межами, поросшими крепко пахнувшим тысячелистником. Уж после полудня вернулась в лебедянскую пыль. На базаришке купила кружку молока с хлебом. Зашла в школу, взять рюкзак и переодеться — измялась я в сене.

В пять часов, с букетом полевых цветов, причесанная и приглашенная, открыла калитку их дома. Улыбки, улыбки всех. Елена Николаевна, улыбаясь, головой кивая, несет к столу творожок и печенье.

— Усаживайтесь!

— Лицо еще горит у меня от полевого ветра, — говорю я. — Целый день провела где-то в неизвестных полях. Как волчиха, или как охотничья

собака: бегала, бегала и вот — прибежала домой... Иногда забываешь, что ты человек, чувствуешь себя четвероногой, — шучу я.

И Борис Николаевич — смеется:

— Во мне тоже, кажется, иногда есть такой пес, бегаящий по полям...

Он смотрит весело и лукаво.

— Вернее, был такой пес, в юности, только он... теперь запаршивел немного...

— Ну скажет же! — всплеснула руками Елена Николаевна.

— Кушайте лучше творожок. Он Вам полезен.

И все смеемся...

Клавдия Николаевна ставит в воду букет.

Разговор идет легкий и многоцветный, как полевые цветы. Его не хочется прерывать, но я — прощаюсь.

— Мне надо ехать сегодня. Пора в — Москву.

— Вы напишете нам!

— Хорошо.

— А зимой мы приедем в Ленинград. Поживем у Разумника Васильевича, в Детском. Там встретимся. Вы у него бываете?

— Бываю.

*3—5 августа 1975 г.*

---

---

Петр Зайцев

## МОСКОВСКИЕ ВСТРЕЧИ

(Из воспоминаний об Андрее Белом)

Предисловие Юрия Юшкина  
Публикация и примечания В. Абрамова

*Петр Никанорович Зайцев (1889—1970) был членом Всероссийского союза поэтов и принимал самое деятельное участие в организации и работе одного из первых творческих объединений московских писателей — «Литературного Звена».*

*Писать П. Н. Зайцев начал в 1907 году, и в дореволюционное время он сотрудничал в различных московских периодических изданиях. Его стихотворения печатались, например, в журналах «Сплохи» и «Весна». Издателем последнего был Н. Г. Шебуев, у которого П. Зайцев познакомился с Н. Асеевым, С. Бобровым и В. Лидиным.*

*В 1918—1919 годах Петр Никанорович являлся секретарем редакции журнала «Рабочий мир». Затем он работал редактором литературного отдела Госиздата, а с лета 1922 года и секретарем первой советской газеты московских литераторов «Московский понедельник». Сообщая о выходе ее первых номеров, «Известия» писали: «В издании Государственного издательства под редакцией П. И. Лебедева-Полянского с июня месяца стала выходить еженедельная литературно-художественная газета «Московский понедельник». Вся валовая выручка от газеты поступает в пользу голодающих Поволжья»<sup>1</sup>.*

*К сотрудничеству в «Московском понедельнике» Петр Никанорович привлек Н. Аиукина, Н. Асеева, И. Белоусова, В. Брюсова, В. Вересаева, В. Казина, С. Клычкова, О. Мандельштама, К. Федина, В. Шишкова и многих других. И хотя газета просуществовала недолго (с 1 июня по 12 ноября 1922 года), — она внесла свой вклад в становление молодой советской литературы.*

*В начале 20-х годов на квартире Зайцева в Староконюшенном переулке собирались члены литературного кружка, из которого образовалась издательская артель «Узел». Среди них были П. Антокольский, В. Звягинцева, М. Зенкевич, Б. Лившиц, В. Луговской, Б. Пастернак, Дм. Петровский, И. Сельвинский. Книжки стихов этих известных поэтов, украшенные изящной эмблемой кооперативного издательства «Узел» работы В. А. Фа-*

---

<sup>1</sup> «Известия», 1922, 6 июля, № 148.

ворского, увидели свет благодаря доброму участию Петра Никаноровича.

Необходимо еще отметить и то, что в 1923—1929 годах П. Н. Зайцев являлся членом, а одно время и председателем ревизионной комиссии Всероссийского союза поэтов.

В 1923 году в Госиздате увидел свет стихотворный сборник Петра Зайцева «Ночное солнце», о котором Павел Антокольский позже говорил, что он «является важным документом в истории развития советской поэзии». Во втором МХАТе в 1928 году была поставлена пьеса «Фрол Севастьянов», написанная П. Зайцевым совместно с Ю. Родианом (псевдоним Исаака Белого. — Ю. Ю.). В ней рассказывалось о жизни студентов-медиков, об острых конфликтах в их общественных и личных делах. Исполнение в этой пьесе Софьей Гуацинтовой роли Елены надолго запомнилось зрителям.

В 1922—1925 годах П. Н. Зайцев являлся секретарем издательства «Недра». Благодаря его активной деятельности в этом издательстве, доброжелательности к авторам, сборники «Недра», в которых публиковались произведения В. Брюсова, М. Булгакова, В. Вересаева, А. Веселого, М. Волошина, Вс. Иванова, А. Неверова, А. Серафимовича, Н. Тихонова, А. Толстого, К. Тренёва и других известных писателей, были заметным явлением в советской литературе 20-х годов. Да и многие книги советских писателей, увидевшие свет в издательстве «Недра» при участии П. Н. Зайцева, и по сей день желанны для библиофилов. Добрую память о себе он оставил и в Госиздате, где в тридцатых годах работал редактором и литературным консультантом. Позже Петр Никанорович занимался педагогической деятельностью: преподавал в школах Москвы и Московской области русский язык и литературу. А с 1949 года и до ухода на пенсию заведовал научной библиотекой во Всесоюзном научно-исследовательском институте антибиотиков.

С 1955 года П. Н. Зайцев начал писать свои литературные и житейские воспоминания. На своем веку он встречался со многими интересными людьми и ему, конечно, было что вспомнить. Отзываясь об этой его деятельности, П. Антокольский говорил, что «это очень ценная для всех нас работа. Она заслуживает поддержки и помощи». Дружескую поддержку Зайцеву в этой большой и интересной работе вместе с Павлом Антокольским оказывали Владимир Лидин, Иван Новиков, Борис Пастернак, Константин Федин и другие советские писатели.

В обширном архиве Петра Никаноровича сохранились примечательные записи о встречах со многими своими современниками, часть из которых уже увидела свет. Фрагменты его воспоминаний о Сергее Есенине и Михаиле Булгакове были в 1985 году опубликованы на страницах «Литературной России». Вот что писал П. Зайцев о том, как Есенин читал свои стихи: «Как-то в летний день 1918 года, когда начинался «кофейный» период в жизни поэтической Москвы, когда печатать стихи стало трудно, а за выступления в кафе поэтам платили, я зашел в кафе «Альпийская роза» на Софийке (теперь Пушкинская). В кафе в этот час выступали поэты. Среди них был Есенин. Он прочитал свои стихи, в том числе стихотворение «Товарищ» — о Мартине и его кошке, только что написанное и вскоре ставшее очень популярным: его читали на всех эстрадах и во всех клубах чтецы и артисты, так же как и поэму «Двенадцать» Блока.





Андрей Белый. Рисунок В. П. Беляева. 1925

*Есенин не декламировал и не подвывал, не пел свои стихи (всем этим грешили тогда поэты). Он читал просто и реалистично. Его голос наливался силой, и это придавало особую выразительность чтению. Он лепил и ваял свои стихи интонациями голоса, сопровождая произношение стихов сдержанной жестикულიцией, вернее, движением своей небольшой гибкой фигуры. Последнюю строку стихотворения произносил с подчеркнутой силой, с нажимом:*

...Железное

Слово:

Р-реес-пуб-лика!..

*В другой раз я слушал его на собрании одного из первых объединений московских литераторов — кружка «Звено», возникшего в конце 1918 года. На его собраниях бывали Владимир Маяковский, Андрей Белый, Арго, Надежда Павлович и многие другие писатели и поэты. И вот весной 1919 года читал нам свои стихи Сергей Есенин (поэт являлся членом «Литературного Звена» с 1 апреля этого года. — Ю. Ю.). Было это 13 мая в квартире В. Л. Львова-Рогачевского, в Путинковском, где за большим столом в длинной, довольно неудобной, похожей на класс, комнате собралось человек двадцать пять... Хозяин квартиры, бессменный председатель «Звена», представил собравшимся Есенина.*

*Поэт поднялся и начал читать, Читал он, как всегда, завораживая слушателей, весь отдаваясь во власть своих стихов. Прочитал вначале недавно написанную поэму «Пантократор», а за ней «Инонию» и другие поэмы и лирические стихотворения...»<sup>1</sup>.*

*Интересны и воспоминания Петра Никаноровича о встречах с О. Фори, которые вошли в сборник «Ольга Фори в воспоминаниях современников», вышедший в издательстве «Советский писатель» в 1974 году.*

*С Андреем Белым Петр Зайцев впервые встретился и познакомился осенью 1911 года в издательстве «Мусагет», на собрании Ритмического кружка. Его члены занимались изучением стихотворной ритмики, чему поэты того времени придавали огромное значение. И Зайцеву вместе с другими молодыми поэтами особенно интересно было побывать на занятиях кружка, которым руководил такой знаток ритмики, как Андрей Белый. Но близкого знакомства тогда не получилось — Андрей Белый вскоре уехал с женой за границу.*

*Более теплые отношения между ними начали складываться в 1918 году, когда Петр Зайцев стал бывать у Андрея Белого в Никольском переулке по делам журналов «Рабочий мир» и «Сирена». Последний издавался в Воронеже, а Зайцев, являясь его московским представителем, посылал туда для публикации произведения Белого, Есенина и других московских авторов. Андрей Белый и Петр Зайцев в первые годы советской власти принимали активное участие в работе «Литературного Звена» и другого объединения творческой интеллигенции — «Дворца искусств» на Поварской. Там Белый читал лекции на Литературно-художественных курсах.*

*По-настоящему дружеские отношения установились между ними в 1923 году, когда Петр Никанорович стал добровольным и бескорыстным помощником писателя, являясь, по сути дела, его литературным секретарем. Продолжались они до последнего дня жизни Бориса Николаевича Бугаева (Андрея Белого), о чем и рассказывается в воспоминаниях Петра Никаноровича Зайцева, которые публикуются в сокращенном виде по рукописи, хранящейся у публикатора.*

...Весной 1923 года возвратилась в Москву из заграничной поездки поэтесса Мария Михайловна Шкапская<sup>2</sup>. Она рассказала, что встречалась с Андреем Белым в Берлине, что Борис Николаевич произвел на нее впечатление человека, находящегося в последней степени нервного расстройства. По существу бездомный, он скитался по всевозможным кафе, бессвязно и путано рассуждал, говорил о своих намерениях бросить бомбу в Пуанкаре, делился и другими планами, столь же фантастически. Болезненный разрыв с женой А. Тургеневой<sup>3</sup>, разочарование в своем

---

<sup>1</sup> «Литературная Россия», 1985, 12 апреля, № 15.

<sup>2</sup> Шкапская (урожденная Андреевская) Мария Михайловна (1891—1952) — рус. сов. писательница. В начале 20-х гг. выпустила ряд поэтических сборников.

<sup>3</sup> Тургенева Анна Алексеевна, «Ася» (1890—1966) — была в родстве с И. С. Тургеневым, первая жена А. Белого.

духовном руководителе докторе Штейнере<sup>1</sup> одиночество — вот что привело Бориса Николаевича в такое состояние.

Друг Бориса Николаевича — Клавдия Николаевна Васильева<sup>2</sup>, узнав из рассказов Шкапской о положении Белого, сильно встревожилась и, как человек исключительной энергии, немедленно начала действовать.

По всей вероятности, ее появление в Берлине и было для Белого спасением. В те дни он писал мне:

*«Гарцбург 27 июня 1923 г.»*

Дорогой Петр Никанорович!

Только вчера получил Ваше письмо и книжечку «Стихов». Книгу превнимательно изучу и тогда Вам напишу. Большое спасибо за память. И за стихи.

Пишу из Гарцбурга.

Холод, чуть ли не снег. Ужасно скучаю по России: трудно в Берлине, как я, просидеть 1½ с лишним года. Очень помню друзей. С удовольствием приехал бы в Россию. Может и приеду. Трудно жить с берлинскими русскими: часто одолевает тоска. Еще раз спасибо, Петр Никанорович, за хорошие слова и за память.

Крепко жму руку и остаюсь

Искренне преданный  
*Борис Бугаев».*

Как-то в середине октября я зашел к Васильевым в Долгий переулок (теперь ул. Бурденко). Клавдия Николаевна встретила меня оживленная.

— Как хорошо, что вы зашли и как вовремя! Борис Николаевич только что приехал. Хорошо бы вам с ним увидеться. Он хочет встретиться с вами, — и Клавдия Николаевна сообщила, что он поселился на Бережковской набережной.

Я пришел к Белому утром, довольно рано. Он вышел ко мне в зеленом вязаном джемпере. Та же знакомая «беловская» улыбка, делавшая его очень «здешним». Те же, с легким наклоном корпуса вперед, навстречу гостю сухие теплые руки. И тот же бархатистый, с легкой сипотцой, но певучий тугой, как звук натянутой струны, виолончельный голос и удивительный взгляд. Глаза у него — не глаза, а какие-то редчайшие по глубине цвета два камня, тона световых сапфиров, излучающих голубой свет.

Андрей Белый пригласил меня с ним позавтракать. За чаем рассказывал, как ему трудно было оставаться в Берлине, особенно после отъезда Клавдии Николаевны. Русские эмигранты были ему чужими. Они относились к нему как к «красному».

Общая атмосфера жизни в Берлине казалась ему нестерпимой. Трудно было работать, мучительно — жить и дышать. И не столько разумом, а всем существом своим он ощутил: надо скорее выбираться на родину.

Но его мучили раздумья: что ждет в Москве? За два года на родине

---

<sup>1</sup> Штейнер Рудольф (1861—1925) — немецкий философ-мистик, основатель антропософского учения.

<sup>2</sup> Васильева Клавдия Николаевна (1886—1970) — жена московского врача П. Н. Васильева. Будущая вторая жена А. Белого.

многое могло измениться, не будут ли ему в новых условиях заказаны пути в литературу, а с ней — и в жизнь?

В первые годы после Октября он много писал, читал лекции, вел занятия с молодежью. Теперь все стало трезвее, суровее. Сможет ли он найти применение своим знаниям и силам? Многое изменилось и в его личной жизни. Поредел круг близких друзей. Умерла в 1922 году его мать А. Д. Бугаева. С ее смертью кончилась жизнь в Никольском переулке на Арбате. Их старая квартира была занята новыми жильцами. В 1921 году умер А. Блок...

После завтрака направились к трамваю, на Большую Дорогомиловскую: Борису Николаевичу нужно было быть в городе. А Белый был в коричневом драповом пальто и шляпе такого же цвета. То и другое он вывез из Берлина и носил долго, слишком долго, и все не мог нахвалиться добротностью и прочностью материала. Он привыкал к вещам и не любил их менять.

Дорогой Белый говорил о своих впечатлениях от всего, что он увидел на родине, о восприятии России после приезда. Сквозь тревожные раздумья звучало одно большое чувство огромной, наполняющей все его существо радости от того, что он дома, на родной земле, среди своего народа. Он всем любовался, начиная с границы. Все нравилось ему: и новая форма на пограничниках, их головные уборы, напоминающие богатырские древние шлемы, нравились крестьяне и русские деревенские женщины, молодежь в Москве, рабочие... Он как-то по-юношески влюбленно верил, что в Советской России теперь все по силам и все ничем. И наша бедность, порою до нищеты, после нескольких лет мировой и гражданской войны и лет военного коммунизма — казалась ему не столь страшной. С такой энергией, как у нас, с такой верой в будущее нам все возможно.

Мы не сели в трамвай, а пешком перешли Дорогомиловский мост мимо Воронухиной горы, мимо старых убогих банек, присевших на берегу, сараев, пустырей и огородов. На углу Смоленского рынка и Плющихи мы расстались.

К слову сказать, этот уголок Москвы для Белого представлял особый интерес. Все эти места были его малой родиной, «страной Арбатом». Поблизости, на углу Арбата и Денежного переулка (теперь улица Веснина), в доме № 55 Андрей Белый родился и вырос, провел свое детство и юность. Этот дом цел и поныне. Бугаевы жили в квартире, подъезд которой выходил в Денежный переулок. Внизу, во втором этаже поселились в 1882 году Соловьевы — Михаил Сергеевич и Ольга Михайловна с сыном Сережей, будущим поэтом С. М. Соловьевым<sup>1</sup>. На балкончике третьего этажа в 1901 году Белый по ночам устраивал свой кабинет и писал при свечах «Симфонию (2-я драматическая)». После смерти отца Белый с матерью переехали в Никольский переулок (теперь Плотников).

И не раз, вероятно, прошлое проносилось перед ним, когда он проходил по этим старым урочищам, где знал каждый дом и где все старые москвичи знали его сначала, как «Бореньку», сына известного профессора-математика Н. В. Бугаева, а потом как писателя и поэта Андрея Белого...

---

<sup>1</sup> Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942) — поэт и переводчик, близкий друг А. Белого.

Пристанище на Бережковской набережной Белый обрел у четы Анненковых. Анненков был директором химического завода, на территории которого и находился белый двухэтажный особняк против Новодевичьего монастыря. Совсем недалеко, казалось, был и Долгий переулок, где обитала Клавдия Николаевна... Но попробуйте — без лодки! В 1923 году Бережковская набережная была глухим захолустьем. От Дорогомиловского моста и Киевского вокзала пешком надо было идти по грязям и хлябям в сырое время года. А летом — пыль и избитая булыжная мостовая. Путь проходил по незастроенным, малолюдным и подозрительным местам. С наступлением темноты, особенно в темные осенние вечера, ходить там было просто опасно: могли раздеть и ограбить. Чтобы не возвращаться домой поздно, Белому пришлось устраиваться на ночлег в Москве. Но пока его радовало, что он обеспечен крышей над головой, питанием и всеми бытовыми заботами. У него отдельная комната, где можно было работать...

---

В Москву А. Белый ехал с замыслом нового романа «Москва» и собирался начать его сразу по приезде, но первое, что стало тревожить его, было безденежье. Из Берлина он вернулся почти без всяких средств. Случилось это так: в Берлине перед отъездом Андрей Белый пошел в Государственный банк получить по издательским чекам гонорар. Предъявляет кассиру в окошечко чек.

— Вам, герр Бугаефф, какими? Марками или иностранной валютой? Долларами, фунтами? — предупредительно спрашивает кассир, предлагая на выбор немецкие марки или иностранную валюту.

— Какими? — рассеянно повторяет вопрос Белый. — Да не все ли равно... Ну, давайте хоть марками...

Должно быть, кассир про себя тихо ахнул. Но раз «все равно», отсчитал рассеянному клиенту немецкими марками. А курс их стремительно падал.

Так, перед самым отъездом на родину, Белый сам ограбил себя, получив вместо тысяч кучу пустых бумажек, реальная стоимость которых равнялась грошам...

Он хотел писать новый роман «Москва», но в два-три дня роман не напишешь. А если и напишется... где напечатать рукопись? И тут вдруг объявился Издатель. Это был Исая Григорьевич Лежнев<sup>1</sup>. Он выпускал в Москве ежемесячный журнал «Новая Россия».

Лежнев сам или через сотрудников журнала узнав, что Белый собирается писать новый роман, предложил заключить с ним договор. Так как ни одно издательство не заключало договоров на произведения, еще не написанные, «под замыслы», а Лежнев был готов подписать такой договор, то Белый согласился...

Этот договор для Белого был нелегок. Лежнев покупал будущий ро-

---

<sup>1</sup> Лежнев И. (псевд.; наст. имя — Исая Григорьевич Альтшулер, 1891—1955) — рус. сов. литературовед и публицист. В 1922—26 гг. под его ред. выходил журнал «Россия», с 1925 г. — «Новая Россия».

ман, чтобы сначала пропустить его через свой журнал, а потом издать отдельной книгой — и все в счет того же гонорара. Для писателя такой договор носит название кабального. Однако, припертый безвыходностью положения и безденежностью, Белый пошел на эти условия.

Вскоре для Белого начались и житейские неприятности. Выяснилось, что хозяйка квартиры на Бережковской человек крайне нервный. Отношения между хозяйкой и «жильцом» стали натянутыми. Впоследствии в романе «Москва» Белый вывел эту хозяйку под именем М-м Эвигкайтен.

«Москва» писалась вяло. А тут нечаянно свалилась на Бориса Николаевича новая работа — инсценировка романа «Петербург» для театра.

Спектакль для показа был готов к осени 1925 года. Но к этому я вернусь позднее...

В январе 1924 года А. Белый выступил перед москвичами с публичной лекцией о своих впечатлениях за два года в Берлине. Эта лекция была пробным камнем и своеобразным экзаменом Андрея Белого перед новой аудиторией.

Театр Мейерхольда в этот вечер был переполнен. В партере сидели друзья, доброжелатели и почитатели Белого, частью из старых, еще дореволюционных его слушателей, частью — новая публика. На хорах (балкон и галерка) собралась преимущественно молодежь.

Именно перед этими молодыми слушателями на хорах, представителями «Горы», лекция Андрея Белого была экзаменом на возможность взаимного понимания...

Когда Андрей Белый вышел на сцену, чтобы начать лекцию, партер встретил его приветственными рукоплесканиями. А хоры, «Гора», появление лектора встретили шумом, чуть ли не свистом, топотом ног, и все это вылилось в бурную обструкцию.

Бледный, весь сжатый, спружиненный, отвердевший стоял он за лекторским столом, не имея возможности сказать хоть одно слово. С «Горы» неслась буря, рушился обвал за обвалом, грохоты, топоты, немолчные вопли и крики... Горящими глазами Белый вперялся в ярко освещенный зал, только делая порой жест рукой, чтобы остановить неистовый шум с хоров. Партер, в ответ на обструкцию «Горы» демонстративно стал рукоплескать Белому и, конечно, тоже кричать. Больше того, — публика повернулась лицом к хорам, подняла головы и руки и начала призывать:

— Замолчите! Дайте говорить!.. Безобразие — затыкать рот лектору!..

Так продолжалось примерно пятнадцать очень напряженных минут. Чего они стоили Белому и как он себя чувствовал в эти минуты? Но он сохранил самообладание.

Уловив мгновенную паузу — не тишины, а относительно меньшего шума, Белый отчеканил через головы партера:

— Вы не заставляйте меня уйти со сцены! Я все-таки буду говорить!..

Ответили удесятеренным ревом, стуком и топотом. Лекция превращалась в поединок между стоящим на сцене Белым и многоголосыми хорами.

Постепенно зал стал утихать. Белый мог начать лекцию. Он заговорил

и вскоре совершенно овладел аудиторией, закончил он свое выступление при полной тишине.

Партер рукоплескал. А хоры, «Гора»? И они уже рукоплескали, но, конечно, не так дружно. Ведь и там были молодые посетители Вольфилы<sup>1</sup>, стиховедческих студий «Пролеткульта», «Дома Искусств»<sup>2</sup>, где Андрей Белый занимался со студийцами в 1918—21 гг.

Публика партера осталась довольна. А слушатели хоров, кажется, остались при особом мнении. Они ждали заостренного политического материала, а Белый дал только свои впечатления от Берлина, от немцев, от русской эмиграции. Молодежи этого было мало.

После этой лекции в театре Мейерхольда, которая называлась «Одна из обителей царства теней», А. Белый занес ее на бумагу, превратив в небольшой очерк. В виде брошюры под тем же названием она вышла весной 1924 года в Ленотгизе.

...В марте 1924 года после шести лет уединенной жизни в Коктебеле в Москву приехал поэт М. А. Волошин. Он со многими увиделся, читал свои стихи в кружках и салонах тех лет. Читал и у меня в Староконюшенном переулке для поэтов нашего кружка, там он увиделся с А. Белым и пригласил его с Клавдией Николаевной приехать летом к нему в гости.

Весной 1924 года Борис Николаевич и Клавдия Николаевна выехали в Коктебель. Летом того же года в Коктебеле был большой съезд гостей. Из Москвы, кроме А. Белого, приехали: В. Я. Брюсов, Л. П. Гроссман<sup>3</sup>, С. В. Шервинский<sup>4</sup>. Из Петрограда — художница А. П. Остроумова-Лебедева<sup>5</sup>. Из Феодосии появился художник К. Ф. Богаевский<sup>6</sup>. Были и еще многие другие.

А в августе, по воле случайности, и мне удалось побывать в гостеприимном доме М. Волошина.

М. Волошин встретил меня радушно. Тучный, в белой хламиде, с пыльным веночком на курчавой «голове Зевса», он излучал щедрую благожелательность. Я был устроен в его библиотеке, куда мы поднялись по деревянной лестнице, идущей мимо сплошных книжных полок. А. Белый поселился на «палубе»-галерее второго этажа, в двух комнатах со светом из дверей.

Белый был на пляже. От Клавдии Николаевны я узнал, что Борис Николаевич здоров, но, вопреки своим планам засесть за роман, занялся собиранием самоцветных камушков, которыми так прославлен коктебель-

---

<sup>1</sup> Вольфила — Вольная философская ассоциация. Инициаторами ее создания были Р. В. Иванов-Разумник, А. Блок, А. Белый и др. 1-е публичное заседание открылось докладом А. Блока «Крушение гуманизма» 16 ноября 1919 г. А. Белый неоднократно выступал на заседаниях Вольфилы с докладами.

<sup>2</sup> «Дом Искусств» — организация работников искусств, организованная в Петрограде. В 1920 году А. Белый выступал на вечерах «Дома Искусств», участвовал в работе его литературной студии (читал курс «Проблемы ритма»).

<sup>3</sup> Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) — сов. литературовед, писатель.

<sup>4</sup> Шервинский Сергей Васильевич (р. 1892) — рус. сов. писатель, переводчик.

<sup>5</sup> Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955) — сов. график, нар. художник РСФСР (1946), д. ч. АХ СССР.

<sup>6</sup> Богаевский Константин Федорович (1872—1943) — сов. живописец, засл. деят. искусств РСФСР.



*Андрей Белый на кафедре. Рисунок В. П. Беляева. 1925*

ский берег. В дальнейшем оказалось, что он «заболел каменной болезнью» всерьез и прособирил камушки до самого отъезда в Москву. Когда я с ним увиделся, он с увлечением показывал мне свои коллекции сердоликов и халцедонов. Потом, у Пильняка С. Есенин, встречаясь с Белым и обращаясь к нему, подшучивал:

— Говорят, Борис Николаевич, вы летом на пляже все камушки собирали, вместо того, чтобы роман писать, — и озорно подмигивал.

Есенину это увлечение казалось смешным. Но для Белого сбор камушков был целительным отдыхом. Собирал он камни не как курортник от скуки, а с увлечением, как художник с весьма изощренным зрением. Он обращал большое внимание на колорит, оттенки, форму. У себя в комнате он создавал, точно мозаист, интереснейшие импровизации из собранного.

— Полюбуйтесь! Вот это — Ассирия, это Египет. А вот здесь — итальянские школы: Тициан, Веронезе, Рафаэль... А это, смотрите: Мантенья!..

Эти коллекции, привезенные в Москву, послужили впоследствии Белому в его работе над романом. Он говорил, что, глядя на них, постигал колорит и оттенки своей словесной живописи.

— Коктебельские камушки дали мне цвета «Москвы», — убежденно сказал он мне однажды.

Время от времени появлялись у Белого те или иные увлечения. В «Мусагете» мне рассказывали в 1910-х гг., как увлекается Белый игрой в оловянных солдатиков. Он выстраивал друг против друга «войска» и командовал ими, передвигая ряды. Недаром в «Котике Летаеве» упоминается об оловянных солдатиках. В те же годы коллекционировал он марки, а позднее, в Кучине, увлекся собиранием листьев. Это были разноцветные, пестро окрашенные осенью, листочки земляники, боярышника,



вишни, осины, вяза. Борис Николаевич сортировал их и раскладывал, подбирая по тонам, на листках белой бумаги. И тут у него были свои «Тицианы» и «Тинторетто», каждый со своей красочной палитрой...

В начале сентября Белый и Клавдия Николаевна вернулись в Москву, она — в Долгий на Плющихе, он к Анненковым на Бережковскую, где его ждали разлаженные вконец отношения с хозяйкой, всяческая суета и бестолковщина. Надо с Бережковской уезжать! И лучше всего бы в дачное Подмоскovie. Клавдия Николаевна энергично взялась за поиски нового жилища.

В сентябре, вернувшись из Коктебеля, тяжело заболел В. Я. Брюсов. Болезнь сломала его. В октябре он скончался. Провожать его в последний путь собралась вся литературная Москва. У могилы, над гробом, с горячей взволнованной речью выступил А. Белый. Многие соединяло его с В. Я. Брюсовым, который выпустил первую книгу Белого «Вторую драматическую симфонию». Соединял их и журнал «Весы»<sup>1</sup>.

Той же осенью А. Белый у меня в Староконюшенном сделал доклад на стиховедческую тему — «Ритмический жест».

Моя комната была заполнена людьми, пришедшими послушать. Это были главным образом участники собиравшегося у меня кружка поэтов, среди которых присутствовали П. Антокольский и Б. Пастернак. Борис Николаевич сопровождал свой доклад вычислениями и чертежами. Он стоял почти вплотную к доске, которую я заблаговременно добыл в ближайшей школе. Читал больше двух часов подряд. В комнате стало жарко, сама тема была не проста. На лбу докладчика выступили обильные капли пота.

Предполагались и выступления по докладу, но выступающих было немного. Оказалось, что и для этой квалифицированной аудитории доклад был труден...

---

...В марте 1925 года А. Белый и Клавдия Николаевна поселились в Кучине, подмосковной станции по Нижегородской (теперь — Горьковской) железной дороге. Теперь Борис Николаевич постоянно чувствовал присутствие и заботу близкого человека.

Стала налаживаться оседлая жизнь. Снятая дача была зимней. Две комнаты Бориса Николаевича были отделены перегородкой от комнат хозяев. В первой устроилась Клавдия Николаевна, там же была и столовая. За ней — кабинет Белого. Хозяева (Шиповы) — пожилые доброжелательные люди. Сам Шипов работал в Москве бухгалтером, жена его, домашняя хозяйка, взяла на себя заботы по обслуживанию жильцов.

С наступлением теплой погоды Борис Николаевич начал работать на воздухе. Он привык к этому еще в юности. Роман «Москва» быстро двигался вперед. Окрестности Кучина стали рабочим кабинетом. Там,

---

<sup>1</sup> «Весы» — литературный и критико-библиографический ежемесячник, выходивший в Москве с января 1904 по декабрь 1909 г. А. Белый активно сотрудничал в этом журнале.

на пеньках, на пригорках набрасывал Белый черновики, а дома вечером приводил их в порядок...

В ноябре 1925 года МХАТ-2 закончил репетиции «Петербурга». В один из первых дней постановки, под вечер, Борис Николаевич пришел ко мне в Староконюшенный, поздоровался, вручил два билета на спектакль и тяжело опустился на диван...

— Сходите, взгляните, что они сделали с Петербургом... Завесили кисей... Утопили в своих кисеях! — Лицо у него стало туча тучей. Немного помолчав, он нашел силу продолжать: — Великолепная у Михаила Александровича<sup>1</sup> игра!

Белый был доволен только Чеховым. И Иван Иванович Берсенева в роли Николая Аполлоновича не вызывал у него возражений. Все остальное автору не понравилось.

К несчастью, Борис Николаевич увидел спектакль впервые только на генеральной репетиции. До этого его, автора романа и инсценировки, *ни разу* не пригласили в театр. Позднее он говорил:

— Меня не пустили ни на одну репетицию.

Забегая вперед, скажу, что на спектакле я был, и он произвел на меня большое впечатление. Даже пресловутая кисея, должествующая изображать петербургский туман, оказалась уместной...

Однажды в Кучино, после обеда, Борис Николаевич пригласил меня перейти в его кабинетик. Там на столе лежала рукопись романа «Москва».

— Не хотите ли прослушать отрывок? — спросил Борис Николаевич.

Он любил проверять новые вещи на слух, и свой, и слушателей. Для чтения он выбрал сцену пытки «жеглом» (слово Бориса Николаевича). В этой сцене Мандро — тайный агент руководителей германской промышленности, связанной с энергией атома, пронюхав о замечательном открытии профессора Коробкина, стремится добыть у ученого секрет этого открытия...

Впечатление от прочитанного было большое. И сама по себе она была написана очень сильно, и Борис Николаевич был мастером читки. Я слушал чтение, едва сдерживая дрожь. Из глаз лились слезы, и я их не стыдился.

...Еще в 1918 году мне удалось помочь Белому устроить в журнале «Сирена», выходявшем в Воронеже под редакцией поэта В. И. Нарбута<sup>2</sup>, рассказ «Йог».

Я вспоминаю об этом потому, что «Йог» был как бы первоначальным наброском будущего романа «Москва». Зерно рассказа — Коробкин. Впервые эта фамилия появляется в «Йоге». Но зерно упало в землю, чтобы прорасти в будущем. Правда, в те годы другие темы оттеснили «Москву», однако зерно зрело...

Думается, что перед Белым не могла не встать тема Москвы. В первом романе «Серебряный голубь» отразилась нищая Россия, с ее южными просторами. В «Петербурге» дана столица императорской России с мрач-

<sup>1</sup> Чехов Михаил Александрович (1891—1955) — племянник А. П. Чехова, актер и режиссер, один из руководителей МХАТ-2. В конце 20-х гг. уехал за границу.

<sup>2</sup> Нарбут Владимир Иванович (1888—1938?) — поэт, примыкал к акмеистам. В 1918—1919 гг. Нарбут редактировал в Воронеже двухнедельник «Сирена».

ной фигурой Победоносцева<sup>1</sup>. Как противопоставление Белого должна была посещать мысль о Москве...

Обе части романа — «Московский чудак» и «Москва под ударом» были закончены летом 1925 года. Для издания романа предложил свою помощь Б. Пильняк в переговорах с А. К. Воронским<sup>2</sup>. (Кабальный договор с И. Лежневым был к тому времени ликвидирован.)

Близость к А. Воронскому делала Б. Пильняка мощным «тараном». Кроме того, на помощь себе он привлек других членов правления издательства «Круг». Общими усилиями брешь была пробита. А. Воронский согласился заключить договор на издание двух частей первой книги романа: «Московский чудак» и «Москва под ударом».

Обе книги вышли в свет в 1926 году. Тираж по нынешним временам был смехотворно мал: четыре тысячи экземпляров. Читателями роман был принят хорошо, издание разошлось очень быстро...

На моем экземпляре романа Белый написал:

«Дорогому Петру Никаноровичу Зайцеву с любовью и — с чувством связи во имя Ломоносова.

*Андрей Белый  
(Борис Бугаев)*

*Новое Кучино. 24 августа 26 года.*

---

...2 января 1927 года в помещении МХАТ-2, в связи с годовщиной со дня смерти Сергея Есенина, состоялся вечер, посвященный его памяти.

Софья Андреевна Толстая-Есенина<sup>3</sup> — устроительница вечера — еще в декабре 1926 года обратилась ко мне с просьбой помочь ей привлечь Андрея Белого к участию в этом вечере. Она хотела, чтобы он выступил с докладом или речью.

Я передал Борису Николаевичу эту просьбу. И произошло то, на что я не очень-то надеялся: Борис Николаевич легко согласился. Я позвонил С. А. Толстой и сказал, что имя А. Белого можно ставить на афишу.

Вечером 2-го января пошли к театру. Главный подъезд осаждали желающие попасть на вечер. Пробриться сквозь толпу было немислимо. Мы прошли внутрь артистическим входом.

Председательствовал на вечере П. С. Коган<sup>4</sup>. Едва А. Белый показался из-за кулис, его сразу пригласили занять место в президиуме. Зрительный зал при его появлении заметно оживился, раздались аплодисменты. П. Коган открыл вечер своей вступительной речью. Затем слово было предоставлено А. Белому. На афише после его имени стояли имена ряда ораторов.

---

<sup>1</sup> Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — русский государственный деятель, юрист. В 1880—1905 годы обер-прокурор Синода. Вдохновитель крайней реакции.

<sup>2</sup> Воронский Александр Константинович (1884—1943) — советский критик, писатель. Редактор журнала «Красная Новь» (1921—1927).

<sup>3</sup> Толстая-Есенина Софья Андреевна (1900—1958) — жена С. А. Есенина.

<sup>4</sup> Коган Петр Семенович (1872—1932) — критик, историк литературы.

ров. Этого он не учел и почти сразу начал с полемики с критиками, людьми с «острова Крик» — как он говорил, и лишь после этого вернулся к теме «Есенин».

— Мы не сберегли Есенина, и я виноват среди прочих в это м... — И он стал развешивать нить повествования уже о Есенине.

Но тут чей-то голос крикнул с галерки:

— Хватит!.. — голосок был жиденький, одинокий.

Белый остановился, обвел глазами аудиторию и сел. Поднялась буря вызова:

— Белый! Продолжайте! Белого!!!

Несколько раз Борис Николаевич вставал, кланялся и жестом отказывался продолжать. Председательствующему никак не удавалось остановить эту бурю криков. Публика продолжала вопить:

— Белый!!! Белого!!!

Наконец, Борис Николаевич встал и, потребовав от публики молчания, сказал, что он уже все высказал и больше говорить не будет. Аудитория проводила его длительными аплодисментами...

...Помню, ранней весной 1928 года, приехав в Кучино, я застал Бориса Николаевича изучающим новое издание сочинений Владимира Маяковского.

— В Маяковском современность нашла своего изобразителя и обличителя, — заметил Борис Николаевич и назвал при этом «Разговор с фининспектором», восторженно говорил о статье «Как делать стихи»: — Пушкинские ритмы кончились. Эпоха требует иных, и эти ритмы я вижу в стихах Маяковского.

В марте 1928 года Борис Николаевич писал свою «исповедь», позднее получившую название «Как и почему я стал символистом», читал мне из нее отдельные главки...

2 января 1929 года, заехав в Кучино, я спросил Бориса Николаевича, продолжает ли он работу над романом «Москва».

— Нет, решил пока прервать ее, вероятно до осени. Устал! На все не хватает сил... Машина, пущенная в ход для «Москвы», заглохла, придется в ней снова разводить огонь, — говорил Борис Николаевич. — Работа над «Ритмом»<sup>1</sup> и над переизданием «Пепла»<sup>2</sup> перешибла хребет «Москве». Я ведь делаюсь совсем другим человеком, — «другим» голосом подчеркнул он, — когда пишу «Москву» и когда работаю над «Ритмом». То и другое во мне несоединимы. Гете нужно было его олимпийство, его генеральство, чтобы иметь возможность работать. Это олимпийство и генеральство было тем котлом, в котором он, то есть художник, работал подобно ремесленнику в замасленной блузе мастерового... Я не знаю, что такое талант, гений. Но я знаю, что такое труд, работа, усидчивость. В них — талант. Без трудовой дисциплины нет ни таланта, ни гения.

А вот поглядите, чем я сейчас занимаюсь!

---

<sup>1</sup> «Ритм как диалектика и «Медный всадник» — книга А. Белого, вышедшая в издательстве «Федерация» в 1929 году.

<sup>2</sup> «Пепел» — поэтический сборник А. Белого. СПб., 1909 г. Второе, переработанное издание «Пепла» вышло в 1929 году в Москве в издательстве «Никитинские субботники».

Борис Николаевич взял со стола рукопись и стал мне читать переработанные стихи из его поэтического сборника «Золото в лазури».

— Первое издание, вышедшее в 1904 году в издательстве «Скорпион», было не «Золото в лазури», а «Глина в лазури», — шутливо заметил Борис Николаевич, читая заново написанные стихи.

Признаюсь, я с некоторым опасением стал слушать. Авторская перделка иногда не улучшает, а даже портит первую редакцию, особенно спустя много лет. Так было и здесь, но в новой редакции прозвучало и нечто от теперешнего А. Белого, тонко вплавленное в стихи раннего периода творчества. Нынешние стихи явились сплавом двух времен: времен Симфоний Белого и времен Кучина, когда шла работа над исследованием стиха — «Ритм как диалектика» и писался роман «Москва».

Зная Андрея Белого много лет как прозаика и поэта, я имел основание сделать вывод, что каждая новая крупная прозаическая вещь его всегда сопровождается стихами или циклами стихов. Но в период Кучина (1925—1931 гг.) Борис Николаевич очень много писал во всех родах и жанрах — романы, исследования, впечатления от путешествий, трактаты, словом, все, кроме стихов. Если в Кучинский период и появлялись стихи, то они органически входили в текст его художественной прозы и носили прикладной, а не самостоятельный характер.

Так думал я, но все оказалось иначе: проза не вытеснила поэзию из его творческой практики. Борис Николаевич и в Кучинский период писал много стихов...

Жизнь в Кучине шла довольно размеренно. Еде уделялись строго положенные часы (завтрак, обед, ужин). После ужина Борис Николаевич уходил на полчаса в кабинет, чтобы «вытянуться», как он говорил, на своем ложе, извиняясь перед гостями, если те приезжали вечером. Так он готовился к ночной работе. К половине одиннадцатого он усаживался за письменный стол, предварительно закусив и выпив стакан чая. Работал до 4 часов утра, порою, зимой, засиживался до 6—7 часов утра. Перед рассветом ложился в постель, но и во сне перед ним теснились образы персонажей и повороты сюжетов. Проспав до часу-двух дня, Борис Николаевич вставал не вполне отдохнувшим. При этом в часы ночной работы он выкуривал бесчисленное количество папирос. Как это действовало на него — не трудно себе представить...

...В начале 1929 года от П. Н. Медведева<sup>1</sup>, работавшего тогда в Ленигизе, Борис Николаевич получил предложение издать книгу «Начало века». Борис Николаевич ответил отказом, ссылаясь на то, что целый том его воспоминаний застрял в Берлине. Его нужно писать заново, а сейчас времени нет.

Возможно, что просьба П. Медведева была толчком для работы над книгой «На рубеже двух столетий», которую Белый написал очень быстро, в течение двух-трех месяцев. У меня сохранилась копия письма, которое я написал П. Медведеву, от 19 марта 1929 года:

---

<sup>1</sup> Медведев Павел Николаевич (1892—1938) — русский советский критик и литературовед. Автор одного из первых курсов истории советской литературы.

«...С книгой «На рубеже двух столетий» дело обстоит так, что ее, по-видимому, возьмет Ионов, директор «ЗИФ»<sup>1</sup>. (Ионов просил А. Белого дать им для издания что-нибудь новое вместе с другими книгами, изданными прежде, и работами, какие признает видеть сам Борис Николаевич и ч. — П. З.). С издательством в Ленинграде Андрею Белому труднее связаться и договориться, чем с московскими...»

20 марта в Кучине Борис Николаевич читал мне отрывки из книги «На рубеже двух столетий», в том числе о происхождении символизма и символической школы. По его мнению, символизм зародился в Московском университете.

И Борис Николаевич стал перечислять имена:

— Андрей Белый — Б. Н. Бугаев, сын профессора, Юргис Балтрушайтис<sup>2</sup> — сын педагога, С. М. Соловьев — внук историка С. М. Соловьева, Эллис<sup>3</sup> — побочный сын директора Поливановской гимназии на Пречистенке. Только В. Я. Брюсов — сын купца — так умело торговал, что прогорел. Торговым делом своим он не интересовался...

В апреле 1929 года Борис Николаевич уже спешно заканчивал «На рубеже двух столетий». Он был совершенно измучен срочной работой и собирался вместе с Клавдией Николаевной на Кавказ. Но перед отъездом Борис Николаевич сильно нервничал из-за другой своей книги «Ритм как диалектика». Законченная больше года тому назад, она должна была выйти в издательстве «Никитинские субботники». Однако по различным причинам книга в этом издательстве выйти не смогла. Осенью 1928 года ее приняло к изданию издательство «Федерация». Книга была не так уж велика, но набор оказался очень трудным и к моменту отъезда Белого из Москвы книги еще не было. Это глубоко огорчало Белого и он жаловался мне:

— У этой книги особенно горькая судьба. Все время чего-нибудь мешает ее выходу. То бумаги нет, то калькуляция не выдерживает. И, наконец, когда, кажется, все трудности преодолены, опять новая беда: каких-то пустяковых значков не хватило у типографии, и из-за них задерживается выход.

Я хорошо знал мытарства этой книги. Знал, что, получая для авторской корректуры гранки, Борис Николаевич приходил в полное отчаянье, так плохо был сделан набор. По просьбе автора я ходил в типографию и убеждал отнестись внимательно к непривычным для наборщиков знакам и формулам. Я был убежден, что дело теперь пойдет на лад и книга скоро выйдет. Но это не утешало Бориса Николаевича.

— Зачем стараться? — с тоской говорил он мне. — Буду печь книги в два месяца. Ведь написал же я в предельно короткий срок «На рубеже двух столетий». Стоит ли убивать себя мучительной работой? Сколько здоровья и нервов стоил мне «Ритм», а нужен ли он кому-нибудь?..

---

<sup>1</sup> «ЗИФ» — акционерное издательство «Земля и фабрика» (1922—1930). В 1930 году издательство вошло в ГИХЛ.

<sup>2</sup> Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944) — поэт-символист, родился в семье хуторянина.

<sup>3</sup> Эллис (псевд.; наст. ф а м . — Кобылинский), Лев Львович (1879—1947) — русский поэт, критик, переводчик. Теоретик символизма.



ВАСИЛИЙ  
БЕЛЯЕВ

Андрей Белый. Рисунок В. П. Беляева. 1925

---

...26 апреля Борис Николаевич с Клавдией Николаевной выехали через Тифлис на Кавказ. Оттуда я получил от него несколько писем. Привожу с небольшими сокращениями выдержки из них. Из Красной Поляны:

«<...> Хочется поделиться с Вами нашим житьем-бытьем здесь. Совершенно наугад дернули сюда и нашли то именно, чего жаждали: природу, покой, тишину, дешевизну, изумительный воздух, отсутствие малярии.

<...> Над венцом зеленых горных высот, обстающих Поляну — второй ряд каменных острых тычков и пиков, оснеженных до июля: вчера после бури, когда рассеялся туман, оказалось: все покрыто снегом; снежная линия спустилась втрое ниже, чем она была третьего дня; наш хозяин оставил пасться лошадь в альпийских лугах одну, сам же спустился вниз, а ее там застиг снежный буран и теперь он беспокоится об ее участи; с запада на восток Поляну прорезывает ущелье Мзымты, сужаясь на западе и на востоке; на востоке огромные вечно снежные конусы с перевалами на Кубань; Псеашхо и Анчишхе на запад верст на 40 спадающая к морю галерея сбегов горных вершин; прямо на север — прошел в горы и взбег домиков Поляны; оттуда всходы лесов на горную стену Анчишхе, которая сейчас вся — *серебернь*: стою за это слово, ибо в нем синтез представлений: 1) стена Анчишхе *ребернь* (со реберность), оканчивающаяся резью

стена зубцов, 2) она вся *серебряная* от снега: приходится придумывать слова, которые живоописали бы и *звуками*: *сереберню* мы восхищались сегодня.

Кстати: меня удручает косность языка; и отсутствие натурализма в рисовке словами ландшафта; чтобы передать хоть тысячную долю подлинно видимого в одном моменте одной прогулки (а их сотни), необходим ряд этюдов со словами, т. е. — усесться, взять карандашик и ловить нехватящие тебе для зарисовки слова, чтобы получился лишь чудовищно-дикий этюд, ученический, бухающий по уху и глазу супер-футуристическими несурзаицами (нечто а ля Тредьяковский); но только через такую неотредьяковщину ведет узкая стезя к новому искомому натурализму языка, по-новому соединяющему глаз и ухо, имажинизм и футуризм; признаться: я несколько раз принимался за такую этюдную работу, с хохотом перечитывая, что получалось, ибо получались каракули нескладницы и — только: но верьте, если бы я старался преодолеть «красивость» языка Белого, ставшего у него уже *«ловким приемом»*, я должен был бы вступить на путь таких ученических этюдов, первые опыты которых — чудовищности, негодные для показа.

И уж позвольте для смеха именно дать Вам такой показ вместо описания одного из мест по дороге к Адлеру: привожу клочок из ученического этюда (не для *выставки*, а в папку художника, идущего учиться новым краскам у природы: вот какая угловатость сложилась у меня (не взыщите):

«Над дорогой тулощатся кулачины — с дом: вылобилась и долбней, и дылдней перепёра; и бурая там скребоварина; ребра — раскряк углоплистов (земля — многоплитица); внешне пышненье снесенных и вышних дубов; и растрепанный облачный выползень ватую веет и исчерч прощербленный; — и розовосерый, и серолиловый, омшенный слегка ржавозолотаватой шершавиной; где надпёра ореховоцветного рухи и грохи снеслись (размером с быков); дубы, буки стволами сигают в тот рух; окофейлассь серость дороги; и щебеня рассыпался, точно зерно... Твердо-гордые камни: ореховокарий с прорехами серыми, с дом, точно в коже змеиной; и кружево вылеплинок — его грифельнорозовый бок. Выше — едким прощепом плюща лаподобина выперла; край: а под краем — струение блесни пролизаннные глади тырчин; и выугленны каменища над зычными дрызгами взбрызганной Мзымты».

Вот так «свистохлюпы»! Верьте — я первый хохочу с Вами; а между тем: это попытка, упразднив стилистическую зализанность «Белого», дать кусочек натуры. Вот другой ландшафт Красной Поляны в том же «натурализме» словесных исков: — «Гордые горы, врезаая черными ребрами в воздух углами и сломами конусов — кубово тырчатся; сахарный снег серебрееет; и остро огромен их перш; выше: вышние легкости пиками всколоты в легко медовой ужаснейшей дали, где выкурен вскок дымно-рукий, где рвется в расперый сквозняк дымовой и продунутый, он; ниже: улицу кубиком выложили в зелень грецких о р е х о в, — в стволы, в толстуны; они в желтом промохе и — белые; перепоясал отряд из забориков всё; свиноухая хрючница рюхает в пылях; вишневою юбкой проходит гречанка кофейного цвета средь серых и тигровобурых коров».

Но, довольно, дорогой друг: вот Вам образцы единственного дела из



«безделья» прогулок, столь нужных для отдыха; видите: этюды «пленэра» не сильно удаются; но не только я, а всякий писатель, если бы он описывал то, что есть, не подсочиня «приемом», доставившим ему и м я , — писал бы ученические чудовищности; но сквозь них — путь к нео-реализму.

Кончаю это письмо. Привет друзьям. <...> Обнимаю Вас, К. Н. шлет сердечный привет.

*Борис Бугаев*

Здесь до 26—28 июня».

*«Красная Поляна, 27 июня.*

Дорогой, милый друг, Петр Никанорович,  
<...> Красная Поляна до конца оправдала себя; здесь взяли отдых так, как берут ванну после долгой-долгой дороги; у в ы , — кончается житье; мы бы охотно застряли здесь еще на 2 недельки, а Шови — ждет: начало нашего курортного срока там — 1-е июля; и потому — завтра трогаемся из Поляны (дорога сложная: Поляна — Адлер — машина, Адлер — Поты — пароход, Поты — Кутаис — поезд, Кутаис — Шови — машина). <...> Хотя доктор в Армении и разрешил жить в горах, однако мое «нервное сердце» иррационально; вдруг оно «затомится» в Шови;...»

*«19 июля 1929 г.*

Дорогой Петр Никанорович,  
со стыднейшим чувством пишу Вам не в первых числах июля и не из Шови, а уже 20 июля и из Каджор. Должно описывать те сюрпризы, в результате которых мы не могли пробиться в Шови и в результате наших усилий из Красной Поляны попасть туда, мы явились в Тифлис без Шови и с оборванными нервами; а кроме того; с ободранным гриппом, горлом и грудью, так что 10 дней сидели в Тифлисе; я залечивался, а К. Н. — разводила руками: вот так история. Шови воистину оказалось для нас «заколдованным местом», куда нам попасть не дано; а места между Кутаисом и Шови вдобавок «проклятыми» для нас местами. В этом году все было сделано нами и для нас, чтобы мы очутились в Шови; но опять в эти дни ополчились на нас Кавказский хребет и совершенно исключительное по пакостным сюрпризам стечение дорожных приключений; кроме того: между Они и Шови опять в те же часы размыло дороги, а нам сказали, что вообще между Они и Шови дорог нет; и я, прокляв бурю, свою простуду; курортное управление, выдавшее свидетельства о несуществующем курорте, взял билеты для нас на Тифлис; тогда появилась знакомая дама из курортного управления, указавшая, что напрасны наши сетования на Шови и курортное управление, <...> что она завтра едет в Шови и что только на 1-е июля нет дорог <...> До самого отхода поезда дама упрашивала: «Бросьте железнодорожные билеты: едем вместе в Шови завтра; то, что Вы делаете — безумие!..

Мы уехали в Тифлис; и что же: машина, на которой мы должны были ехать, сверглась с утеса: шоферу ампутировали ногу, четыре пассажира тяжело ранены, а знакомая дама оказалась не в Шови, а в Они, где мы бы и очутились.

Вместо этого я трясся в лихорадке в Тифлисе, так что ко мне вызвали доктора: заметьте: это было 2 июля, а 2-го июля год назад мы так же неожиданно оказались в Тифлисе вместо Шови, и тоже — из Кутаиса.

...Вернемся либо к 15 августа, либо к 1-му сентябрю <...> Остаюсь любящий и очень Ваш

*Борис Бугаев*.

В конце августа я вновь увиделся с Борисом Николаевичем в Кучине. О Грузии он говорил в очень пониженных тонах по сравнению с прежним.

— Грузинские поэты — милые, чудесные, — говорил Белый. — Но в Грузии, как и в Москве, есть люди различных взглядов.

С осени 1929 года в Кучинском кабинетике на письменном столе появился портрет Н. В. Бугаева.

Белый очень любил отца и вспоминал о нем с нежностью. Некоторые выражения, шутки и «мо» (слова) Николая Васильевича попали в свое время в роман «Петербург» («халдей» и от него — «халда», «графин» и от него — «графиня»).

— Я обворовывал папу, — шутливо признавался Борис Николаевич.

Мы заговорили об осенних планах. В центре у Бориса Николаевича стоит «Москва» — продолжение начатого второго тома.

— Да, приступаю. Начинаю думать о том, как писать, и невольно прихожу к выводу, после того, как читал написанную главу в апреле, что не стоит писать так, как писана первая глава. Не для кого так писать. Все равно не поймут! А ведь я так над ней работал! Мне каждая строка доставалась, как строка стихотворения в смысле выписывания, выслушивания, вычеканивания...

В один из вечеров Борис Николаевич прочитал мне отрывок из нового романа: сцену встречи Друа дэ Мэрдэна (публициста из Парижа) с Велес-Непещевичем. Сцена жуткая по внутреннему смыслу, по насыщенности глубоким содержанием.

По поводу Велес-Непещевича я сделал предположение о его прототипе и назвал Азефа.

— Нет, — ответил Борис Николаевич, — скорее я думал о Манасевиче-Мануйлове...<sup>1</sup>

После прочтения в Кучине 2-й и 3-й глав («Публицист из Парижа» и «В лечебнице») зашел разговор о персонажах. На мои вопросы и предположения Борис Николаевич называл их прототипы. Лео Лейцев — это князь Г. Е. Львов. Директор лечебницы, где помещался профессор Коробкин, носит имя Пепеш Довлиаш. Это психиатр Н. Н. Баженов. Доктор Кишечников — доктор Н. М. Кишкин.

Брат профессора, Никанор Иванович, которого Белый часто называл Иваном Никаноровичем, объясняя, что «Иван Никанорович ритмичнее»,

---

<sup>1</sup> Манасевич-Мануйлов И. Ф. (1869—1918) — журналист, чиновник департамента полиции; известный аферист.

тогда как Никанор Иванович с трудом входит в музыку текста, — тип собирательный. В нем частично отразились черты брата Н. В. Бугаева — Владимира Васильевича. Он также был из породы чудаков, но на свой лад...

Для Серафимы Сергеевны, фельдшерицы лечебницы, в известной степени прототипом послужила Клавдия Николаевна. Мать — это мать Клавдии Николаевны — Анна Алексеевна. Сцена в лечебнице, куда приезжают для экспертизы и дознания князь Лео Леойцев, Синепапич и Кулонский, полна глубочайшей иронии, разоблачения взаимного благолепия, внешней наполненности и — полной внутренней пустоты Леойцевых, кадетов, либералов и прочих общественных деятелей их толка.

Борис Николаевич сомневался в достоинствах этой сцены. Ему самому она как-то не звучала, не доходила до него...

— Вы меня очень утешаете и радуете, Петр Никанорович! А я, признаться, как-то совсем не чувствовал эту сцену. Писал насильно, едва тянул; и думал, что она мне не удалась. Очень трудно работается!.. Очень устаю...

Борис Николаевич показывал мне черновики, наброски и правленные рукописи второго тома «Москвы».

— Вы думаете... думают, — поправился он, — что у меня просто инвентарь имен, лиц, фамилий, одежд. Это — работа, упорство, собирание материалов. И это — медитативная работа... Очень трудно писать «Москву». Ее перерабатываешь режиссерски, ритмически, образно...

В один из приездов в Кучино Белый мне сообщает:

— Хочу назвать второй том: «Маски Москвы». Как вы находите, Петр Никанорович?

Я ответил, что нахожу это название чрезвычайно удачным.

— Верно? А я немного сомневался. Хотел посоветоваться.

— Конечно, хорошо, Борис Николаевич, — заметила Клавдия Николаевна.

...В начале сентября на вышедшей в издательстве «Федерация» книге «Ритм как диалектика» Борис Николаевич написал мне:

«Любимому Петру Никаноровичу Зайцеву соучастнику в вынашивании этой книги на протяжении ряда лет.

С невыразимым чувством благодарности

*Борис Бугаев*  
*Кучино. 9 сентября 29 года*

...В конце декабря у Бориса Николаевича побывал Б. Л. Пастернак. Белый искренне обрадовался его приезду, он очень любил Бориса Леонидовича. Борис Николаевич читал нам отрывки из «Масок» (так он решил назвать второй том «Москвы»), говорил о трудностях работы:

— Словно в холодную воду лезть! Мучительно и трудно.

Б. Л. Пастернак сравнил работу писателя с картофелем, который лежит в погребке в темноте, без солнца и тепла. И однако начинает неизбежно в свой час прорасти. Это органический процесс!

Так — со стихами, которые «лезут» и «лезут», вопреки заказу!

Разговор задержался на переделанном Белым сборнике стихов «Золото в лазури».

— Сейчас я хочу дать то, что мне хотелось дать тогда, — сказал Белый.

— Я вас понимаю, Борис Николаевич, — сказал Пастернак. — У меня то же с «Барьерами»<sup>1</sup>. Соображения «школы центрифуги» заставляли меня писать с «нажимом», «уклоном», который теперь чужд мне. И в «Барьерах» я теперь многое в соответствии с этим изменил.

Это обрадовало Бориса Николаевича.

— Вот, вот!.. Так же, как у меня с «Золотом в лазури». Я понимаю это...

Запись от 31 декабря 1929 года:

«Сегодня принес домой только что вышедшую книгу «На рубеже двух столетий». Прошел только год, как она была начата автором. И вот она у меня на столе. Хороший новогодний подарок Борису Николаевичу...»

---

15 января 1930 года я был в издательстве ГИХЛ, бывшем ЗИФ, и получил авторские экземпляры книги «На рубеже двух столетий» для Бориса Николаевича. Одну из книг я отвез Б. Пастернаку: Белый сделал на ней надпись, очень теплую. Борис Леонидович был растроган.

16 января в Кучине. Борис Николаевич жаловался на бессонницу, но много и охотно говорил о литературе. Кое-какие из его высказываний я записал.

Странно, он такой знаток русского языка, так тонко чувствующий его, не любит Лескова и не понимает, почему ценят этого писателя. Лесков кажется ему ненатуральным, вещи его все придуманы. Об А. С. Новикове-Прибое Белый сказал, что, по его мнению, писатель этот не столь значителен, но творчество его глубоко человечно. Это делает его книги доходчивыми, теплыми, а самого писателя очень симпатичным. Борис Николаевич послал ему свою книгу «На рубеже...» с дружественной надписью.

По первому впечатлению понравился ему «Цемент» Гладкова. Он, как и все, мечтал о хорошей книге, раскрывающей современную тему. «Цемент» привлек его своей тематикой. Но вскоре он говорил о нем, как о произведении, написанном тяжелым языком.

Привез я как-то Борису Николаевичу роман Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету». В следующий мой приезд он отдал мне книгу со словами:

— Это бор-машина какая-то.

Очень высоко ценил и по-человечески любил Б. Пастернака. Прекрасно отзывался о М. Булгакове, считая его талантливым писателем, с прекрасной выдумкой, подлинным остроумием. Его подкупала фантастичность и сатиричность М. Булгакова.

Сам Белый в это время усиленно работал над «Масками». Он уже сдал

---

<sup>1</sup> «Поверх барьеров» — книга стихов Б. Пастернака. М., ГИЗ, 1929.



*Михаил Чехов в роли сенатора Абреухова в спектакле  
«Петербург». МХАТ-2. 1925*

в издательство «Федерация» А. Н. Тихонову<sup>1</sup> четыре главы и начал писать пятую. Работой был одержим. Предположительно наметил для себя семь глав. Однако ему уже не хватало физических сил. Работал он до полного изнеможения, не позволяя себе передышки.

В пятницу 7 февраля в Кучине Борис Николаевич читал мне 4-ю главу «Масок».

— Знаете, как я ее назову? — спросил он меня. Взял карандаш и с загадочной улыбкой вывел на листке слово «ПЫРСНЬ».

— Пусть разгадывают, что это такое!

И опять на лице таинственная, насмешливая улыбка, глаза блестят веселым оживлением.

Я стал вспоминать: «Пырсь»? Моя тетка, Евлампия Михайловна,

---

<sup>1</sup> Тихонов (настоящая фамилия; псевдоним — А. Серебров и Н. Серебров, 1880—1956) — русский советский писатель, литературный деятель. В 1930—1936 годах возглавлял издательство «Academia».

ткачиха фабрики «Никон Горелин и сыновья» в Иванове, говаривала в дни моего детства:

— Вот как порсну тебя, скес ты этакий!..

Так что же это: «удар», «толчок», «тумак»? «Пырскать» или «Порскать» — значит брызнуть, обдать чем-нибудь, окатить...

Борис Николаевич передал мне для ленинградского «Издательства писателей» статью «Как я пишу», которая должна была войти в сборник. Жаловался на большую загруженность работой.

— Держу себя в «стальном корсете». Сплю, когда можно, когда приходит сон... Все перепутано, нет ни дня, ни ночи... После обеда обязательно надо уснуть до вечернего чая. После чая сажусь за работу и работаю до пяти часов утра...

Закончу второй том, а третий не знаю, напишу ли... Начетисто, накладно работать над художественными вещами!.. Вот, для того, чтобы написать 4-ю главу, я целый месяц ждал вьюги. Нужно было услышать эту главу музыкально. 8-го декабря положил перо и... «сел у моря ждать погоды». И только в январе замело, поднялась вьюга. Я вышел на крыльцо, целый день прослушал, проглядел вьюгу. И после этого смог засесть за работу. Я очень доволен некоторыми словами «Масок», например, «вьюр», «вьюрчивый»...

14 апреля 1930 года утром мне позвонила сестра и, волнуясь, сказала, что застрелился В. Маяковский. Я не поверил, кинулся звонить Б. Пастернаку. Он подтвердил горестную правду.

Борис Николаевич очень скорбел о талантливом поэте. Услышав трагическую весть, весь встrepенулся, глаза наполнились ужасом. Потом, осознав, что действительно Маяковский ушел из жизни, тяжело поник и долго не двигался. Он словно постарел после этого известия...

В первых числах июня Белый кончил 6-ю главу 2-го тома романа «Москва» и написал предисловие. Материала осталось на целую главу, но Борис Николаевич был так измучен, что прервал работу.

Первый том «Москвы» был издан в «Круге». Впоследствии «Круг» был заменен издательством «Федерация». Туда и передал рукопись «Масок» (так назывался второй том «Москвы») Белый. Он спешил уехать на отдых в Крым и 10-го июня выдал мне доверенность на ведение всех его дел по изданию романа.

Вернулся он из Судака в сентябре. Помню, я днем поехал на вокзал для встречи, но опоздал и, почти уже не рассчитывая никого найти, неожиданно заметил Бориса Николаевича и Клавдию Николаевну около такси. Оба обрадовались и пригласили меня с собой в Долгий переулок.

По дороге Белый сообщил о неприятности: сдал чемодан в камеру хранения до следующего дня, Борис Николаевич получил квитанцию и по рассеянности выбросил ее, как ненужную бумажку. Он жаловался, что плохо отдохнул в Судаке, к тому же замучила мигрень.

На другой день троим ездили на вокзал выручать чемодан. Дома написали заявление. Я предложил краткую форму, Борис Николаевич расширил и настаивал на своей, более пространной редакции, считая ее основательнее. Но все оказалось проще: чемодан нам выдали без особых хлопот.

Борис Николаевич на радостях купил абонементную трамвайную книжку и по-детски восхищался приобретением:

— Как это удобно! Правда, Клавдия Николаевна? Я куплю пять книжек!

— Очень удобно, — по-матерински соглашалась Клавдия Николаевна. — Но зачем же так много?

Я рассказал о положении с «Масками» в издательстве «Федерация». Есть мнение, имея в виду недостаток бумаги, от печатания воздержаться.

Борис Николаевич немедленно вскипел:

— Пусть мне «Федерация» даст письменную мотивировку, почему «Маски» не хотят издавать. Если у меня ее откажутся печатать, да еще зарежут «Начало века», которую я сейчас, больной, «тащу» вместо того, чтобы писать ее играючи (он, конечно, имел в виду, как легко, именно «играючи» писался том «На рубеже двух столетий»), то я буду вынужден спросить, что мне делать?

Немного поостыв, он шуточно заметил:

— Булгаков стал режиссером МХАТ'а, а я пойду в режиссеры к Мейерхольду!

После возвращения из Крыма Борис Николаевич прихварывал. У него был небольшой «гриппик», по его выражению. Он хандрил, но помимо редактирования «Масок», работал над книгой «Начало века», перерабатывал заново написанное в Судаче, сокращал, ритмизировал текст.

В связи с описанием своих отношений с А. Блоком в «Начале века» он говорил:

— Откуда взялся миф о нашей дружбе с Блоком? Мы с ним были дружны всего два года. Остальные годы изживали все то, что накопилось между нами. А потом были в добрых отношениях, как люди одного поколения...

В этот вечер в кучинском доме было темно. Электричество горело чахлым огнем.

— Вот видите, как горит, — указывал мне на лампочку Борис Николаевич, — а то неожиданно потухнет... Хуже всего, что в три часа ночи, когда у меня работа в самом разгаре, электричество тухнет окончательно, по положению. Приходится зажигать лампу, а керосина нет... — И, шепотом, чтобы не услышали хозяева: — Елизавете Трофимовне (хозяйке дома. — П. З.) предлагают бочку керосина, а она боится... Целый месяц на пальцах гадают... К нам заходит, по часу говорит: купить или не купить... А нам без керосина — беда! И лампу приходится зажигать наряду с электричеством, и для подсушки квартиры он нужен, и для подогревания еды...

На даче было прохладно. Дом старый. Зимой дует во все щели. Борис Николаевич демонстрировал мне, как он баррикадирует на ночь свое ложе, устраивая нечто вроде палатки или кочевой юрты над своей постелью.

Я сообщил, что мне звонил В. Э. Мейерхольд, спрашивал, как себя чувствует Белый. Не сердится ли на него, что не состоялась постановка «Москвы»? Говорил о письме, очень ласковом, добром, которое он получил от Бориса Николаевича.

— Я очень рад и повидаться и почитать Всеволоду Эмильевичу из

«Масок», — сказал Белый. — Только не сейчас, а когда кончу «Начало века». Вы передайте, что я очень хочу с ним увидеться. Особенно чувствую его и те трудности, в которых он живет...

Я заговорил о «Ревизоре» и сказал, что хорошо бы Борису Николаевичу вновь посмотреть этот спектакль.

— Не только «Ревизора», мне и «Баню» хочется посмотреть, — подхватил Борис Николаевич. — Очень, очень интересно! В основном ведь Мейерхольд простой и хороший. Тифлисские дни 1927 года как-то сблизили нас. А его «Ревизор» дал ключ к построению «Масок».

— Также как и работа над инсценировкой «Москвы» для его театра? — спросил я.

— Конечно, и это — режиссура, краски, мизансцена. Но «Ревизор», как постановка, была мне больше по пути. Уже начальная сцена спектакля: этот мрак и появляющиеся из него предметы и люди действуют изумительно...

В связи с разговором о Мейерхольде Борис Николаевич вспомнил определение Эллиса «Нос на цыпочках» и вписал его в «Начало века».

На другой день я позвонил Всеволоду Эмильевичу и передал ему мой разговор с Белым, упомянув о «Ревизоре» и «Бане».

— «Баня» с н я т а , — ответил он м н е , — а декорации «Ревизора» еще не вернулись из Парижа. Когда их привезут, можно будет поглядеть...

Однажды вечером я привез А. Белому книгу Г. Честертона о Диккенсе. Диккенса Борис Николаевич любил и с удовольствием читал.

— Ведь это английский Г о г о л ь , — заметило н , — только не несчастный, без надрыва, в противоположность нашему.

(— Именно Гоголь близок Борису Николаевичу, — говорила мне Клавдия Николаевна. — Гоголь с его магией слова, с музыкой...)

Я попросил Бориса Николаевича показать, как продвигается работа над «Началом века». Обычно он сам предлагал послушать его, а на этот раз что-то заупрямился и ни за что не хотел читать. Но потом все-таки прошел в свой кабинетик и вернулся к чайному столу с папкой. Затем опять почему-то ушел к себе.

— Ребенок, прямо ребенок! — с чудесной улыбкой тихо заметила Клавдия Николаевна. — То так, то эдак...

Вскоре Борис Николаевич вернулся.

— Я хочу почитать Петру Никаноровичу о д'Альгеймах. Как вы думаете?

— Ну, о чем же говорить! Пожалуйста, прошу вас, буду очень рада послушать.

Борис Николаевич, сев за столик, с необыкновенным подъемом прочитал блестящую главу о П. И. д'Альгейме.

После чтения Белый передал мне правленный им экземпляр «Масок».

— Дней десять работал над ним... Устал... Кропотливое дело!

Я сказал, что надо непременно перенести все исправления и во второй экземпляр. Ведь эта рукопись — уникал! Пропадет — не восстановишь! И я пообещал внести все исправления.

— Что вы! Ведь это же трудная работа! — испугался за меня Белый.

— Но ведь ее необходимо с д е л а т ь , — ответил я.

И, конечно, работа была сделана...





*И. Н. Берсенева в роли Николая Аполлоновича  
в спектакле «Петербург». МХАТ-2. 1925*

В феврале 1931 года Белый опять заболел гриппом. Температура была невысокая — 37,5, но он чувствовал сильную слабость. В это время его посещал доктор Борис Михайлович Гуленко.

Я привез второе издание книги «На рубеже двух столетий» и бидон керосину. Не знаю, чему больше обрадовался Борис Николаевич — второму изданию своих мемуаров или керосину.

— А что слышно о «Масках», Петр Никанорович? Ничего не известно?

— Известно, Борис Николаевич! Прошла! (В Москве, в ЗИФ'е я узнал, что «Маски» прошли через Главлит.)

— Прошла? Seriously?!.. Ну, поздравьте меня! Это большая радость. Я даже воздерживался от вопросов. Не хотел надеяться заранее. Приготовился к худшему... Разумнее не настраивать себя на хорошее. Но теперь могу сказать, что очень рад! Ужасно хочется, чтобы вышли «Маски». Так много работал, затратил столько труда, времени, здоровья...

Весь вечер он был оживлен, улыбался. В таком настроении Белый словно излучает радость...

На следующей неделе я застал форменный разрыв дипломатических отношений между хозяйкой дома и Белым. Елизавета Трофимовна наговорила Борису Николаевичу грубостей, тот замолчал, перестал раскладывать, словом, совсем прекратил общение с ней.

Когда Клавдия Николаевна пошла прогуляться, Борис Николаевич шепотом, чтобы не услышала хозяйка, стал делиться со мной своими планами:

— Не знаю, одобрите ли вы меня, Петр Никанорович. У меня возникла такая мысль. Теперь все пишут очерки о поездках. Что если и я поеду в Грузию с целью написать книжку этнографическую, бытовую и производственную? Как вы думаете, подойдет ли она ЗИФ'у? А нас с Клавдией Николаевной это весьма бы устроило. Ведь и мне и ей нужен сухой климат. Мне и доктор это говорит. Я еду на юг не из-за прихоти, не для удовольствия, у меня ларингит. Командировка ЗИФ'а многое бы разрешила и облегчила. И грузинским поэтам легче было бы устроить нас при наличии командировки...

Я обещал прозондировать почву в ЗИФ'е.

Мне было грустно, когда я вышел из этого, столь мне знакомого и ставшего таким близким домика. Значит, Кучино кончается, и навсегда...

В середине февраля Борис Николаевич вдруг почему-то вспомнил о В. Маяковском и встречах с ним.

— Я был в экстазе от стихов Маяковского «Человек», — так буквально выразился Борис Николаевич. — Хвалил его стихи. Был на диспуте и чтении в Политехническом музее.

Маяковский предложил Белому выступить в прениях. Борис Николаевич выступил и сказал, что, по его мнению, Маяковский — великолепный поэт. Затем Борис Николаевич вспомнил о встрече в Берлине в 1922 году. В каком-то баре, где бывали русские, сидели за столиком Маяковский, Белый и Пастернак. Сначала все шло хорошо и мирно. Но затем Маяковский встал и предложил выпить за Советскую Россию, протянув свой бокал Белому, чтобы чокнуться.

Борис Николаевич, не чокаясь, ответил:

— Я не стану пить в ЭТОМ ПЬЯНОМ МЕСТЕ за Родину, — встал и вышел из бара.

Маяковский выбежал за ним, но о том, что у них произошло, Белый не рассказал, а с хорошей интонацией заключил:

— Ведь внутри Маяковский был добрый, внимательный...

7 марта 1931 года мы с Белым были у Мейерхольдов. Вслед за нами пришел Б. Пастернак, потом Юрий Олеша с женой... Всеволод Эмильевич завел разговор о смерти В. Маяковского и спросил:

— Как вы, Борис Николаевич, восприняли эту смерть?

— Она поразила меня своей неожиданностью. Трудно было представить, что так Маяковский кончит. Оглушающее впечатление! Трудно было даже сразу поверить. Думалось, не злая ли это шутка обывателя-мещанина.

— Я у футуристов, — задумчиво продолжал Белый, — многому на-

учился. Маяковский, лично, далек был от меня. Но тем более объективно я ценю его творчество.

Борис Николаевич считал, что смерть С. Есенина закономерно вытекала из последних лет его жизни. Это был жест, predetermined всей предыдущей музыкой, ритмом его жизни. А смерть Маяковского ошеломляла своей неожиданностью...

Очень поздно вернулась из театра Зинаида Николаевна Райх. Был ужин. В час ночи, если не позже, Борис Николаевич начал читать «Маски». Читал оживленно, с подъемом, даже с каким-то азартом.

Прочитанные отдельные главки все приняли хорошо и даже горячо. Юрий Олеся говорил, что «Маски» — это не русская и не европейская проза, а что-то новое. Б. Пастернак вспомнил Гоголя и отметил связь «Масок» с его прозой. Мейерхольд согласился. В частности, восхищались фамилиями персонажей, сценой «Бар-Пэар» с неграми. Хвалили, но говорили мало, поскольку чтение окончилось в три часа ночи. Разошлись в четыре часа утра. Ввиду позднего времени Белого оставили ночевать...

20 марта я зашел в «Красную новь» к новому редактору А. А. Фадееву. Он пригласил меня в кабинет, предложил присесть и сразу, без предисловий, развернул рукопись «Начала века», сказав, что берет пока из нее три куска: «Год зорь», «Экзамен» и «Смерть отца».

— Вы понимаете: из этой книги трудно выбрать. Лучшее в ней о Брюсове, Бальмонте и Мережковских — нам печатать нельзя — не марксистское освещение. А эти куски — нейтральные... Поглядим, что будет... Когда книга выйдет в свет?

— Не раньше конца года.

— Ну, тогда мы постараемся еще пропустить главки: о Батюшкове и Эртеле. Кстати, это не писатель Эртель? Вы понимаете, он ведь был общественник, а о нем написано, кажется, не очень...

Я успокоил Фадеева: в книге говорится о другом Эртеле. На этом разговор был окончен. В отобранных отрывках оказалось полтора печатных листа. Подписали на них договор.

— Новому читателю книга будет скучна, непонятна и неинтересна, — заметил деловито и сухо Фадеев...

В конце марта 1931 года Белый выехал из Кучина. Кончился целый период, начавшийся в марте 1925 года. О том, как значителен был этот период в его творческой деятельности, ясно из сказанного ранее.

Борис Николаевич и Клавдия Николаевна захватили с собой все необходимое в Москву, в Долгий переулок. Там, в скромном полуподвале жили: мать и брат Клавдии Николаевны, ее первый муж — П. Н. Васильев. У Белого появились планы об устройстве в Детском Селе, под Ленинградом, где Р. В. Иванов-Разумник предложил ему часть своей жилой площади.

В начале апреля 1931 года Белый с Клавдией Николаевной уехали в Детское Село. Свой литературный архив он оставил в Долгом переулке: слишком громоздким он оказался для перевозки, а в случае необходимости за ним можно было приехать. Уезжая, Белый оставил мне пол-

ную доверенность на ведение всех его литературно-издательских дел. Мы условились регулярно сноситься почтой, а в срочных случаях и телефоном.

Вскоре после отъезда Белого был изъят весь его архив. Я решил отправиться в Детское, чтобы предупредить о том, что произошло.

В Детском Селе Борису Николаевичу были отведены две комнаты. Окружающая обстановка ему нравилась, и он начал работать. И тут мое неожиданное прибытие...

Белый немедленно написал письмо М. Горькому, и я тут же отбыл в Москву. По приезде позвонил Алексею Максимовичу, но он не смог меня принять, и я обратился к Всеволоду Вячеславовичу Иванову, который согласился отвезти письмо.

В бытность свою в Берлине Белый встречался с М. Горьким и даже был у него в гостях на встрече Нового года, в ту самую, кстати, ночь, когда в Дорнахе сгорел «Гетеанум»<sup>1</sup>. Это огромное сооружение, носившее имя «Иоанново здание», возводилось руками доктора Штейнера и его многочисленных последователей. Первая жена Белого — А. А. Тургенева делала для этого здания многочисленные рисунки. Но, видимо, близости между Белым и Горьким не создалось. <...> В архиве <его, по-видимому, целиком спасти не удалось> было много ценных материалов, в том числе философская работа «История самосознающей души», где были освещены учения философов, начиная с Древней Греции.

Очень скоро, чуть ли не в ночь, последующую за моим неожиданным приездом в Детское, была арестована Клавдия Николаевна. Белый тут же выехал в столицу, где немедленно начал хлопотать об ее освобождении... Бориса Николаевича принял один из следователей. Это был, по словам Белого, умный человек, который, выслушав взволнованный рассказ Бориса Николаевича об антропософии, сказал:

— Вы сами не понимаете, как далеко вы от них сейчас ушли.

Эти слова произвели огромное впечатление на Белого, вероятно, они отвечали его внутренним настроениям. Он часто потом повторял:

— Он прав! Да, кажется, он прав!

Клавдия Николаевна была вскоре отпущена, и тут Белый решил, что они должны узаконить свои отношения. Они зарегистрировали свой брак, и Белый оставил духовное завещание, по которому Клавдия Николаевна Бугаева являлась единственной наследницей всего его имущества. К ней же, конечно, переходило и его авторское право на все произведения, как изданные, так и могущие быть изданными...

11 февраля 1933 года в Политехническом музее был вечер Андрея Белого. Народу, жаждущего попасть на его лекцию, на улице, в вестибюле, на лестнице столько, что трудно было прорваться сквозь густую толпу. Я прошел по гостевому билету.

От вечера у меня и у других сложилось сложное впечатление. Аудитория была переполнена, но сказался перерыв в лекторской практике Белого. Не сразу установился контакт с публикой. Вечер открыл председательствующий В. Э. Мейерхольд. Он говорил о приближении Андрея Белого к современности:

---

<sup>1</sup> «Гетеанум» — храм антропософов, который строился в Дорнахе.

— Он с нами. Он молод... И как распушит крылья, так еще и нас обгонит.

Борис Николаевич беседовал с публикой о романе «Маски». Читал отрывки из них и главу из книги «Между двух революций»: «Воспоминания о встрече с Жоресом». Прочел одно стихотворение об обывателе. Отвечал на многочисленные записки. В одной — вопрос: «Почему роман «Маски» так непонятен и так понятен отрывок о Жоресе?»

— У меня есть книга «На рубеже двух столетий», — отвечал Белый. — Я написал ее в полтора месяца. И эту книгу — приняли. Она понятна. А «Маски» я писал год и написал непонятную книгу. Зачем я это сделал? Я бы мог написать за это время семь книг и получить в семь раз больше гонорара. А в работе над «Масками» я семь шкур с себя содрал, измучился и переутомился... То, что непонятно сегодня, может быть понятно завтра... Я не хочу пользоваться штампами или писать под «Белого», хотя мне это сделать очень легко...

Через несколько дней там же состоялась вторая лекция на ту же тему. Белый говорил гораздо спокойнее и тверже. Председательствовал на этом вечере С. М. Эйзенштейн.

А вообще Белый в это время был очень нервозен. Дело в том, что он рвался к современности. Ему хотелось побывать на новостройках, увидеть своими глазами и почувствовать, узнать то новое, что совершается в стране, но поехать куда-либо ему никто не предлагал...

17 мая 1933 года вечером Бугаевы уехали в Коктебель, предполагая пробыть там два месяца. Г. Санников<sup>1</sup> и я провожали их. Белый, положив руку на плечо Клавдии Николаевны, широко шагал по перрону, высокий, сгорбленный, в черной широкополой шляпе.

О пребывании Белого в Коктебеле я знаю немного. Жили Бугаевы в Доме творчества ленинградских писателей. В письмах ко мне Борис Николаевич жаловался на плохую погоду, но хвалил хорошие условия: питание, отдельная комната. Досаждали только соседи по обедам. В первое время Белого не покидала нервозность. Клавдия Николаевна впоследствии рассказывала мне:

— Сидит Борис Николаевич на камушке в Коктебеле, у моря, и думает тяжкую думу: как быть, что делать, как жить? О чем теперь писать? О своем, о прежнем?..

Еще в начале 30-х годов была намечена постройка Дома писателей в Нащокинском переулке (теперь ул. Дмитрия Фурманова). Всеми делами этого кооперативного строительства ведал писатель Матэ Залка. Была открыта подписка среди писателей, желающих поселиться в этом доме. Одним из первых решил вступить в этот кооператив Андрей Белый. Но денег на взнос у него не было. За тридцать лет своей писательской жизни и непрерывной работы он их не накопил. Ему пришлось продать часть своего архива, чтобы уплатить взнос. Клавдия Николаевна очень заботилась, чтобы Борис Николаевич своевременно получил оплаченную им жилплощадь. В нужных случаях она обращалась ко мне. Но стройка двигалась медленно, а число кандидатов на квартиры росло. И сам дом

---

<sup>1</sup> Санников Григорий Александрович (1899—1969) — русский советский поэт, сотрудник «Красной Нови».



*Андрей Белый, А. М. Ремизов и В. И. Иванов.  
Наброски-шаржи*

сдавался и заселялся частями, по мере готовности каждому из записавшихся. Белого все это тревожило и он просил меня выяснить, когда будет готова его квартира...

17 июля Бугаевы собрались выехать в Москву. Были куплены билеты. 15-го сидели и беседовали со знакомыми в Доме творчества. Борис Николаевич был оживлен, весел, он загорел, как негр. И вдруг:— дурнота, тошнота, обморок... Это был солнечный удар. Первое кровоизлияние...

Вернулись Бугаевы в Москву 1 августа 1933 года. Я сразу же приехал в Долгий. Зашла речь о кооперативе. Беспокойство и нервозность Бориса Николаевича относительно квартиры были обусловлены еще и тем, что на квартиры в писательском доме было много претендентов, и при жилищной тесноте и сильном квартирном кризисе в Москве юридические права не всегда соблюдались. Еще бытовало право наиболее юркого и проворного, и Борис Николаевич опасался, что его будущую квартиру захватят чужие люди...

Из дневника:

«2 октября 1933 г. Вчера зашел в Долгий. Дверь открыл Борис Николаевич, темный, неприветливый. Ему опять хуже: головные боли мучат его нестерпимо. Через силу выдавил на лице улыбку, сквозь мрачную тучу, и опять потемнел».

«10 октября 1933 г. Последние две недели Борису Николаевичу было очень плохо. Только на днях «отпустило». Собирается от профессора Тарасевича перейти к Хорошко или к гомеопату...»

В декабре Белому стало еще хуже, и 8-го числа мы отвезли его в клинику на Девичьем поле. С этого времени начались наши с Клавдией Николаевной поочередные дежурства у его постели. К сожалению, далеко не все я помню, а свои краткие записи о болезни стал вести не сразу.

20 декабря, вечером, сменив Клавдию Николаевну, я дежурил с девяти часов. Борис Николаевич был в полном, ясном сознании, умирный, ясный, хороший. Клавдия Николаевна объяснила мне, что надо делать, оставила маленькую инструкцию на кусочке блокнотной бумаги.

Вначале Борис Николаевич был спокоен, но уже через два-три часа стал волноваться из-за того, что с ним нет Клавдии Николаевны. До одиннадцати с половиной он спал, вернее — подремывал. Просыпаясь, говорил что-то о Туркестане, об Али-Бабе и разбойниках, о том, что негде позавтракать... Иногда окликал меня:

— Где же Клавдия Николаевна? Что она нейдет? Сколько сейчас времени? У меня ужасное удлинение времени!

Стала разыгрываться бессонница, беспокойство росло:

— У вас, Петр Никанорович, что-то загадочное лицо. О чем вы думаете?

Я стал разубеждать его мягко и тихо, но, должно быть, неумело.

— Нет, почему у вас такое загадочное выражение? — настойчиво продолжал он спрашивать.

Ночью он говорил:

— Вы отослали Клавдию Николаевну! Она приходила. А вы ее отослали обратно, не допустили ко мне...

25 декабря 1933 года. Сегодня Клавдия Николаевна передала мне слова Бориса Николаевича, обращенные к ней и к самому себе:

— Убогонькие мы с тобой, Клодинька!.. — И добавила: — Говорил, что эти страдания — мировая Карма...

6 января (уже 1934 года) я пришел в три часа дня, чтобы сменить Клавдию Николаевну и пробыл у постели больного до девяти с половиной вечера. Борис Николаевич был очень тих, приветлив, снял своей светлейшей улыбкой. Я покормил его манной кашей с клюквенным киселем. Был он значительно слабее, чем раньше. Доев кашу, попросил покурить. Но сам уже не мог держать папиросу и сделал 2—3 затяжки из моих рук...

— Удивительна красота мира! — тихо сказал он, обращаясь ко мне.

В последние дни, уже не вставая с постели, он много «путешествовал». Говорил, что побывал за это время в Швейцарии, в Туркестане, даже на Северном полюсе. В действительности, ни в Средней Азии, ни тем более на Полюсе, он никогда не бывал.

8 января я хотел пойти вновь — сменить Клавдию Николаевну в два

часа, как мы условились. Но около часа дня мне позвонил Г. А. Санников:

— Бориса Николаевича не стало...

---

Андрею Белому было 53 года и три месяца, когда он ушел из жизни «Мне предстояло выбрать жизнь или смерть. Я выбрал смерть», — будто бы говорил он в клинике в последние дни.

В результате вскрытия тела профессор А. И. Абрикосов вынес заключение: «положение Бориса Николаевича было безнадежно. Его надо было спасать два года назад».

Первое кровоизлияние в мозг произошло в Коктебеле. Затем последовал ряд кровоизлияний и одно из них в ноябре 1933 года, когда Белый прочитал предисловие Л. Каменева к «Началу века». (Книга вышла в ноябре 1933 года в ГИХЛ'е. Борис Николаевич написал мне на заглавной странице: «Дорогому другу с горячей любовью этот искаженный предисловием Каменева экземпляр. Автор. 1933 года. 28 ноября».) Последние кровоизлияния были 6 и 8 января 1934 года.

В «Известиях» в некрологе, подписанном Б. Пильняком, Б. Пастернаком и Г. Санниковым говорилось: «Андрей Белый замечательный писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых».

18 января урна с прахом была захоронена на кладбище Новодевичьего монастыря.

Через несколько дней после похорон я был в Доме писателей в Нащокинском у О. Э. Мандельштама. Он сказал, что никогда не писал стихов по поводу чьей-либо смерти, а на смерть Андрея Белого написал. Осип Эмильевич передал мне свои стихи. Их не удалось опубликовать в то время. Воспроизвожу их по сохранившемуся у меня автографу О. Мандельштама.

#### «УТРО 10 ЯНВ. 1934 ГОДА

Меня преследуют две-три случайных фразы, —  
Весь день твержу: печаль моя жирна,  
О боже, как жирны и синеглазы  
Стрекозы смерти, как лазурь черна...

Где первородство? Где счастливая повадка?  
Где плавкий ястребок на самом дне очей?  
Где вежество? Где горькая укрادка?..  
Где ясный стан? Где прямизна речей,

Запутанных, как честные зигзаги  
У конькобежца в пламень голубой,  
Когда скользит, исполненный отваги  
С голуботвердой чокаясь рекой?

Ему солей трехъярусных растворы  
И мудрецов германских голоса,



И русские блистательные споры  
Представились в полвека, в полчаса.

Ему кавказские кричали горы  
И нежных Альп стесненная толпа;  
На звуковых громад круглые всхоры  
Его ступала зрячая стопа.

И европейской мысли разветвленье  
Он перенес, как лишь могущий мог:  
Рахиль глядела в зеркало явленья,  
А Лия пела и плела венки.

2

Когда душе взволнованно торопкой  
Предстанет вдруг событий глубина,  
Она бежит рассеянную тропкой,  
Но смерти ей тропина не ясна.

Он, кажется, дичился умиранья  
Застенчивостью славной новичка  
Иль звука первенца в блистательном собрании,  
Что льется внутрь — еще птенец смычка.  
.....

Лиясь для ласковой только что снятой маски,  
Для пальцев гипсовых, не держащих пера,  
Для укрупненных губ, для укрепленной ласки  
Крупно-зернистого покоя и добра.

3

Дышали шуб меха. Плечо к плечу теснилось,  
Кипела киноварь здоровья, кровь и пот.  
Сон в оболочке сна, внутри которой снилось  
На полшага продвинуться вперед.

А в гуще похорон стоял гравировальщик,  
Готовясь перенести на истинную медь  
То, что обугливший бумагу рисовальщик,  
Лишь крохоборствуя, успел запечатлеть.

Как будто я повис на собственных ресницах  
И согревающий и тянущийся весь,  
Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах,  
Единственное, что мы знаем днесь.

*16—21 янв. 34 г.  
О. Мандельштам».*

## ИЗ ВСТРЕЧ С АНДРЕЕМ БЕЛЫМ

*Предисловие, публикация и примечания Ю. П. Медведева*

*Публикуемые воспоминания о встречах с Андреем Белым принадлежат критику и литературоведу Павлу Николаевичу Медведеву (1892—1938). Труды профессора П. Н. Медведева стоят у истоков изучения наследия Александра Блока, с которым он был лично знаком.*

*Известность получила работа П. Н. Медведева «Памяти А. А. Блока», вышедшая двумя изданиями в 1922 и 1923 годах в Петрограде. Эту книгу мы находим в библиотеке В. И. Ленина в Кремле. К 100-летию юбилею поэта она была переиздана во Франции.*

*Другой книгой, «Драмы и поэмы Блока» (Л., 1928), было положено начало текстологическому исследованию наследия поэта, в этой монографии были впервые введены в научный оборот многочисленные рукописные материалы.*

*П. Н. Медведев подготовил к печати первые издания дневника и записных книжек Александра Блока, выход которых в 1928—1930 годах стал крупным событием нашей культуры.*

*В тридцатые годы в Ленинградском университете и Педагогическом институте имени А. И. Герцена М. Н. Медведев читал курс русской литературы конца XIX — начала XX века, частью которого была история русского символизма. Он автор одной из первых методологических разработок этого курса для высшей школы. П. Н. Медведеву принадлежат также труды по психологии творчества, критическое исследование русской формальной школы, многочисленные статьи о творчестве писателей-современников.*

*Известны широкие профессиональные и дружеские контакты автора воспоминаний с писателями-современниками — с А. Белым, А. Чапыгиным, Н. Клюевым, Б. Лавреневым, Б. Пастернаком, Ф. Сологубом, Н. Тихоновым, А. Толстым, К. Фединым, О. Форш, В. Шишковым и другими литераторами. Воспоминания об Андрее Белом публикуются впервые по рукописной записи, сделанной автором, вероятно, в 30-е годы и хранящейся в семейном архиве. Письма А. Белого П. Медведеву см. в сб. «Взгляд» (М., 1988).*

Знакомство наше началось с зимы 1919 года. Дело было так. Из Витебска я приехал в Москву в «служебную командировку». Для задуманной тогда мною работы по русской литературе XX в., для главы о симво-

лизме мне и хотелось от самого Б. Н. получить несколько разъяснений. Вот я и отправился к нему со Л. В. Колпакчи, знавшим Белого по «Знамени Труда», — на Кудринскую-Садовую, в квартиру Теософского Общества. К встрече я готовился, наметивши основные вопросы. До этого времени я не видел Белого ни разу.

В небольшой комнате, налево от зала заседаний по коридору я впервые увидел того, кто сильно, хотя и вряд ли плодотворно, владел моею мыслью в те годы.

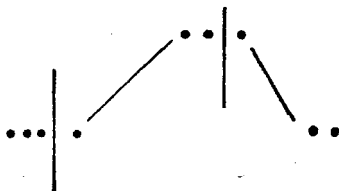
Белый поразил меня. Испепеленное, серое лицо. Над чрезвычайно выпуклым, крепким и высоким лбом дымятся, именно дымятся — волосы. Плешь. Голубые глаза — один смеется, другой плачет. Рот с бескровными, тонкими губами. Худой. Страшно подвижный. Слишком много движений, которые все же не кажутся беспорядочными. Непоседа. С ним тяжело, хотя и очаровательно беседовать. Вернее, не беседовать, а слушать его. Белый очень много говорит, любит говорить и говорит прекрасно. В комнате было очень холодно, беспорядочно и неуютно. На небольшом столике, исполнявшем, очевидно, обязанности и письменного и столового, под бюстом Данте разбросанные окурки и табак, а рядом с какими-то рукописями — объедки скромной, голодной снеди.

Я невольно наблюдал поэта и говорил мало. Белый меня ощупывал вопросами и взглядами. Подготовленные вопросы я так ему и не задал: как-то не вышло, было не к месту. Белый нервничал и куда-то спешил. Мы отклонялись. Больше зайти к нему я не имел возможности: захлопотался, измучился, спешил домой.

После этого я не вижу Б. Н. больше года. Хотя я еще раза два был в Москве, но добраться к нему в Ново-Девичий монастырь, где он нашел теплое пристанище, при тогдашних путях сообщения я не мог.

Следующая встреча — уже в Петербурге, ранним летом 1920 (или 1921?) года. Вечер Белого в Вольфиле — в помещении бывшего Министерства Народного просвещения у Чернышева моста. Белый читал стихи — главным образом из «Пепла», цикл о России и отрывки из «Котика Летаева».

Стихи Белый читает неважно, — слишком приподнято, на модернистский манер, однообразно, чересчур выпевая строчки. Голос ведет так:



Это однообразие утомляет. Но свою ритмическую прозу он читает изумительно, неповторимо. Исключительное богатство оттенков, богатейший ритмический рисунок. Слушая Белого, понимаешь, что эта ритмическая проза его не результат формальных изысканий и исхищений — Белый — словокрут, слововерт, голубь-вертун, — а органическая форма напевности его духа. Недаром зачатки ее — еще в 1-й симфонии.

26 мая.  
8 1912.

Милый Борис.

Я сам не понимаю, какими  
образами узнаю и пишу во  
все то, что пишешь ты,  
о чем говорю в Тресте,  
и т.д. Ты говоришь об  
этом там, за рубежом,  
а здесь об этом говорю  
попр. же и там, а с тем,  
кто знает это, попр. ково-  
модно. Когда с тем  
Тресту Андрей из Тула  
Твоего письма, то он

После чтения Б. Н. я как-то иначе почувствовал и принял «Котика Летаева».

В перерыве я зашел к нему. Встретил меня как давнего приятеля. Сколько в Белом внимания и интереса к каждому, даже случайноному для него человеку. Долго, душевно расспрашивал о делах, о работе.

Следующие две встречи — в конце июля и 1 авг. 1921 г. Я слышал, что Белый очень нуждается и слишком устал. Мне пришло в голову пригласить его на летний отдых в Витебск и в деревне «на подножный корм». С этим я и явился к нему, приехавши в Петербург, на Гоголевскую, в гост<иницу>, кажется, «Интернационал».

Я зашел к нему 30 июля, часов в 10 вечера. Белый выскочил — буквально — ко мне из номера в необычайном волнении. Лейденскую заряженную банку напомнил он мне. Извинившись за то, что сейчас принять меня он не может — «я страшно занят очень важным делом», — мы условились встретиться 1 авг. в 9 час. утра: «утром я спокойнее и никто не мешает». Сказал, извинился и скрылся. Когда он открывал дверь, я случайно заметил вокруг стола несколько фигур, над столом — несколько шляп. Да, я попал к Белому очень не вовремя; вероятно, нарушил идиллию, если не траги-комедию, теософического Броккена<sup>1</sup>. «Незванный гость — хуже татарина». Было очень неприятно.

1 авг. в 9 утра я снова у Б. Н. Он сильно осунулся, еще больше посерело лицо, что-то трагическое мелькало в кривой улыбке. И в то же время — сколько непосредственности, детскости, интимной простоты.

Я начисто рассказал Б. Н. и то, что я слышал, и цель моего прихода. Белый был растроган заботой: потрясен, — как он сказал.

— Да, мне необходимо отдохнуть... Я схожу с ума... Я это чувствую... Врачи гонят меня на землю... Я забыл, как пахнет сено... Милый, родной, спасите...

Мне было неловко. Я нисколько не претендовал на интимность. А Белый долго и страшно рассказывал о злоключениях последних лет, — как водили его за нос с отъездом за границу в Москве, как водят месяцами здесь, об издевательствах с пайком, обедом, бельем, о своей нелепой библиотечной работе в Комис<сариате> Иностр<анных> дел, о том, как ему не дают покоя, необходимого для работы, о предложении работать в заграничной прессе, о съезде народов Востока — смешно, — о своем одиночестве.

Не говорю об этом подробно: читатели Белого многое знают из этого по «Дневнику Писателя» в «Записках Мечтателей».

Но последнее — одиночество — меня изумило. Неужели среди этих сотен «друзей» и «чтущих» нет ни одного, кто бы просто, по-человечески помог этому большому, неумелому, наивному в практической жизни ребенку полегче устроить внешнюю жизнь? Оказывается, нет никого.

— Все ко мне приходят, — ведь гостиница для всех открыта. Мучат меня. Возят на какие-то ненужные заседания. Заставляют читать нелепые, бездарные рукописи. А мне нечего кушать. А я ужасно, смертельно устал. А меня разрывают мои темы... И еще... и еще...

И хотелось обнять и погладить по-отечески эту буйную, мудрую голову...

Мы решили, что я через две недели пришло за ним человека, который поможет ему выбраться. Предполагалось, что Борис Николаевич проведет у меня конец августа, сентябрь, а может быть, и зазимует, работая над эпосей «Я». В беседе Белый как-то успокоился. Братски расцеловавшись, я ушел от него, унося дорогой подарок — № 2—3 «Запис<ок> Мечт<ате-лей>» с дружеской надписью.

В назначенный срок я прислал за Борисом Николаевичем Х. Малызина. Но Белый приехать не мог: его поездка за границу неожиданно выгорела. Письмо его ко мне по этому поводу непростительно забыл взять посланный.

С тех пор я Белого не видел.

Я. Черняк<sup>2</sup> рассказывал мне об изумительном вечере в Москве, когда Белый читал-говорил свои воспоминания о Блоке. Яша говорил, что он физически ощущал те нервные токи, которые шли от Белого, что чтение было потрясающим. Для меня несомненно, что Белый больше своих книг, что Белый — человек много, неизмеримо крупнее Белого — писателя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Броккен — вершина в горах Гарц (на территории ГДР), с которой связан ряд немецких народных поверий (шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь и др.).
2. Черняк Яков Захарович (1898—1955) — историк литературы и общественного движения.

## РИСУНКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

О причинах и смысле писательского рисования высказывались сами писатели: иносказание, язык пластических образов, еще один способ выразить мысль. Как правило, писатели-рисовальщики не преувеличивали художественных достоинств своих изобразительных опытов — с точки зрения профессионального художника рисование дилетанта «бесцельно, сам автор относится к нему не очень-то всерьез, ни на что не претендует, прячет в стол, иногда дарит друзьям на развлечение. Андрей Белый занижает оценку своих талантливых рисунков кавказских гор, на которые он потратил много усилий и которые мы сегодня рассматриваем со все растущим вниманием: «Получилась всякая юмористика». В рисунках Белого — много юмористических красок, в портретах — черты шаржа, пародии; на фоне величественных гор и необъятного неба, которое, скорее, напоминает на его рисунках космос, — смешные человеческие фигурки — сам писатель, путешествующий по Кавказу, и его спутница, жена. В их «бытовых» позах, в жесте, полном комического пафоса, которым путник показывает в даль, — комическое противоречие со строгим величием природы. Это — намеренное снижение патетики, разрушение могущего возникнуть сентиментального взгляда, нарочитое введение элемента «несерьезности» в рисунок. Серьезность выражается по-другому: она в том упорстве, с которым Белый ведет свой «графический дневник» путешествий, снабжает рисунками свои произведения, разговоры, лекции, даже мысли. В том, что не уничтожает рисунки, а собирает их, классифицирует, снабжает надписями, примечаниями, датирует и поясняет. Конечно, часто — это игра, «игры фантазии», поэтому многое не убергло и пропало, — конечно, не всем своим рисункам писатель придавал равное значение<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «...Игры фантазии. — Для отдыха и отвлечения Б. Н. любил «поиграть», т. е. придумывать и рассказывать целые повести в духе Жюль Верна, Конан Дойля, «Джунглей» Киплинга. С особенным увлечением отдавался импровизации на тему из жизни зверей. Читал о них много, воображение разыгрывалось, рассказы лились рекой и рисунки сопровождали их — на первом попавшемся клочке Б. Н. «прорисовывал», иллюстрируя свои слова, переводя и «кучинский быт» на язык образов, своего воображения. Рисунки не берегли, они почти все затерялись.

В рисунках другого рода Б. Н. изображал трудно передаваемые в словах реакции своего организма на напряженную литературную работу — состояние предельной усталости, истощенности, приступы мигрени...» (Бугаева К/ Комментарий к рисункам А. Белого. 19. 7. 1935. ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 34, лл. 619, 622.



*Цихис-Дзири. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1927*

В 1932 году, незадолго до кончины, писатель приводил в порядок свои рукописи.

Вместе с рукописями и письмами разных лет в Государственный Литературный музей он принес свои рисунки, и сегодня мы убеждаемся, какую роль они играют в его художественном мире и как они могут быть использованы практически — с точки зрения исследователя, изучающего биографию и наследие писателя.

Андрей Белый не получил никакого специального художественного образования, его нельзя назвать опытным рисовальщиком и нельзя говорить о мастерстве его рисунков. Но в них есть то, что с лихвой восполняет отсутствие профессионализма и заменяет опыт: оригинальная личность автора, острота душевного восприятия, чувство ритма. В пушкинской традиции — на клочках бумаги, на обрывках тетрадных листов, на полях рукописей — лепятся рядом словесные и зрительные образы, у Белого — «мозаики». Вторые развивают и продолжают темы и мотивы первых. На лицевой стороне, на обороте — обрывки, фрагмен-



ты романа «Москва», и здесь же — варианты гротескно-комической фигуры смешного и все-таки героического Коробкина: интересно, что этот труднейший срез — смешное и героическое разом — передан в совсем не отделанных набросках. Писателю удалось выразить в рисунках к роману «Москва» характер и облик своего персонажа: его неуклюжесть, топорность фигуры и жеста, напористость, волю. Вообще роману «Москва» повезло: Белый сделал наброски всех его многочисленных персонажей, всем придал характерную позу, характерный динамический жест. Художник Н. В. Кузьмин, иллюстратор романа «Маски», в 1932 году использовал эскизы Белого. Собственно говоря, иллюстрации — это рисунки самого Белого, его «трактовка», художник чутко следует за автором, внося от себя только качество отделки, графическую завершенность. Но главное — ритм, очерковость, гротескность — все, свойственное Белому, было сохранено и усилено Н. Кузьминым, понявшим литературную задачу писателя.

Так же — на страницах учебных тетрадей, испещренные подчас «посторонними» записями, существуют и рисунки к роману «Петербург» — несколько бесценных листков. В 1957 году их прислала в Литературный музей из-за границы первая жена писателя, А. А. Тургенева. Рисунки не датированы, но, по всей вероятности, относятся к 1911 году, к началу работы над романом. Сатирическому воображению Белого было здесь раздолье: ирония разит персонажей, а частью — и самого автора, его «чувствительность», болезненное отношение к действующим лицам и невозможность отстраниться.

Тень любовной истории, над которой автор как-то по-прежнему не совсем властен, окрашивает отношение к героям, страстное, нервное, уничтожительно-ироническое. Среди набросков — одутловатый Липпанченко, готовый лопнуть, весь состоящий из острых штрихов и контуров оборотень «Енфраншиш» и несколько вариантов портретов отца и сына Аблеуховых. Череп и уши сенатора, огромные глазницы — рисунок повторяет словесный портрет, затем в 1925 году в спектакле МХАТ-2 его воспроизводит грим Михаила Чехова. Белый рисует пером и тушью, акварелью, изредка употребляет карандаш. По его собственным и разнообразным характеристикам, герои «Петербурга» — «космические фигуры», «монстры», «первообразы» и просто люди. «Космическим» ореолом окружена на рисунке фигура Николая Аполлоновича, его голова имеет удивительное сходство с портретом А. Блока, костюм — панталоны до колен, камзол — напоминает эпоху романтизма, хотя, конечно, он условен.

Шарж и пародия уживаются с «космизмом», бытовые детали — дверные ручки и т. п. — с аллегорией. Бегущие отец и сын — рисунок изображает последнее свидание отца с сыном после взрыва бомбы — помещены в пространство, равно напоминающее обыкновенный коридор и «миры», фигуры и страшны, и комичны, в движении передана «буффонада» происходящего.

Идея «Красного Домино», по воспоминаниям писателя, возникла в его «снах» задолго до начала работы над «Петербургом», в период мучительных душевных переживаний, в 1905—1906 гг. Стихи на ту же тему появились в 1909 году в сборнике «Пепел»: «По пустым и гулким

залам, Там, где пусто и темно, — С окровавленным кинжалом Пробежало Домино».

Рисунок, набросанный на большом блокнотном листе и тщательно потом зарисованный и раскрашенный, — не прямая иллюстрация к роману, а вариант, мотив, воспоминание. В 1922 году, перебирая прошлое, Белый снова набрасывает, уже только словесно, этот мотив: «...моя медитация: переживание человеческого убийства, переживание до мельчайших подробностей террористического поступка... да, я был ненормальным в те дни; я нашел среди старых вещей маскарадную черную маску: надел на себя, и неделю сидел с утра до ночи в маске... мне хотелось одеться в кровавое домино, и так бегать по улицам; переживания этих дней отразились впоследствии темой маски и домино в произведениях моих: Я в черной маске, в легкой красной тоге...» и т. д. («Эпопея», Москва — Берлин, «Геликон», 1922, с. 187—188).

Свои статьи по истории культуры Белый сопровождал рисунками-схемами и демонстрировал их во время публичных лекций. Рисунки эти — взгляд автора на историю духовного развития разных народов и всего человечества в целом. В схемах установлена иерархия наук, искусств, религий, всех сфер познания человеком вселенной и самого себя. Схемы отличаются яркостью, красочностью, наивностью и безыскусственностью детского рисунка, по форме они не сложны, но детально, тщательно выписаны. В них отразилось многолетнее увлечение Белого архитектурой — многие схемы подобны эскизам здания, с основанием, колоннами-поддержками, куполом. Стиль такого архитектурного «мотива» — эклектический, в нем есть и элементы готики, и ренессанса, и русской церковной архитектуры, и восточной базилики. Рисунки декоративны — геометрические фигуры, концентрические круги, полуovalы украшены множеством деталей, орнаментированы, в них чувствуется влияние восточной символики. Цель этих рисунков-схем была показать все «здание человеческого ума» в целом, единство разума, знаний, человеческой культуры. Отдельные сферы — «Круги», не сведенные в целое, означали отвлеченность, сухость теоретического мышления, оторванного от живой действительности кантианского «чистого разума». Канту писатель противопоставлял Гёте, «понявшего» разум как гармоническую основу мира.

В своих воспоминаниях К. Н. Бугаева называет схемы «анти-кантианскими» и подчеркивает, что они «обличали» современную схоластику, способ мыслить «с точки зрения отвлеченности, выхолощенности, пустоты».

«Палитра красок в поэзии Блока» — тоже рисунок-схема 1922 года, Белый нарисовал ее для своей лекции о Блоке. Рисунок прислан Государственному Литературному музею Д. Е. Максимовым. Узкая часть листа полностью зарисована, рисунок располагается по вертикали. Краски соответствуют той классификации и символике «цветов» блоковской лирики, которую Белый разработал еще в 1910 году (сб. «Арабески»). «Цвета» отвечают разным этапам творчества Блока, символически обозначают мироощущение и настроение поэта. В верхней части рисун-

ка — «золото» и «лазурь» — близкие Белому, общие для них с Блоком мотивы «Прекрасной Дамы», небожительницы, «Возлюбленной Вечности». Синий «романтический» цвет блоковского города с его фантазмагориями и обольщениями, зелено-лиловый клубок где-то в сердцевине рисунка — «болото, миазмы» поэмы «Ночная фиалка», в свое время подвергшейся нападкам Белого, затем конусообразные зигзаги черного и желтого цветов — конусы занимают большую, нижнюю часть листа, они как бы вложены друг в друга, цвета становятся более локальными, безоттеночными, их пространство по отношению к верхней и средней части листа — расширенное. Черный и желтый цвета символизировали, по мысли Белого, лирику III тома.

Треть всего графического наследия Белого, находящегося в фондах Литературного музея, — пейзажи Грузии и Армении. Путешествие на Кавказ — последнее путешествие Белого. Рисунки датируются 1927—1929 годами. Результатом этих весенне-летних сезонов стала книга «Ветер с Кавказа» и очерк об Армении в журнале «Красная новь».

Свои путевые заметки Белый поначалу не предназначал для печати и скромно называл их «зарисовками мимо мелькающих мест», считая их чем-то вроде художественного путеводителя для туристов. Однако «личные дневниковые записи» оформились постепенно в целое исследование о крае, в котором соединились энциклопедические знания, научная информация, универсальная культура автора и артистическое видение. «Учебник краеведения» облечен в поэтическую форму, сведения о климате, кавказской флоре, минералах, о сельском хозяйстве и промышленности, об истории края и социально-экономических переменах, произошедших в годы Советской власти, изложены эмоциональным, красочным языком, близким художественной прозе Белого.

Кавказ вписал в жизнь А. Белого яркую незабываемую страницу. К зрелым впечатлениям присоединились воспоминания детства, — семья Белого жила в Адлере, — грезы молодых лет — миф об аргонавтах, о золотом руне, о союзе московских «аргонавтов». Путешествуя по Кавказу, Белый не столько видел впервые, а как бы «узнавал» давно знакомое и предчувствованное. Это вносило в его восприятие приподнятость, страстное отношение, торжественный тон и даже сакральный пафос: эпитет «священный» часто употребляется в книге по отношению к природным явлениям Кавказа и часто соединяется со словом «древний»: «летопись скал, священных и древних» и т. п. Путевые заметки выросли в философско-эстетический трактат, в руководство по теории эстетического восприятия. «Влюбившись» в Кавказ, Белый озабочен, чтобы и другие сумели увидеть то прекрасное и значительное, что открылось ему в природе гор, ущелий и долин.

Здесь заметна реакция Белого на утилитарное и практическое отношение к природе, которое он встретил в среде туристов, поразивших его невосприимчивостью к красоте, равнодушием. И как просветитель-традиционалист, он вдохновлен идеей: «можно научить красоте... Красота — сфера культуры, а не быта». Как, в



*Цихис-Дзири. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1927*

самом деле, доказать читателю (собеседнику, зрителю), что в долине Казбека, в Дарьяльском ущелье, этом «храме космоса» — интереснее, важнее побывать, чем на модном курорте? И Белый не жалеет красок, метафор, гипербол для выражения поэтического образа Кавказа, заостряет свои впечатления, привлекает на помощь непосредственному восприятию мощный культурный арсенал: Пушкин, Лермонтов, Врубель, Чюрленис становятся постоянными, «вечно живыми» спутниками на Кавказе не только автора, но и читателя, замороженного этим пиром линий, красок, «колоритов», света и теней, «разлетами» и «ритмами» земли и неба, которые, благодаря Белому, он разделяет с ним и с творцами проникновенных полотен и строк о Кавказе.

«Непосредственное» восприятие в обыкновенном смысле чуждо Белому, его взгляд запечатлевает Кавказ через призму культуры. Он стремится передать живопись и музыку, «полифоническое звучание» природы, ландшафта, и вовлекает читателя в это свое культурное и артистическое видение.

Так, Кавказ в его прозе представляется то музеем фресок и гобеленов, то «миром барельефов», то музыкальным инструментом наподобие органа, то изящной гравюрой, то готическим собором, то «тяжелым иконостасом». В этом была своя цель: дать почувствовать читателю, проведя его по лабиринтам культуры, связь природы и культурной деятельности человека.

И показать Кавказ не только в подробностях «быта», но и в неведомой сфере «мирового бытия», в соотношении с «космосом», со вселенной, чье гармоническое устройство представилось ему на Кавказе в равновесии каменных каркасов гор и «воздушных вырезов» между ними, в симметрии тяжелых земных пород, прорастающих экзотическими растениями, и «мирового океана», сочащегося между ними, во всех порах земли. Однако эта симметрия виделась ему в непрестанном движении, в смене красок, в изломах линий, в «нервном, революционном» рельефе. Поэтому кавказский ландшафт у Белого — не застывший, его пейзажи «грозно кричат», «эксцентрично ломаются», вступают между собой «в схватку», «жестикуют», «кружатся в танце», у них — «текучая мимика», они являют собой «систему космических мыслей». Отсюда — нарушение пропорций на рисунках: в динамике кавказской природной «мистерии» то горы вырастают до неба, то цветы и листья приобретают гиперболические размеры. В изображении земли преобладает «мозаика» и «орнамент» — так Белый определяет особенности своего стиля в конце 20-х годов. Акварельные краски, которыми в ту пору увлекался писатель, стремятся передать всю гамму цветов, все оттенки неба, гор, воздушное освещение. «Мы укладывали себя в лоск, с яростью, самозабвением, с бессонными ночами»<sup>1</sup>, — писал Белый Иванову-Разумнику по поводу занятий рисованием. Кавказским пейзажам было отдано и дневное время, свободное от поездок и встреч. И все, что встречалось по пути, все впечатления Белого сразу ложились не только в строчки, но и в рисунки: «Важно то, что осознавалось в процессе мазанья и ощупыванья красок... Верьте, тут не искусство, а познание...»<sup>2</sup> «То, что начинается с глаза, должно кончиться рукой; зрение вызывает к объяснению, а объяснение к воспроизведению, пусть к каракулям...»

В Армении «проводником по красочным тайнам» был Мартирос Сарьян, и нет сомнения, что его живопись влияла на восприятие и попытки Белого передать в рисунке цвет и «выражение» пейзажа. Белый восхищался «краскописью» Сарьяна, ее совпадением с природными колоритами, и ее заостренностью, гиперболичностью, преувеличенной яркостью, которые, по словам Белого, были сродни «неправдоподобной, «чрезмерной», «гениальной почве» Кавказа. Гипербола становилась, таким образом, наиболее адекватным выразителем реальности. И если взглянуть на пейзажи гор и сада вокруг пансионата, где отдыхал Белый в Коджори или в Схвители, прием обнаруживается сразу, и бытовая картина отступает на второй план. Белый и К. Н. Бугаева подписывали каждый рисунок, обозначали место отдыха и все детали, связанные с пребыванием

<sup>1</sup> Цит. по: «Дружба народов», 1966, № 2, с. 237.

<sup>2</sup> Там же.

там, на одном рисунке даже дан чертеж комнат, показано, где и как были расставлены в е щ и , — писатель и его жена не хотели «отрываться от земли», настаивали на конкретности изображения. В какой-то мере «конкретность» удалась Белому: его горы, цветы, веранды, увитые вьющимися растениями, фасады и островерхие крыши южных строений обладают индивидуальной достоверностью. Но при всем этом реалистический сюжет соединяется с аллегорией и перерастает в нее, «мелодрама» и «фантазмагория» становятся способом передачи «безумного роскошества» благодатной земли, и рисунки наполняются не только цветом, но и внутренним ритмом, пластикой и мыслью. В этом смысле они условны и абстрактны, конкретное и бытовое в них растворено в общем, в котором Кавказ является лишь частью, отражающей целое, в развернутой метафоре мифоздания.

Кавказские впечатления Белого совпали со столетием пушкинского «Путешествия в Арзрум», во многом совпадал и маршрут этих двух путешествий. Белый представил читателю новый, нетрадиционный образ Кавказа, современный и по содержанию и по стилю. Как новатор, Белый не во всем соглашался с «классиками», и если лирика Пушкина, посвященная Грузии, вполне отвечала его эстетическому чувству, то в изображении Казбека и Дарьяльского ущелья у поэтов возник «спор». Противопоставляя себя «солнцеклоннику» Пушкину, Белый объявляется «горопоклонником», предпочитающим «скалистые голые горы» всем «зеленеющим прелестям». Дарьял, Терек, Казбек охарактеризованы Пушкиным как «мрачная прелесть природы», эпитетами «злой», «ужасный», «яростный»; водопады Терека «безобразны»; скалы и ущелья, в которых «не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту», воспринимаются Пушкиным как безотрадная и в какой-то мере бессмысленная реальность, хаотическое нагромождение, «дичь природы». Такая «отрицательная» эстетика Кавказа не могла вызвать сочувствия Белого, и в природе стремящегося отыскать подобие культурных, организованных форм, или хотя бы их зачатки. Повторяя высказывание Гете о том, что «в поэзии лишь созревает природа», Белый развивал и свой взгляд на природу, как прообраз, или, используя его лексику, «прото-феномен» культуры. Поэтому Белый критикует пушкинскую эстетическую оценку Кавказа и резко протестует против его юмора по отношению к «священным» в е щ а м , — ведь само понятие «культура» в контексте книги и рисунков Белого представляется отчасти трансформацией понятия «культ» и иногда его заменяет, а путешествие на Кавказ объявляется «паломничеством» в «храм Космоса» и т. п. С этой точки зрения понятно, почему Белый даже перевел свою полемику с Пушкиным в нравственный аспект: Кавказ — «культура, а не природа», «культура древнейших мистерий», и не укладывается в одно чувственное восприятие; Кавказ, если следовать логике Белого, — путь, и как всякий путь, который надо пройти, требует аскезы и сурового нравственного выбора: «Дарьяльское ущелье — место очищения; вот почему оно выглядело мрачным для Пушкина».

Сам Белый и в прозе, и в рисунках стремится передать ощущение радости и ликования при виде торжественной красоты и величия горного бассейна. И в воспоминаниях К. Н. Бугаевой это пристрастие Белого

к горам связывается с творческой и жизненной позицией писателя: «Мало сказать, что он горы любил. Он в горах оживал, как бы попадая в свою основную стихию. Он находил здесь тот внешний ландшафт, который глубочайшим образом гармонировал с его внутренними переживаниями. Ритм гор — это был его ритм. Он как бы слышал здесь свое Excelsior! (выше!), обращенное к нему извне от величавых и строгих, отовсюду его обступивших гигантов. «Excelsior» — его любимое слово, которое часто в себе повторял и которое давало ему силу проходить выше и над разъятыми ущельями жизни. Охваченный торжественно светлым зовом «Excelsior!», уходя в горы, он надевал всегда неизменно сюртук. Этим праздничным платьем он как бы отрезывал себя от того, что «оставил в долине» («Котик Летаев») и сливался с возвышенным праздником гор»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по рукописи: Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. ГЛМ, ф. 5732, ед. хр. 2, с. 15—15 об.

---

---

К. Н. Бугаева

## ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АНДРЕЕ БЕЛОМ

(Отрывок)

В Коджорах, в дачном месте, расположенном над Тифлисом, с горизонтом, как нам говорили, на 500 км в диаметре, мы провели несколько незабываемых месяцев летом 1928 и 29 годов. Б. Н. сразу же обратил внимание на изменение всех восприятий пространства на такой высоте...

Он отмечал здесь непостоянство всех очертаний, условность всех контуров, являющих ежедневно и, можно сказать, ежедневно симфонию новых пространств в зависимости от освещения, влажности воздуха, от направления ветра, наконец, от угла зрения. «Танец горных ландшафтов! Не устанешь смотреть!» — восклицал Б. Н., оживленный, счастливым. — Сегодня там брошена бирюзовая шаль, а вчера выпирали зубцы Дагестана. Сегодня Армянский хребет на носу, а завтра, посмотришь, отскочит на край горизонта». Для наблюдения он выбрал себе «лабораторию зрительных опытов» — на Коджорской вершине, в десяти минутах ходьбы от отельчика, в котором мы помещались. Уходил туда с пледом и портфелем для зарисовок на много часов. И кончил тем, что построил целую теорию «перспективы четвертого измерения», основанную на принципе глубины, на взгляде сверху вниз с высоты <...>

(В Цихис-Дзири, в 1927 году), он набрасывал фасад нашей дачи, веранду, башенку, где была его комната, балкон при ней, вид на залив и на старую крепость оттуда. Первый план на рисунках заняло то, что поразило нас больше всего в Цихис-Дзири: «буйство» тропической зелени. Пальмы, чинары, бамбук, виноградные листья были подчеркнуты в своих гигантских размерах. И лишь на втором только плане отмечился романтический стиль Цихис-Дзирских ландшафтов.

В следующие приезды увлечение рисунками продолжалось. Готовых открыток опять не оказывалось. А в планах Б. Н. наметился новый том своего рода продолжения «Путевых заметок». Кроме того, он предполагал перенести на Кавказ место действия третьего тома романа «Москва», поселив профессора Коробкина на время в Коджорах. Делал обширные записи в дневнике и в дополнение к ним «пририсовывал». В Эривани, в Схвители все еще карандашом. Но в Коджорах и в Красной Поляне уже карандаш был бессилён. И Б. Н. перешел на акварель. При втором посещении Коджор рисование стало страстью.

«Мастерская» Б. Н. расширилась. Из своей комнаты он уже въехал в мою. На всех столах появились в обилии блюдца с водой, бумажки





*Андрей Белый и К. И. Бугаева. Станция «Казбек». 1927*

с пробами красочных пятен, «ассортименты» красок, наборы кистей, правда, самых неприятных, закупленных в первом попавшемся магазинчике. Б. Н. художником себя вовсе не мнил и довольствовался весьма малым: лишь бы краска красила, да не лохматилась кисть. Для рисунков он выбирал бумагу нарочно «похуже» и больше всего любил рисовать на обрывках и клочках.

«Тогда лучше выходит. А на хорошей очень уж страшно. Какой я художник! прямой линии провести не умею».

В Коджорах кто-то, узнав, что Б. Н. рисует, привез ему из Тифлиса в подарок прекрасный обтянутый парусиной альбом и угольный карандаш. Б. Н. благодарил, восхищался «роскошным» подарком, пробовал толщину бумаги, выражал свое удовольствие: «Не промокнет. Краски не поплывут, не размажутся. Прекрасная вещь».

Но к подарку потом не притронулся и продолжал «мазать» по-прежнему на клочках.

Начинал он с того, что во время прогулки карандашом набрасывал схему, размечая цвета и оттенки. Колорит же запоминал «наизусть». Дома доделывал. И на это шли целые дни. Технические знания в сфере живописи у Б. Н. не было. Делал все наугад, изобретал и придумывал свои способы. Главная цель была получить основной колорит, добиться гармонии линий и красок. Для этого он делал прежде всего «загрунтовку», т. е. весь лист покрывал тонким слоем отобранной краски с тем расчетом, что потом она будет просвечивать и в смешении с остальным даст рисунку желанную цельность. «Загрунтовочный» цвет Б. Н. тщательно, долго продумывал. Нужно было предугадать, что получится при наложении дальнейших оттенков; появится ли тогда ожидаемый, нужный эффект. Не обладая техническим опытом в сфере смешения цветов на бумаге, предугадать это заранее трудно. И Б. Н. пережил здесь немало волнений. Да и само качество красок (едва ли не детских!) часто портило дело. Б. Н. рассчитывал на ультрамарин, как значилось на тюбике, а получались тона васильковые; фиолетовая оказывалась сиренево-серой; розовая отливала в вишневую. Хуже всего обстояло с белилами; они то блестели как клей и не впитывали в себя других красок, то ложились грязной свинцовой замазкой. Сколько «снежных вершин», сколько «хребтов» было загублено через эти белила; сколько «облаков» и «туманов» погибло! Отчаявшись, Б. Н. прибегал даже к зубному порошку.

Решая вопрос о «загрунтовочном» цвете, он волновался не в шутку: момент «крайне ответственный»; неправильный выбор может все «провалить».

Затем шла раскраска, выявление разных тонов. При плохом качестве кистей и красок процесс в достаточной мере мучительный. Кисть то царапала, то лохматилась, то разлезалась по волоску; не лучше и с красками: одна рассыпалась в песок нерастворимыми зернами, другая ложилась неровными сгустками, третья «откровенно» не красила.

В изнеможении Б. Н. вскакивал: «Нет, больше я не могу! Разорву и конец! Нечего сказать, отдых. Хорош отдых! Хлопот полон рот... Пусть кто хочет, так отдыхает. Я — нет, не желаю. Мне и зимой предстоит сидеть, не разгибаясь... Идем погулять. Проживешь и Коджор не увидишь из-за этой мази», — он с отвращением брал в руки отброшенный листок. Вдруг

замолкал, начинал пристально вглядываться, машинально опускался на стул; и через минуту, забыв о прогулке, опять с ожесточением «мазал».

Когда рисунок вчерне был готов, то в иных случаях Б. Н. применял еще один способ: это — «промыв». «Промыв» заключался в том, чтобы весь лист с готовым рисунком, когда краски подсохнут, сразу, как можно быстрее, покрыть тонким слоем воды. Для такой процедуры требовалась «смелость», решительность, точность глаз и руки. Нужно было бесстрашное владение кистью. Ничего не стоило одним неверным движением испортить труд нескольких дней, «перепромыть», т. е. взять слишком много воды, смыть какой-нибудь тонкий оттенок или посадить «роковое» пятно. Я не помню, чтобы фактически этот «промыв» когда-нибудь окончился «катастрофой», но неизбежность такой катастрофы всегда предрекалась Б. Н-ем. Право, казалось порой, что иной хирург на операции волнуется меньше.

При «промыве» мое участие было необходимо. Стоя, чтобы свободнее двигать рукой, Б. Н. не отрывал глаз от бумаги и отрывисто вскрикивал: «Еще воды!.. Тряпку. Поверни лист... Этот... Этот вот угол... Левый... Да левый же! — поднимал он голос до крика. — Скорее... Кисть... Другую... Где же промокашка? Ай, будет пятно. Перемочил! Нет, ничего: контур остался... Ну, готово... Не трогай, не трогай... Размажется!..» Оба мы вне себя, раскрасневшись, метались туда и сюда. Позабыв обо всем, кроме лежащего перед нами клочка бумаги, ошеломленно поглядывали то на клочок, то друг на друга.

Наконец Б. Н опускался на стул и, ласково улыбаясь, говорил совсем другим тоном: «Прости! Опять накричал... Проклятый промыв... Нет, больше не стану так рисковать».

Цель «промыва» была та же, что и «загрунтовки», достигнуть единства и цельности тона. Так же «загрунтовывал» и «промывал» он свои художественные произведения.

*Публикация Н. А. Кайдаловой*

## ДВА ПОЭТА

Это было году в 1932-м, в Большом Черкасском переулке — угол Никольской (ныне улица 25 Октября).

На одной из площадок гослитиздатской лестницы я увидел двух оживленно беседующих писателей. Я сразу же их узнал: Андрей Белый и Борис Пастернак. Важно было, чтобы меня не заметили и чтобы я не помешал им. Невоспитанность? Но я готов был втереться в стенку, слушать и смотреть, смотреть и слушать.

Такое я встречал впервые. Два человека не разговаривали, а парили над лестницей, над улицей, над городом, над веком. Творцы!

Прежде всего я должен признаться, что ничего не понимал в существовании этого собеседования, хотя к этому времени знал уже и «Золото в лазури», и «Поверх барьеров», и «Пепел», и «Сестра моя — жизнь». Андрей Белый и Борис Пастернак говорили о волнах, о квантовой механике, о чувстве ритма, о движении. Они объяснялись полуфразами, намеками, отдельными словами — паролями не потому, что импульсивно перебивали друг друга, а потому, что не было необходимости в сложно-распространенных предложениях и описательности. Они объяснялись знаками, которые ловили на лету. Оба были взволнованы, взвихрены, явно забыли об окружающем. Речь шла о математике и поэзии, о неведомых мне континентах знаний. Чувствовалось давнее сродство душ и взаимный интерес к предмету разговора и друг к другу. Андрею Белому оставалось жить менее двух лет, Пастернак был темноволос, смугл и глаза его то плавно, то порывисто глядели на собеседника и поверх его, они совершали какой-то поиск: смысла ли, точности ли выражения.

Пастернак не мог совладать с собой, Андрей Белый этому сочувствовал как старший. Его глаза, уже давно названные сапфирами, казалось мне, отвечают гранями, как медленно вращающиеся кристаллы.

Оба импровизировали. Оба говорили как люди не подготовленные к этой беседе. Меня поражали знания, которыми они свободно оперировали.

«Кто я такой? — думал я. — Что я такое в сравнении с такими людьми? Я постыдно ничего не знаю. С чего начать? Я хочу быть хотя бы отдаленно похожими на этих людей».

Голова Белого была куполообразна. Ого! — решил я, — такие головы бывают только у мудрецов. Здесь все века, все народы, все знания, ремесла, искусства. Лысина подчеркивала куполообразность головы. Голова Пастернака показалась мне глыбой-самородком, взвихренной, озаряемой изнутри. Цветаевское определение, о котором я узнал много позд-



*Андрей Белый и Б. Г. Киплун. 1924*

ней — араб и его конь одновременно, — верно. Так же верно определение Благиной: лицо у Пастернака взнузданное. Этот сильный эпитет, пожалуй, еще больше подходит к Пастернаку поздних его лет.

Две руки рвались к другим двум рукам, выражая внешне рвущееся друг к другу дружелюбие, а у Пастернака еще и восхищенное почтение: «Борис Николаевич, Борис Николаевич... — гудел он, упиваясь звучанием имени. — Увижу вас и чувствую себя причастным к какой-то тайне, которая без вас уходит от меня...» Прекрасные кисти рук одного и другого привлекали мое внимание особо. Десять пальцев — птичья стая летела к другой птичьей стае — другим десяти пальцам. Эти двадцать птиц щебетали, верещали, пели. И это было не менее выразительно, чем слова. Слова на разных языках. В словах не было такой законченности, как в жестах. И это придавало беседе особый характер, как музыкальной сюите. Сочетание фигур, вычерчиваемых в воздухе руками, не объяснялось в слове, а сопутствовало ему, как аккомпанемент.

Два человека. Нет, больше — две личности. Еще больше: два духовных мира. Ничего подобного я раньше не встречал в своем Киеве.

Андрей Белый показался мне не символистом — возрожденцем, по-

верившим «гармонию алгеброй». За плечами Андрея Белого, рядом с ним возникали Блок, Бальмонт, Брюсов, Балтрушайтис, философия и искусство начала века. Вместе с тем я уже знал, что Андрей Белый занимался с молодыми писателями из Пролеткульта, из «Кузницы», он вводил их в свой мир. Об этом я слышал от Казина и Санникова, Гладкова и Обрадовича. Они говорили мне об Андрее Белом с обожанием, особенно Санников, в архиве которого до сих пор хранится много свидетельств той эпохи. Он мечтал об издании собрания сочинений Андрея Белого, и прежде всего книги о современных писателях.

Молва об Андрее Белом тонула в туманностях символизма. Но все же с годами обретала права версия о сильном художнике, о неистовом мастере. «Каждая его корректура — целая новая книга... У наборщиков руки опускаются», — писала Цветаева.

Солнечный удар, полученный в Коктебеле, пришелся по нежнейшему куполу интеллектуальной России. Так много сделавший Андрей Белый всегда мною воспринимался как ушедший до боли преждевременно. Он унес с собой в могилу важные замыслы.

Помню дни после похорон Андрея Белого 10 января 1934 года и появление некролога в «Известиях» накануне похорон: «Творчество Андрея Белого — не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, оно — создатель громадной литературной школы <...> Он перенос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие литературные течения. Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками». Среди подписавших некролог значится и Пастернак. Мне всегда казалось, что приведенные здесь строки принадлежат ему (может быть, кем-то и подредактированные). Нечто подобное говорил Пастернак и в последующие годы.

Уникальный случай — некролог был раскритикован «Литературной газетой», ее ответственным секретарем Болотниковым, который писал, что Белый вовсе не классик мировой литературы, а «слишком индивидуалист и манерен в своем творчестве» (словно не было в мировой литературе, среди ее классиков ярых индивидуалистов).

Подвижный, пластичный, слегка старомодный, в нимбе седых волос, он видится мне волхвом, волшебником, кудесником. Сказочник? Дирижер? Заклинатель змей? Алхимик? Обладатель беспримерной памяти, он безмолвно попрекает нас в беспамятности. Что мы сделали для него, как помянули? Прочитан ли он? Собран ли? Издан ли достаточно?

О, нет!

Как шаровая молния, он прошел насквозь просторы нашей культуры. А наши историки, испугавшись шаровой молнии, пишут о нем как о лешем, юродивом, убогом. Андрей Белый, оказывается, только то и делал, что ошибался, а наши критики только и делают, что указывают Андрею Белому на его ошибки. Его называли последователем антропософа Рудольфа Штейнера, путая эту плохую фамилию со Штирнером, философом-младогегельянцем, и даже со Штирлицем, героем телевизионного фильма.

Все это было бы только грустно, если бы не было позорно. Пастернак в своих беседах говорил об Андрее Белом с горячностью и почтительностью.

С такой же горячностью и почтительностью, но как бы под сурдинку,

приглушенно, шепотом говорили мне об Андрее Белом добрейшие супруги, мои старшие друзья Вера Клавдиевна Звягинцева и Александр Сергеевич Ерофеев. Они его видели и слышали. У них были его книги и рукопись его воспоминаний о Льве Толстом. Однажды после моей вечерней импровизации за чаем, после взрыва читательских впечатлений от «Первого свидания», «Петербурга» и «Ритма как диалектики...», супруги решили меня одарить. Я получил непомерный и явно не заслуженный мною дар — рукопись воспоминаний Андрея Белого о Льве Толстом: узкие бумажные полосы, испещренные строками, которые могут теперь показаться старомодными, они написаны черными чернилами старым пером с расщепом. Это не скоропись авторучки, не машинопись с правкой, а именно рукопись. Я показал ее Пастернаку. Он сверкнул глазами и жадно прочитал текст. Это было восхитительно — видеть Бориса Леонидовича за чтением незнакомого ему текста любимого автора.

— С и л а , — сказал он. Я-то уже знал, что этим словом Пастернак определяет талант, гений, творческую энергию. Он заговорил о Толстом, об отце, об Андрее Белом, о книге Родионова, в которой описано посещение Львом Николаевичем квартиры Пастернаков на Мясницкой.

Мне остается рассказать о последней своей встрече с Пастернаком 29 января 1960 года. Борис Леонидович был дома один. Я пришел в послеобеденное время, когда сияние снега озаряло дом. Беседа шла о многочисленных предметах. Это было в первом этаже, у рояля. Мы оба стояли. Пастернак был в напряжении. Если б я не знал, как он добр, я подумал бы, что он в гневе. Он говорил мне, что не успел написать главные свои сочинения, много сил отдал переводам. Я услышал отголоски гигантского сраженья, протекавшего в душе Пастернака все эти годы. «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой». Только ли с собой?

Этот гневный, возвышенный, глубоко опечаленный событиями внешней и внутренней жизни Пастернак шестидесятого года и тот, порывистый, обнадеженный, пылкий, озаренный световым ливнем Пастернак тридцатый второго года. На сравнении этих двух портретов можно понять (понять ли?) протекшее время. Двадцать восемь лет, равных по меньшей мере полустолетию. Это был монолог. Я его слушал, затаив дыхание. И смогу ли я убогими своими словами передать драматизм дня этой встречи. Пастернак стоял, скрестив на груди руки. Я снова любовался кистями этих рук, так верно и поэтично воссозданных Ладой Гудиашвили.

Ничто не предвещало близкой кончины поэта — через четыре месяца. Напротив, я чувствовал, что Пастернак обуреваем новыми работами и хочет преодолеть губительное пространство нетворческого промежутка.

— Я сейчас занят пьесой в прозе. Из истории России прошлого века. В духе шекспировских хроник. Хотелось бы только это и писать.

Уже смеркалось, когда, оставив меня одного в нижнем коридорчике, Пастернак по винтовой лестнице поднялся в свою рабочую комнату. Я долго ждал его. Потом снова услышал его шаги вниз по лестнице. Он протянул мне давнюю книгу «На ранних поездах» с надписью — для этого он поднимался наверх.

В сумерках, не зажигая света, он сказал мне:

— Я сейчас думал, в продолжение давнишних мыслей, что наша литература, вначале получившая мощный толчок гением Белого, ринулась вле-

ред. Скольких он благословил и напутствовал. И всех оплодотворил. А потом? — п а у з а , — а потом началась взаимная подозрительность, усиливаемая и поощряемая посредственностями, их ложью и фальшью. А потом началось не кончившееся донныне топтание на месте, по существу попятное движение...

Он сурово замолчал. Чувствовалась боль его. Он вдруг заговорил о другом.

— Можно ли вас просить вот о чем. Не поздравляйте меня с днем рождения десятого февраля. Я прошу вас. Знаю, что вы обо мне думаете чаще, чем в этот день, может быть, и каждый день, надеюсь, думаете не уничтожительно. Я это знаю, всегда знал.

Не ручаюсь за порядок произнесенных слов, но смысл их передан верно.

Читатель знает, что это была наша последняя встреча.



---

---

Д. Максимов

*Моей жене и дорогому другу  
Лине Яковлевне Ляховицкой  
посвящаю*

## О ТОМ, КАК Я ВИДЕЛ И СЛЫШАЛ АНДРЕЯ БЕЛОГО

*Зарисовки издали*

Эти зарисовки разрознены, они не складываются в общую картину. У меня не хватает для нее материала. Я не вправе назваться «знакомым» Андрея Белого, человеком, связанным с ним традицией двухстороннего общения. Я родился на четверть века позднее и потому могу считать себя его современником лишь с большой оговоркой. Я был всего-навсего отдаленным свидетелем, очень юным и неподготовленным слушателем некоторых его выступлений 20-х годов, а говорить с ним мне пришлось лишь однажды, — правда, этот разговор был большим и содержательным.

И все же, думается, я имею право на этот набросок. Если мы хотим показать человека-писателя, как и всякого человека, в жизни, так же как в его творчестве, нам поможет взгляд на него в разных ракурсах и с разных расстояний: с близкого и далекого.

Самые пристальные и подробные воспоминания об Андрее Белом принадлежат ему самому. Он смотрел на себя и в себя глазами своих произведений, и особенно — глазами своих огромных эпохально развернутых мемуаров. Эти мемуары, естественно, — самая близкая точка наблюдения. Но с близкого расстояния всматривались в Белого и мемуаристы в прямом смысле слова, люди, хорошо его знавшие. Воспоминаний о Белом сравнительно немного, неизмеримо меньше, чем о Блоке, но некоторые из них содержательны и интересны. Я говорю прежде всего о несравненной характеристике Белого, созданной Мариной Цветаевой («Пленный дух»), которая запечатлела его в бездне его берлинского одиночества и покинутости — в момент, исключительный в его жизни и все же, может быть, особенно представительный для него, когда он, в пределе своих метаний, был больше, чем когда-либо, похож на самого себя. Но следует назвать и другие произведения мемуарной литературы о Белом: неизданную книгу воспоминаний о нем и особенностях его работы, оставленную нам его второй женой, Клавдией Николаевной Бугаевой, а также очень ценные очерки В. Ходасевича, Ф. Степуна, книгу Н. Валентинова.

Все эти портреты-характеристики принадлежат к первому ряду. Но, повторяю, могут пригодиться и записи издалека, пятого и десятого ряда,

А А Блоку

И помню — мила и дама молодая  
Твоя жемчужина Фанниль олео,  
Куда ты дорогой свободной —  
Дорогой неградугойшей мела.

Тыного восторга не стало.  
Все случилось: прошло — отомно.  
Восторгом в ноги проливало  
Мое отнесло дело.

И мне помыслил, как в свете,  
Как в ночь отускаю заката.  
Заблел ли ты прежний ром  
Мой страстный, таинственный драм?

Ты же видишь — в прощанье вай  
Бездарию вай  
Соната зовущая чте.  
Но в мимолетах, но в чуждесах тайных  
Ты же фата, звездами: — умел?

Ты же ль и верно я не знаю?  
И мила ль ты прощанью и вай?  
Ты же видишь — зову я и мила  
Ты же видишь — я вдова и мила.

Но, милая, не впро, ~~не впро~~ <sup>в пометки:</sup>  
Не впро, не впро, не впро.

Монгоного не впро, не впро.  
Не впро — и мила: отзовишь.

Назавишь же, декабрь!      Борис.

если в них нет искажений, подтасовки и они соответствуют честному восприятию записавших. Ведь «издали» — это тоже органическая форма познания, которая продвигает его вперед и не может быть без ущерба заменена формой «вблизи». И даже, если вообразить, что «издали» — только особый способ *подтверждения* того, что лучше видно с близкого расстояния, и тогда оно правомерно. Фотографирование планеты с облетающей ее космической станции не отменяет наблюдения в далекий земной телескоп.

И еще одно.

Если для каждого автора воспоминании самое главное — *образ* писателя, о котором он вспоминает, то вместе с тем имеет значение и *становление* этого образа в сознании вспоминающего, т. е. рассказ о том, как, какими путями можно было в свое время дойти до писателя и под каким углом, в каком свете его увидеть. Это — тоже история, как и сам писатель...

Я хочу надеяться, что мои «зарисовки издали», в которых, конечно, я имел намерение коснуться образа Андрея Белого, расскажут что-то и о пути к нему одного из его читателей, того, кому принадлежат эти «зарисовки».

С чего начать?

Если соблюдать последовательность впечатлений, нужно вспомнить о том времени, когда Белый возник передо мною из книги как печатный текст, как абстрактный автор, лишенный плоти.

Первое его произведение, с которым мне привелось познакомиться, — роман, напечатанный в сборнике «С к и ф ы», — «Котик Летаев». Я прочитал «Котика» в 1919 или 1920 году, когда мне было не более 15 лет. Я вырос в семье, связанной с народническими традициями, интересовался — подилетантски — «точными науками» и был совершенно не подготовлен к чтению Белого. Более того, я был склонен понаслышке относиться к Белому и к «символистам вообще» настороженно, видеть в них «крученых панычей», декадентов, индивидуалистов, кощунственно игнорирующих общественные вопросы.

Но чтение «Котика» меня непредвиденно захватило. Я написал даже, чтобы помочь себе понять роман, по свежим следам, довольно большой его разбор. В моем сочинении, помнится, сохранилось немало от прежних предубеждений к «декадентству», восходящих в конечном счете к статьям о них Н. К. Михайловского и его единомышленников. Однако, как это ни странно, в моем опусе, рядом с умеренным ворчанием, присутствовало и нечто другое: захватившее меня наивное изумление перед каким-то открывшимся новым неподозреваемым образом мира и неведомыми словесными формами, которые закрепили это видение.

И самым захватывающим в этом открытии было навеянное автором чувство связи рождающегося, грезящего сознания человека, младенца, Котика с «бездонным» и «странным», с мировым целым, с образами вскипающих, бурлящих и грозящих вихрей «мирового хаоса». (При мысли об этом вспоминается теперь врубелевский образ ребенка в коляске с раскрытыми во всю ширь бездумными или полными огромной нечеловеческой

мысли, дикими глазами — образ, как бы предваряющий мир «Котика Летаева».) Может быть, — думается сейчас — ощущение этой поэтической связи, разрушившее часть моих юношеских предубеждений против Белого, стало возможным потому, что я, подросток с еще живой в душе памятью о незапамятном доверительном детстве, не успел подовать тех младенческих предпереживаний, которые соединяли меня с героем Белого — они были достовернее для меня, чем для моих близких, взрослых.

Мистика ли это? — думаю я сейчас. Скорее — нет, или только — е-ть. Нужно ли здесь это тяжелое слово? Если подходить к первоисточникам того, что видится в «Котике», то это — не проясненная сознанием, не названная нашим языком тайная сфера, мерцающий знак нашей общей вселенной родины, тайна, которую не вынуть из живой жизни, философии, поэзии, интуитивный, неукротимо влекущий к себе образ рождающегося бытия. К чему же здесь ярлык, будто бы определяющий неопределимое? Слово «мистика» не покрывает тайну, взятую целомудренно, в молчании. Мистика, как я ее понимаю, — в домысливании невыразимого, в произвольных попытках его разгадать, подобрать к нему шифр. В «Котике» — лишь констатирование огромной, невятной и безобразной тайны, стремление навязать ее в образах или наитиях, как будто не реальных и не совсем условных, но главное — без грубого требования признать их адекватность тому, что за ними.

Может быть, так было в более простом варианте, например у Жуковского и у авторов его склада. Вряд ли Жуковский (или Соути, которого он переводил) наивно верил в «реальное», хотя бы потустороннее бытие своих скачущих на коне покойников, ведьм и дьяволов с когтями, но он несомненно верил в то, что пряталось за этими образами, выглядывало из них, — в существование тайных злых сил, пребывающих в мире.

Так или иначе, но когда я читал «Котика», мне тоже хотелось верить, что автор, глядящий глазами ребенка, не ошибается, говоря, что «кресла в сероватых суровых чехлах, вытарчивающие в глухонемой темноте» пустых комнат, имеют какое-то отношение к вечности. Я был способен уже тогда почувствовать, подобно герою романа и его создателю, что восклицание «Лев идет!», которое не раз слышал Котик и которое возвещало появление реального сенбернара по кличке «Лев» где-то между Арбатом и Собачьей площадкой, что это восклицание могло вызвать и вызывало из тьмы подсознания образ огромной косматой львиной морды в «желтородах песков», а за ней какие-то бездомные домифологические представления, «память о памяти», о некоем невообразимо-торжественном событии в недоступной человеческой мысли черной древности.

Но кроме того меня убеждали и захватывали и те реальные «дневные» образы романа, которые обступали повзрослевшего Котика и противостояли его младенческим бредам, — полные света и тепла впечатления материального мира, природы и людей, таких, как уютная, юная девушка, гувернантка Раиса Ивановна, друг Котика, с настойчиво сопровождающим ее эпитетом-лейтмотивом «милая», «милая».

Вглядываясь в прошлое, приходишь к выводу: именно «Котик Летаев» и почти одновременно нахлынувшие и захлестнувшие стихи Блока сыграли решающую роль в установлении моих литературных тяготений и в кон-

це концов привели меня к изучению символизма. Именно Белый и Блок, как создатели своих произведений, а не кто-либо из окружавших людей, толкнули меня на этот торный, одинокий и далеко не всеми одобряемый путь. Я радуюсь, что уже взрослым человеком, встретившись с Андреем Белым, не забыл сказать ему, что значил для меня и какую роль сыграл в моей жизни «Котик Летаев».

Прочитав «Котика» и немногим позже — величайшее произведение Белого, на мой взгляд, лучший русский роман XX века, «Петербург», я вскоре увидел и автора этих произведений воочию.

Это было трудное время. Гражданская война еще продолжалась, нэп только начинал разворачиваться, Россия и обе ее столицы голодали. Но интеллектуальная и художественная жизнь в больших русских городах не прекращалась и достигала то здесь, то там редкой остроты и высокой напряженности. Водоворот этой жизни захватил и Андрея Белого. Замерзая в нетопленных комнатах, стоя в очередях за капустой, он не терял своего духовного и творческого потенциала и продолжал интенсивно работать как писатель и лектор. Тогда он еще не испытывал разрыва со средой, который не мог не почувствовать несколько лет спустя.

Коренной москвич, Андрей Белый в 1920—1921 годах жил в Петрограде. Я не знал его в лицо и не узнал бы, если бы встретил на улице или где-нибудь в Доме литераторов на Бассейной (ныне — улица Некрасова), куда заходили по вечерам голодные, но жаждущие сверхбытовых впечатлений петербургские интеллигенты — послушать очередную лекцию, поговорить между собой или купить в киоске новый сборничек стихов и тоненький журнал на газетной бумаге — «Вестник литературы».

Но вот наконец Белый возник передо мною как живой человек. Это произошло, как записано в одной из моих юношеских тетрадей, 20 мая 1921 года на открытом вечернем заседании Вольфила (Вольной философской ассоциации), которую я, личность более или менее малолетняя, имел дерзость иногда посещать. Вольфила помещалась тогда на Фонтанке, в доме № 50, на углу бывшего Графского переулка, а теперь — улицы Марии Ульяновой. Заседание, на котором я присутствовал, было посвящено докладу Ольги Дмитриевны Форш о романе Белого «Петербург» или точнее — «От «Петербурга» к «Котику Летаеву»».

Помню очень низкий голос читавшей писательницы, в то время еще не прославившейся. Содержание доклада я не вполне усвоил: он был для меня труден. Впрочем, позднее мне помогла разобраться в нем задним числом статья Форш «Пропетый Гербарий» (сб. «Современная литература», 1925), которая возникла из доклада и, несомненно, во многом с ним совпала. Читая статью и просматривая свою краткую запись о докладе, я готов признать, что доклад — умный и интересный, как и статья, — был по изложению извилист и замысловат и недостаточно отчетлив в оценках. Форш много говорила о связи персонажей Белого, Пушкина и Достоевского, в самом же «Петербурге» усматривала отход от прежней «плотско-духовной литературы» и осуществление нового чисто духовного творчества, открытого к восприятию вселенской жизни (в статье это звучало иначе).

Мне показалось тогда, что между текстом романа и его толкованием докладчицей расстояние было не близким, что в романе ее не все устраи-

Март. 5 (18) III 1918. Кавказ. В. Франк

Возрады, Мичиц,  
близости  
Свиш, —  
Какая страшная  
судьба. Мы вот  
вот переживаем  
эту. Утром от твое  
летом Тель. Сча.  
Ой (слова) — обривши  
и здохнуть, как бы  
чужая вещь. Не, то  
Мы пишем, Гурдвато  
в душу вдуши то  
же нети: от твое  
Чужие заны в дом.  
Нахл. В это зны

Сей Маври Гривомов  
в зном. Мудра и не со-  
хвемлю, но розова.  
Все отброси и мушле-  
стивом Маври.  
Пыли: Мы берем нам  
нужно в... еде вине  
мудром дубушном  
Чемши... Будь мудро  
Сделай и от твоей и  
от твоей. Криво  
от твоей Тель, и  
чужую, как  
Кавказ.  
Маври Гривомов  
Срам  
Г. Г.

вало и что аудитория, в которой почитатели «Петербурга» преобладали, это понимала и настораживалась.

Среди не очень многочисленных слушателей Форш находился и Андрей Белый — мне его показали. Вот простодушная запись о нем, которую я сделал сразу, придя из Вольфилы домой. Эта запись свидетельствует об уровне человека, который был когда-то мною, был по-ребячески наивен, но в наивной форме был способен отметить и нечто объективное. «Белый — человек лет 35—40 (возраст трудно определить — бритый). Некрасивый (так мне тогда почему-то показалось! — Д. М.). Часто улыбается. Глаза небольшие, под цвет голубя. Человек несомненно или очень нервный, или, даже больше того — ненормальный».

По окончании доклада, в перерыве перед прениями, Белый подошел к моей соседке, неизвестной мне даме.

— Я ужасно устал сегодня, — сказал он, наклоняясь к ней. — А в докладе ничего не понял.

В прениях мне запомнилось выступление едва ли не самой молодой вольфиловки, Нины Ивановны Гаген-Торн, ставшей в будущем ученым-этнографом. Она бурно и запальчиво обвинила докладчицу в непонимании романа. Но и дерзкая атака юной Гаген-Торн, и сам доклад, и все остальное, что пришлось услышать тогда, было заслонено для меня выступлением Белого.

В своей краткой, стремительной, горячей речи он коснулся не столько того, что говорила Форш, сколько романа самого по себе. Я не в силах восстановить связно содержание этой речи, но отчетливо помню страстные выкрики Белого на тему о «сардиннице ужасного содержания», бомбе с тикающим механизмом, попавшей в кабинет сенатора Аблеухова.

— Иэта бомба, — восклицал Белый, — в каждом из нас. Иона должна взорваться...

Лица Бориса Николаевича, каким оно было в тот день, я не могу сейчас представить ясно. То, что осталось в памяти, не вполне соответствует неуклюжей мальчишеской записи, которую я только что процитировал. Но помню отчетливо тонкую, эластичную, необычайно подвижную фигуру Белого. Помню его быстрые, очень плавные движения, идущие от него волны возбуждения и этот патетический возглас, почти крик о метафорической бомбе, в нас заключенной и готовой разнести нас вдребезги.

В другой раз я имел случай слышать Белого той же весной 21-го года. Это случилось опять-таки на собрании Вольфилы, которая отмечала столетнюю годовщину со дня смерти Наполеона. Моя запись об этом собрании скудная и маловыразительная. Но она существует и подтверждается воспоминанием. Из нее видно, что Белый, выступая тогда, прямо назвал себя антропософом, что он полемизировал с докладом о Наполеоне вольфиловца, впоследствии известного литературоведа Л. В. Пумпянского, и опровергал его вывод о том, что Наполеон есть «завершение истории». Говорил он между прочим о необходимости разделять политику и историю, а также о примирении красоты и труда, которые в будущем должны быть объединены общим творческим ритмом. Выступление Белого и эта мысль его, открытая в мир социального бытия, мне особенно понравилась. В ре-

зультате в моей тетрадке снова появилась запись, почти такая же просто-душная, как и предыдущая: «И он сам (Белый) и его слова глубоко симпатичны».

Вскоре разразилось событие, которое даже в то время, загроможденное трагедиями, бедами, потерями, оглушавшими и притуплявшими восприятие, потрясло петербургскую интеллигенцию: умер Блок. Это был «громовой удар по сердцу» (Цветаева). Для многих смерть Блока вошла в сознание как знак рубежа, разделившего их духовные пути на два жизненно-значимых периода: *до* и *после*. Я еще очень плохо знал поэзию Блока, но уже почувствовал в ней ту влекущую, озаряющую и властную силу, которая заставила меня как-то безотчетно присоединиться к траурной толпе, провожавшей его на Смоленское кладбище. И в рядах идущих, двигаясь с толпой по залитым солнцем, горячим, августовским, бестрамвайным улицам, я был где-то совсем близко от Андрея Белого, поникшего, плачущего, несущего вместе с другими поднятый на плечи открытый гроб. Тогда в россыпе людей я не узнал его или не обратил на него внимания и услышал о его присутствии и о том, каким он был, — позднее, от «третьих лиц».

И все же получилось так, что смерть Блока привязала меня к Андрею Белому еще прочнее, чем прежде. И даже больше того: именно она дала возможность мне взглянуть на Белого во весь его рост, увидеть его во всем блеске его обаяния и таланта.

Я увидел его в день, поистине знаменательный, — 28 августа 1921 года на многолюдном собрании Вольфила, посвященном памяти поэта. Мне кажется, это было не просто траурное сборище, но и событие в духовной жизни многих присутствовавших.

Собрание происходило в большом зале Русского географического общества в Демидовом переулке (ныне — переулок Грифцова), около бывшей Сенной площади. На тротуаре перед зданием, в подъезде, на лестнице толпились люди, желавшие попасть внутрь. Увидев все это, я без всякой надежды пробиться в парадную и наверх скромно присоединился к стоявшим. Но это безнадежное, как мне представлялось, стояние продолжалось недолго. Оно было прервано эпизодом, который до сих пор кажется мне невероятным и который суеверный человек, может быть, назвал бы провиденциальным.

Из недоступного подъезда неожиданно вышла высокая, немолодая, сидящая и совершенно неизвестная мне дама. Минуя толпящуюся публику, она подошла прямо ко мне, самому обыкновенному и непримечательному подростку, и, без всяких объяснений, велела идти за нею. Густая толпа в вестибюле и на лестнице расступилась перед нами (вероятно, под влиянием властного движения дамы, которая, возможно (?), принадлежала к организаторам собрания), и мы вошли в переполненный зал. Среди присутствовавших преобладала интеллектуальная элита, интеллигенция тогдашнего, еще не отсортированного революцией Петрограда.

— Садитесь здесь, — сказала мне водительница.

Она показала мне свободное место в первом ряду и, выражаясь высокопарным языком, навеки исчезла из моей жизни.

Оказалось, что я сижу прямо против кафедры в окружении взрослых, очень почтенных людей, неподалеку от двух одетых в траур женщин —



матери и жены Александра Александровича Блока, которых я уже видел на Смоленском кладбище.

Присутствовали друзья и знакомые покойного, писатели, театральные люди, ученые — все те, кто любил Блока, старики и молодежь — верхи петербургской интеллигенции 1921 года, и просто почитатели поэта всех слов, вплоть до случайных его поклонников, читавших лишь одно его произведение, — поэму «Двенадцать».

Заседание открыл Андрей Белый, выступивший с кратким вступительным словом и затем — с большим докладом о Блоке. Во второй, заключительной части поделились своими воспоминаниями Иванов-Разумник и философ-вольфиловец А. З. Штейнберг. Тексты всех этих речей были опубликованы в известном сборнике Вольфилы «Памяти Александра Блока» (Петербург, 1922). Но печатное слово не восстанавливает живых и взволнованных интонаций говоривших и того трепетного, необычайного состояния духа, которое их объединяло.

На меня, подростка, это заседание и его торжественно-печальная атмосфера произвели огромное впечатление и в своем целостном образе навсегда запомнились. Мне казалось впоследствии и кажется до сих пор, что возникшее в этом зале соединение людей, породнившихся в чувстве общей раны, общей скорби о Блоке, было единственным в своем роде, беспримерным, возможным, вероятно, лишь в то время, когда потеря только что совершилась, когда могила была еще совсем свежей, когда рана еще не затянулась. И больше того: мне представлялось — тогда смутно, теперь отчетливее, — что сосредоточенность горестно-просветляющей мысли о Блоке доходила в те минуты и часы до такого напряжения, что самое переживание его смерти озарялось и преображалось этой мыслью, превращаясь в иное качество.

И первым лицом здесь, в этом хоре, был Андрей Белый. Он был душой этих многолюдных поминок, их духовным центром, их вдохновителем. Если бы я мог тогда найти подходящие слова, я сказал бы, что Андрей Белый в тот день возник передо мною не только как оратор и человек, но и как явление.

Уже вступительное слово его о том, что Россия потеряла любимого поэта, а многие из присутствующих — друга, само звучание этого горячего, насыщенного мыслью голоса заворожило зал. А патетическое обращение к собранию, которым Белый заключил свое слово, как бы оторвало происходящее от обыденного порядка вещей.

— Пусть пришедшие сюда из любопытства, — провозгласил Белый, — пусть все «внешние» для Блока поймут, что им здесь не место: таких я просил бы встать и удалиться из зала.

(Ныне, думая об этом эпизоде, я вспоминаю возглас, потрясавший души молящихся в раннехристианских общинах: «Оглашенные, изыдите!»)

Далее последовала пауза, короткое ожидание и нечто подобное зашатаванию... Конечно, из зала никто не вышел, но тональность собрания определилась.

Я слушал вступительное слово Белого и его доклад, сидя напротив кафедры, в самом близком расстоянии от говорящего. Я был покорен не-

обычным образом поэта-оратора и властной лирической силой его речи.

Марина Цветаева утверждает, что Белого при каждом его появлении сопровождало сияние, «легкий огонь», как сказано в ее стихах. Слово «сияние» она не ставит в кавычки и не намекает, что его надо понимать метафорически. Мне думается, что интуиция и зрение Цветаевой, «просто зрение», ее не обманули. В чем разгадка этого видения — сказать трудно. Серебро ли еще сохранившихся на висках разлетающихся волос Андрея Белого давало этот эффект, или в самом деле какие-то светящиеся излучения его духа, или ассоциативно возникавший в сознании слушателей светоносный образ говорящего, или все это вместе — решать не берусь. Но в этот памятный день феномен сияния, вероятно, мог казаться реальным не только людям, подобным Цветаевой.

Речи Белого о Блоке, когда я читаю их сейчас по тексту вольфиловского сборника, уже не производят на меня прежнего ослепительного действия. Многие в них в наше время не выглядят новым, кое-что, особенно во вступительном слове, кажется «умственным», даже манерным, излишне терминологичным, окрашенным не обязательной для понимания Блока антропософской символикой. Но и сейчас я не могу не отдать должного синтетической силе суждений Белого и глубокой перспективности его охвата блоковского творчества. Смерть Блока заставила Белого забыть на это время прежние распри и расхождения с ним. Он создал в своем докладе обобщенный образ блоковской поэзии и заставил присутствовавших почувствовать ее масштабность и глубину. При этом он особенно выдвигал ее максимализм, беспредельность заложенных в ней требований к жизни. Без оговорок, любовно и проникновенно, Белый говорил о Блоке как о русском национальном поэте, тесно связанном с вершинами мировой литературы, стоящем в одном ряду с Данте, Гете, с Пушкиным.

Мне долго казалось, да и теперь кажется, что эта речь Белого по своему духовному подъему, по власти и силе звучащего слова, по глубине дыхания была выше всех речей, которые мне когда-либо приходилось слышать. Здесь ничто не напоминало манеры устных «камерных» импровизаций Белого, о которых писали мемуаристы, — выступлений с особой жестикюляцией, с приседанием, чуть ли не танцем на эстраде. Тогда Белый говорил перед немногими избранными, иногда у доски, с куском мела в руках. Теперь — в обширном и вместительном зале Географического общества. Сдерживающее влияние этого заполненного людьми большого пространства, исключительность момента, высокий предмет речи организовали ее по-иному. Это было громкое, пафосное, «пророческое» по тону слово, действительно «музыкальное» и вместе с тем далекое от беспредметного лиризма и риторики, сочетающее в своем полете эмоцию и напряжение мысли. Разумеется, в отличие от Блока, который не был оратором и читал свои речи по заранее написанному тексту, Белый говорил без всяких записок и конспектов, во всяком случае во время выступления ими не пользовался.

В речи Андрея Белого, в ее словесном потоке, с большой энергией звучали цитаты из блоковских стихов. Он читал стихи Блока громко, напевно, выделяя мелодию, но так, что напевность отнюдь не разрушала в стихе его смысловых акцентов и переходов. В целом это было полное энер-

гии и темперамента напевно-смысловое чтение. Этих стиховых иллюстраций было много (в печатный текст выступления Белого они не попали, — может быть, по недостатку места?). Но особенно запомнилось в чтении Белого стихотворение о России — «степной кобылице». Если не ошибаюсь, оно было пропето Белым целиком и, во всяком случае, сохранилось в моей памяти как музыкальный центр всей его речи.

В этой речи все сливалось в единство — и самый ее текст, и стихотворные цитаты, — но во главе этого единого организма речи стоял такой же единый, цельный, несоизмеримый с окружающим образ экстатического поэта-мыслителя. Позже, в годы растущих поэтических увлечений, я случайно подобрал к этому образу стихи, написанные все тем же Андреем Белым, конечно, не о себе:

Речь твоя — пророческие взрывы,  
А глаза — таимые прозоры:  
Синие, огромные разрывы  
В синие огромные просторы.

*(«Карлу Бауэру»)*

Стихи эти действительно казались портретными, воссоздающими идеальный образ Белого-оратора, хотя само применение их к живому человеку, стоявшему за кафедрой в пиджаке, даже тогда, в дни неизжитой романтики, немного смущало. Оно не годилось для разговора и было естественно лишь наедине с самим собой.

Только не синими были глаза выступавшего поэта, как сказано в стихах, а голубыми, почти белыми, бело-голубыми (кому-то представлялось, что они иногда становились безумными). Именно тогда я увидел их впервые на таком близком расстоянии, нависавшими надо мной с кафедры, протянутыми ко мне и в зал, пылавшими вдохновением. Эти наполненные бело-голубым огнем глаза, и нимбообразные серебристые волосы на висках, и черную шелковую шапочку, «ермолку», подобную тем, которые носили старые академики, а когда-то — средневековые алхимики, я помню отчетливо.

Уходя с траурного собрания в Демидовом переулке, я не знал, что снова увижу и услышу Андрея Белого очень нескоро: он надолго уехал из Петрограда.

Я вновь увидел и услышал его в конце 1923 или в начале 1924 года, побывав — уже в чине студента-первокурсника — на его публичной лекции в петроградской певческой Капелле. Белый незадолго перед этим выступлением вернулся из Берлина, насмотрелся на многое, заболел увиденным и посвятил свою лекцию рассказу о том, что ему пришлось наблюдать. Эта лекция, как мне представляется, явилась основой его брошюры на ту же тему: «Одна из обителей царства теней» (под текстом: март, 1924).

Белый импровизировал на эстраде, двигаясь по ней из конца в конец, то ускоряя движение, то останавливаясь. Сама тема лекции — впечатления от пестрой и большой берлинской жизни, — а может быть, и сниженное настроение лектора, предрасполагали к разбросанности и лишали речь Белого покоряющего воодушевленного единства, которое так захватило меня в его выступлении на вольфиловских поминках Блока. Речь Белого

не была гладкой, а лектор казался хмурым или чем-то озабоченным. Словам Цветаевой о сопровождающем Белого сиянии на этот раз трудно было бы поверить. Теперь, когда вспоминаешь об этом, как о далеком прошлом, думаешь, что эта затрудненность, шероховатость речи Белого в конечном счете зависела от внутренних причин, — от той корректировки, от того трудного пересмотра своей позиции, которыми он был тогда занят.

Мои впечатления от этой давней лекции и о брошюре, связанной с нею (я недавно ее перечитал), свидетельствуют о сдвиге в мировоззрении Белого. «Серо-бурый» буржуазный Берлин послевоенной поры был воспринят им как царство фокстротирующих призраков, как жалкое кладбище когда-то великой германской культуры. Такой же убогой, бездуховной, творчески импотентной представилась ему и нашедшая пристанище в Берлине русская эмиграция. Очевидно, все эти наблюдения и выводы были до предела обострены в восприятии Белого исключительно тяжелым личным поражением — разрывом с мучительно любимой им женщиной, женой.

Еще в молодости, в 1907—1908 годах, на страницах «Весов» Белый в своих фельетонах громил русский бытовой и литературный декаданс эпохи реакции. В Октябрьской революции он увидел духовное обновление мира, принял ее и приблизился к ней на ту дистанцию, которая была для него возможной. В послевоенном Берлине яростное презрение его к «буржуазному Содому», к одичанию, разложению душ, «нудной скуке», «организованному безумию» (выражения из брошюры Белого) вспыхнуло с прежней силой. При этом, сравнивая по памяти лекцию Белого с его брошюрой, я утверждаю, что критика, которой он подвергал эмиграцию, особенно литературную, была в лекции более развернута, чем в брошюре (мне помнится, он отозвался положительно лишь об одном эмигранте — о Саше Черном). И всему этому «царству теней» Белый противопоставлял свою веру в революционную Россию, в ее душевное здоровье и в ее устремленность к подлинной культуре.

Тогда еще не всем и не совсем было ясно, что эта лекция отразила новые устремления Белого — его желание упрочить связь с советской действительностью (недоброжелатели Белого называли это конформизмом). *Это* было начало пути, на котором возникли его книга «Ветер с Кавказа» и его трехтомные мемуары, написанные уже с новых позиций.

И неудивительно, что публика того времени, наполнявшая Капеллу, далеко не однородная по составу и настроению, слушала Белого напряженно и с разными чувствами — с симпатией и осуждением. Новые позиции Белого вызвали сочувствие большинства, но удовлетворяли далеко не всех. И осуждение недовольных не осталось без выражения.

Отчетливо помню текст одной из записок (она была, по-видимому, без подписи), которую Белый с дрожанием в голосе прочитал аудитории: — «Когда я вас слушаю, мне стыдно за человека».

Эта записка сильно взволновала и расстроила Бориса Николаевича, и он не сумел скрыть своих чувств от публики. Он казался в этот момент растерянным, разоруженным, почти жалким.

Вскоре я стал свидетелем такого же инцидента, омрачившего одно из выступлений Маяковского. Прочитав вслух анонимную записку, еще

более, чем эта, оскорбительную и враждебную, Маяковский пришел в бешенство. Он буквально взревел и готов был тут же на эстраде сокрушить незримого и действительно недостойного врага. Белый показал себя иначе. В жестах и на лице его боль пересилила гнев. Я уже говорил, что Белый был способен к резкой полемике, к страстному отпору, к ожесточенному нападению, но на этот раз в его фигуре появилось что-то беспомощное. Он пытался как-то ответить на записку — что именно, я не запомнил, да, наверно, и трудно было запомнить его полувнятные слова. В памяти сохранилось лишь замешательство Белого и то, что, обрывая заключительные сбивчивые фразы своего ответа, он предложил своему неназванному оппоненту зайти к нему в артистическую — объясниться.

Прошло шесть лет. Андрей Белый за это время напечатал полную игры и прелести поэму «Первое свидание», несколько сборников стихов, замечательные мемуары о Блоке, две части романа «Москва», книгу «Ритм как диалектика», переделал «Петербург» в пьесу, которая была поставлена в МХАТе Втором. Произведений этих немало. Но интерес к их автору заметно ослабел. Прежних читателей Белого становилось все меньше, а новое поколение его не принимало или просто не воспринимало. Публичные лекции в те годы Белый читал редко, а в Ленинграде, кажется, и вовсе не читал. Видеть его мне не пришлось до 1930 года — года моей встречи с ним и беседы.

Чтобы смысл этой встречи был понятен, я вынужден сказать несколько слов о себе.

Я окончил Ленинградский университет и первое время, как говорят, «обеспечивал себе прожиточный минимум» работой, далекой от моих главных интересов. Но исподволь я готовил себя к изучению литературы и не упускал из виду своей выношенной темы — «русский символизм». В литературных кругах и в учреждениях, имевших отношение к «филологической науке», эту тему не любили. Она допускалась лишь микропорциями при условии сурового подхода к символистской культуре. Такой подход был мне неприятен, хотя, каюсь, я не уберег себя и свои писания от некоторого — вполне чистосердечного — социологического перекоса. В середине 30-х годов этот «перекос» значительно усилился. В сущности, моя тема была полуплегальной, и тащить ее на своих плечах мне было неуютно. Когда изредка я выступал с докладами, — меня обсуждали не всегда ласково.

И все же медленно и затрудненно я входил в свою большую, влекущую меня и неведомую молодому поколению тему. Она манила многими заключенными в ней богатствами, но особенно — своим универсализмом, дыханием мировой культуры, проникшей в самые недра русского символизма и ставшей его плотью. На первых порах я выделил в своей теме область, которая давала широкую предварительную ориентировку и могла послужить введением к изучению основного пласта символистской культуры — поэзии. Я имею в виду историю журналистики русского символизма. Из этой работы я хотел сделать в будущем большую монографию. Конечно, эта утопическая надежда оказалась

тщетной. Я должен был радоваться, что мне удалось тогда написать и опубликовать два очерка о журналах символистов — о «Северном вестнике» и «Новом пути». Теперь предстояло выполнить очередную, наиболее ответственную часть моего замысла — изучить и охарактеризовать наиболее влиятельный и боевой орган символистской периодики — журнал «Весь».

Я ознакомился с материалами, необходимыми для этой работы, прежде всего с текстом самих «Весов». Занимался в архивах и, по мере возможности, встречался с оставшимися в живых и находившимися в пределах досягаемости участниками литературного движения начала века, которые могли дать и давали нужные сведения. С некоторыми из них после этих встреч у меня установились прочные многолетние связи. Я имел беседы с редактором-издателем «Весов» С. А. Поляковым, И. М. Брюсовой, П. П. Перцовым, К. И. Чуковским, Г. И. Чулковым, Р. В. Ивановым-Разумником, М. А. Кузминым, Л. Я. Гуревич, К. А. Эрбергом. К этому ряду относится и моя встреча с Андреем Белым. (Конечно, лирически она осталась для меня вне всех и всяких рядов и контекстов.)

Она произошла в подмосковном поселке Кучино, где Борис Николаевич, не найдя себе пристанища в Москве, жил уже целых пять лет.

У меня не было рекомендаций к нему. Поэтому, садясь в поезд на Курском вокзале, сидя в вагоне, выходя из него на станции Кучино и приближаясь к небольшому деревянному дому, который служил жилищем Андрею Белому, я сильно волновался: буду ли я принят или придется возвращаться ни с чем. И опасения мои оказались отчасти основательными.

На мой стук в дверь мне открыла пожилая женщина («хозяйка», «цербер», — подумал я) и сразу сразила меня сообщением:

— Бориса Николаевича нет дома.

Я выразил огорчение, но не сдался, не ушел и, садясь на стоявшую вблизи скамейку, сказал, что буду его ждать. Было лето, и ожидание не пугало.

Коротая время, я оглядывал прилегающий к дому дворик с редкими деревьями. На нем располагался, кроме дома, покрытый дерном ледник и сарай. С двориком соседствовал огород. Тихое, очень скромное, обыкновенное подмосковное жилье! Неподалеку — лужайка, лес, просека — место ежедневных прогулок Бориса Николаевича (о прогулках я узнал впоследствии).

Я правильно угадал, что слова церберши «Нет дома!» были в самом деле мистификацией, — общепринятым, старым, как мир, приемом против внезапных вторжений. По крайней мере, не прошло и часа моего ожидания, как входная дверь резко растворилась и из нее стремительным шагом вышел Андрей Белый. Он был в пальто и в низко опущенной на глаза шляпе. Не здороваясь, почти не смотря на меня, он заговорил — без пауз, на одном выдохе, с какой-то поразительной певучестью и страданием в голосе:

— Я никого, никого не принимаю и вас принять не могу, я занят, занят, очень занят и совсем не имею времени... И мне трудно...

В ответ я постарался объяснить ему, что у меня вполне конкретное

к нему дело — вопросы по истории символизма, что я приехал из Ленинграда специально для того, чтобы поговорить с ним, и, наконец, что мне посоветовал обратиться к нему Иванов-Разумник.

Услышав все это, Белый сразу смягчился и сразу изменил тональность. Певучая агрессивность сменилась у него певучей ласковостью, почти нежностью.

— Простите меня, пожалуйста, голубчик, но я сегодня действительно не могу с вами встретиться. Удобно ли вам...

Он предложил мне приехать к нему через несколько дней в поздние утренние часы. И очень мягко и добро со мною попрощался.

Голос его сопровождал меня дорогой, и особенно это слово «голубчик». Мне померещилась в этом «голубчике» почти невозможная в «петербургском» интеллигентском языке, например в речи Блока, какая-то милая старомосковская нота, и, конечно, никакой обидной снисходительности в этом слове не было.

Назначенная встреча произошла 5 июня 1930 года. Она продолжалась не менее шести часов и вспоминается как огромный монолог Белого или, точнее, как ряд монологов. Мое участие в разговоре заключалось в направляющих вопросах и в репликах, но главным образом — в слушании.

Я записал эту беседу в двух местах. Одна запись, в тетрадке, содержала краткое изложение ответов Андрея Белого на мои вопросы, касающиеся истории «Весов». Эта запись сохранилась и частично использована в одной из моих напечатанных работ — на эту тему я писать здесь не буду. Другая запись отражала общие впечатления от разговора с Борисом Николаевичем — и давно утрачена. И, однако, тот факт, что эта вторая запись все-таки *была* сделана, и то, что мне уже приходилось рассказывать о нашей беседе с Белым, помогло мне сохранить в памяти какие-то фрагменты этой беседы, — и я за них отвечаю.

Дом, в котором жил Андрей Белый, как я уже упоминал, был небольшой, деревянный, дачеобразный, но приспособленный для зимы. Борис Николаевич провел меня через маленькую комнату, напоминающую столовую, в другую, тоже маленькую, в которой была его спальня и в которой он, по-видимому, работал. В этой второй комнате и происходил наш разговор. Она была почти безытной и аскетичной, как монашеская келья. В ней стоял стол, два-три стула и очень простая аккуратно сделанная кровать. (Позже я узнал, что к владениям Бориса Николаевича в этом доме относилась еще одна комната, где жила его жена — Клавдия Николаевна, с которой я тогда не встретился, а познакомился и сблизился только после его смерти.) Ни книжных шкафов, ни книжных завалов, ни бросающихся в глаза картин, ни мягкой мебели в комнате не было. В изголовье к стенке был приколот — почему-то я зацепился за него глазами — небольшой листок: список белья. Только один предмет резко выделялся в этой обстановке, контрастировал с нею и сразу привлекал к себе внимание: висящий над кроватью большой портрет Рудольфа Штейнера. Его огромные, пристальные, жгуче-черные, пронзительные, «гипнотические» глаза сразу останавливались на входящем в комнату и глядели, не отрываясь, властно и загадочно.

Когда мы с Борисом Николаевичем сели на стулья, он начал с того, что, полувинюясь, объяснил мне ситуацию, которая помешала ему

принять меня в прошлый раз. А ситуация была действительно редкой. По какому-то необычайному совпадению (второе чудо на моем пути к Белому), в момент моего прошлого появления в Кучине, в это самое время, в гостях у Бориса Николаевича находился его ближайший друг и confident Иванова-Разумник, с которым и я был хорошо знаком.

— Мы разговаривали с Разумником Васильевичем целую ночь, — сказал Андрей Белый, — он очень устал, прилег отдохнуть, заснул, и мне, когда вы пришли, не захотелось его будить... Он рассказал мне о вас подробно...

Далее Белый перешел к теме нашей предстоящей беседы.

— Я слышал, вы интересуетесь символизмом, его теорией. Что именно вас интересует в ней, с какой стороны вы хотите к ней подойти?..

И начался монолог... Белый сидел против меня, но часто вставал, быстрый и легкий, ходил по комнате. Ни «танца», ни «жестикюляции», ни «сияния» не было. Но речь его лилась неудержимо.

Содержание монолога Андрея Белого я не решаюсь воспроизвести. Помню только, что он начался с перечисления имен философов, значимых для теории символизма. «По Канту», «по Вундту», «по Риккерту», «по Соловьеву», «Шопенгауэр», «Ницше» и еще, еще имена, менее громкие, но все же знаменитые...

Да простит мне Бог! Этот фейерверк представился мне каким-то странным, почти показным и не очень нужным в нашей беседе, предназначенным не столько «на пользу дела», сколько к тому, чтобы поразить почтительно сидящего на стуле молодого человека, который и так, входя в этот дом, был преисполнен высочайшего уважения к авторитету хозяина. «Не попытка ли это компенсировать покинутость, забвение, уход читателей, вынужденное полумолчание, голые стены, пребывание в подмосковном захолустье?» Ручаюсь, что эта мысль — правильная или нет? — возникла во мне уже в ту минуту, когда я слушал Белого. Тогда же к моему почтительному вниманию и интересу к нему примешался оттенок сочувствия, я боюсь сказать: сострадания.

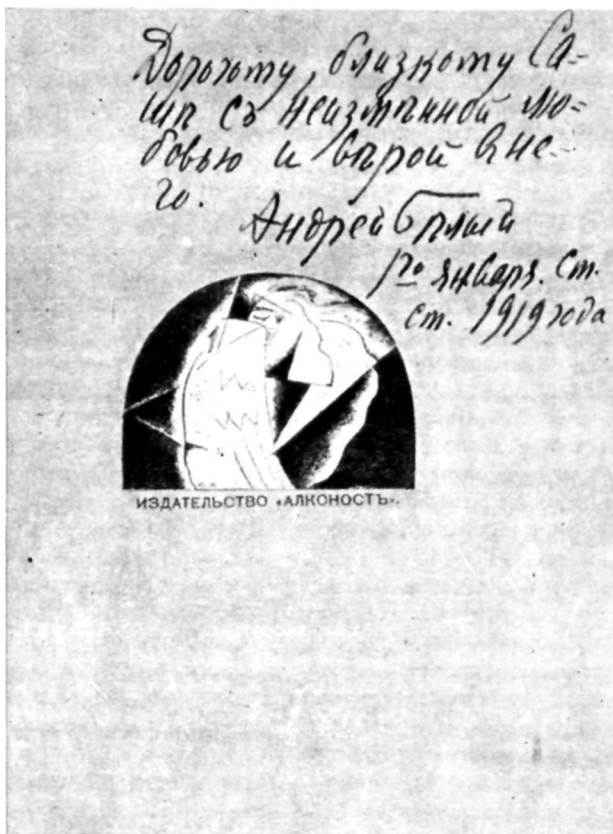
Монолог Бориса Николаевича оборвался естественно, когда я вынул из портфеля письмо Брюсова и несколько листков, написанных его рукою (их дала мне Жанна Матвеевна, вдова поэта).

— Знакомый почерк — Брюсов! — воскликнул Белый, едва взглянув (или не взглянув? Как будто не взглянув!) на эти листы с другого конца комнаты. Его небрежная, нечаянная зоркость, умение произвольно примечать окружающее, внешнее, которое, казалось, не существовало для него, меня поразили.

Теперь мы заговорили на ту тему, которая привела меня в Кучино, — о «Весах», Брюсове, Полякове, Мережковских, соотношении сил в редакции журнала и даже о его материальной базе. Я задавал вопросы, а Борис Николаевич просто, точно, обстоятельно на них отвечал. Видно было, однако, — да это можно было и заранее предположить, — что практическая, деловая сторона редакционной жизни интересовала его гораздо меньше, чем люди, человеческие и идейные отношения.

— Борис Николаевич, под этим документом с параграфами стоит и ваша подпись. Взгляните! Помните вы его? Он назван в дневнике Брюсова «конституцией «Весов»».





*Дарственная надпись Андрея Белого Александру Блоку.  
1 января (ст. ст.) 1919 года*

Андрей Белый в ответ:

— Совершенно не помню такой бумаги! Мне, наверно, ее дали, я и подмахнул. Но я думаю: как там сказано, так все и выполнялось... И так далее, и так далее. О «Весах» и символизме.

Но большая часть разговора не имела прямого отношения к моей теме. Моя тема выпускала ростки, ветвилась, обростала смежными темами, и они в конце концов ее вытеснили.

Говорил главным образом, как и прежде, он, а я вставлял в его огромный, неиссякаемый монолог лишь краткие фразы.

При таком ритуале, конечно, исключалась возможность вникнуть в личность сидящего перед ним собеседника, но присутствие, существование собеседника все же признавалось говорящим (а это не всегда бывает). Речь Белого не походила на замкнутое в себе самодовлеющее

вешание. Она была подвижной, порывистой, вибрирующей, открытой партнеру и чутко реагирующей на его реакцию.

— Вы понимаете? Вы понимаете? — Это обращение, повторяемое с какой-то неврастенической навязчивостью, буквально испещряло, пронизывало его речь и переходило в заумное:

— Ввы... по...? Ввы... пп...?

Очевидно, Борису Николаевичу немало приходилось говорить перед людьми, которые его не понимали, и непонимание слушателей стало для него привычным и обязательным, превратилось как бы в презумпцию к любой его речи.

Что же сохранилось в моей памяти и в моих записях из того, что я от него тогда услышал?

Немного, в отрывках, но все же...

Он говорил о своем уединенном житье в Кучине, об уединении вообще как о необходимом условии писательской работы и вспомнил в связи с этим о толстовской Ясной Поляне и о чеховской Ялте. Параллель с Кучиным выростала сама собой, а за нею подразумевалась и аналогия с обитателями всех этих мест.

Когда разговор зашел о Штейнере, Борис Николаевич, глядя на его портрет, горячо возражал против ходячих суждений о том, что он, Белый, будто бы отрекся от антропософии и ее создателя. Белый утверждал, что он и теперь верен антропософскому учению и что в Москве есть люди, которые разделяют с ним эту веру. Можно было заключить, что его временное раздражение против Штейнера, — об этом многие говорили, — сменилось прежним почитанием Доктора, как было принято называть его в антропософских кругах.

При всем своем понимании творческого масштаба человека, находящегося рядом со мною, и естественно не желая его раздражать неловкими репликами или проявлениями своей независимости, я не хотел вместе с тем обманывать его лицемерно-сочувственным молчанием.

— Борис Николаевич, я прочитал недавно несколько книг Штейнера, и, простите меня, они во многом («во многом» было сказано для смягчения), во многом показались мне мертвыми. В них есть также и что-то некрасивое, какая-то неприятная изнанка. Когда к духовному миру прилагаются материальные, даже анатомические уподобления... становится не по себе... Никак не могу поверить, что в определенных местах человеческого тела вращаются какие-то астральные «цветы лотоса»... Тут что-то не то и не так!

Белый не рассердился и смотрел на меня безгневно:

— Я вас понимаю. Сила Штейнера — не в книгах, а в личном общении, в прямом воздействии.

Может быть, эта последняя фраза имела несколько иную форму, но смысл ее я воспроизвожу точно.

Могу прибавить здесь, что такого же мнения, как и Белый, была Клавдия Николаевна Бугаева, которая относилась к Штейнеру как к своему учителю и преклонялась перед ним. Когда через много лет я передал ей эти слова Белого, она целиком с ними согласилась: «Доктор не умел писать. Вся его сила действительно заключалась в лекциях и беседах».

Это разъяснение Белого и Клавдии Николаевны помогает понять причины исключительной приверженности к Штейнеру его последователей, но оправдать или осудить антропософию как учение таким образом было невозможно. Поэтому я остался при прежнем мнении. Антропософская доктрина в целом всегда представлялась мне эклектической, основанной на произвольно-фантастических допущениях, хотя в теории и практике штейнерианцев какие-то достойные внимания частности (хотя бы из области парапсихологии?), думается, и можно найти.

На эту тему у меня с Борисом Николаевичем разговора больше не было.

В речах Белого, произносимых в тот день, появился исповедальный мотив. (Впоследствии я узнал о его способности беседовать на личные и даже интимные темы с людьми, которых он впервые видел.)

Он говорил тогда о постоянстве своего мировоззрения, о том, что и в новых условиях остается самим собой, сохраняет в себе свое «прежнее», весь опыт своего пути, ни от чего не отступая. Но вместе с тем он соединяет с «прежним» «новое», созревшее в нем за последнее время, — то, что сближает его с окружающим, с современностью. И он показал мне лежащую на столе машинописную рукопись своей книги «На рубеже двух столетий» и с наивной гордостью сказал, что в этой книге такое соединение ему удалось осуществить, — и оно удовлетворяет издателей.

Помню, что наш разговор отклонился в сторону теоретической этики. К сожалению, я не могу, как и в ряде других случаев, восстановить всего, что было сказано им на эту тему, но общую мысль, которая ее строила, я уловил. Белый считает, что первоисточник совести человека — в недрах бессознательного. Он думает, что мораль — это форма фантазии, «моральная фантазия», т. е. феномен человеческого творчества — свободного, адогматического и, все же по сути своей, — ценностного. (Клавдия Николаевна впоследствии пояснила мне, что эта мысль пришла к Белому из антропософской Мекки — из Дорнаха. Разумеется, слова «Мекка» она не произнесла.)

Помню также и некоторые его оценки — и более пространные, и беглые, — сделанные по ходу разговора.

Не могу забыть, например, с каким подъемом и восторгом он отзывался о постановке «Гамлета» в МХАТе 2-м с гениальным Михаилом Чеховым в главной роли. Этот действительно изумительный спектакль Белый считал антропософской мистерией (М. Чехов в самом деле был антропософом и мистериальный характер представления я, как один из зрителей, также почувствовал).

— А вот Луначарский, — воскликнул Белый, — не заметил этого. Сидел в театре и аплодировал. И не один Луначарский был в восторге. Вы пон... (понимаете)? Кондукторши плакали, когда рассказывали (об этом спектакле).

Я услышал тогда и другие сочувственные слова Белого и о МХАТе 2-м, который он резко противопоставлял Камерному театру — «этому пошляку Таирову», как он выразился. Лишь многими годами позже я узнал от Клавдии Николаевны, что Борис Николаевич не всегда одобрял и спектакли МХАТа 2-го. Она имела в виду отношение Бе-

Белого к постановке в том театре его собственной пьесы «Петербург». Несмотря на участие в этой постановке Михаила Чехова, он считал ее неудачной, испорченной столкновением разнородных режиссерских манер. Получилось, по словам Белого, как в крыловской басне о лебедь, раке и щуке (режиссеры: Бирман, Татаринов, Чебан).

Мне трудно припомнить логическую последовательность дальнейшего разговора. Говорили о книге Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», которую Белый назвал рассудочной. О Бердяеве, которого обвинил в догматизме. О Вл. Соловьеве, которого, кажется, ни в чем не обвинил, но высказывался о нем как будто без признаков былого увлечения.

К концу беседы Белый с трогательным доверием неожиданно остановился на судьбе русской деревни, на происходящей в эти дни полной ее перестройке, — и я видел, что этот вопрос его сильно волнует...

Я давно уже беспокоился, что утомил хозяина, и стал подыматься. Борис Николаевич провожал меня и сердечно прощался.

Стоя почти уже в дверях, в ответ на какое-то из моих замечаний, он заговорил о правдивости.

— Правда прежде всего. Правда — самое главное. Быть правдивым во всем, только правдивым...

Много лет спустя, вспоминая об этих словах Белого, я подумал: «Задолго до нашей встречи Белый написал о правде многостраничный цикл очень тонких афоризмов, где понятие «правды» как бы просматривалось в длинном ряду зеркал и аналитических призм. Но в этом ряду не было тех обнаженно-простых, с виду банальных, но *решающих* слов, которые я принял от него в тот день. А он был на них способен, носил их в себе, и они могли бы осветить ярким светом тонкую умозрительную вязь его символических построений на тему о правде. «Быть правдивым во всем, только правдивым...»

Это последние большие слова, которые я услышал от Андрея Белого. Я встретился с ним еще раз в Царском Селе на подступах к жилищу Иванова-Разумника, но это была беглая встреча, и о ней нечего рассказать.

Когда я вышел от Белого, в Кучине начинало смеркаться. Я шел к станции полный впечатлениями. Деревянные домики, приземистые, крытые дранкой и железом, с потускневшими уже, поблескивающими стеклами, серые разошедшие заборы, деревья, белье, развешанное на веревках, одинокая коза на улице — все окружающее казалось в этот летний вечер грустным и сиротливым. «Милое, грустное, вечное» — к этой теме и к этой формуле Белый возвращался много раз. А здесь, на кучинской улице, было и «милое» и даже «вечное», но преобладало «грустное». Эта грусть каким-то обратным светом освещала то, что я еще не до конца осмыслил, но видел и слышал в скромном (до боли скромном!) обиталище кучинского отшельника.

Да, я хорошо помню сложность своего чувства, свое желание охватить и понять пережитое. Одиноким стареющий человек с невероятными белыми глазами (а были — синие!), почти бесплотный духоносец и духовидец, с блестящим дарованием, но уже с признаками творческой усталости, напряженный, вибрирующий, как струна, рвущийся за пределы

замкнутого комнатного пространства, мятущийся в этом пространстве, но натякающийся на непреодолимые преграды, осужденный временем и самим собой, всем составом своей ни с чем не соизмеримой личности на трагическое отчуждение и беспощадное непонимание. Сила и — простите меня еще раз за кощунственные слова, которые, может быть, и не следовало бы выговаривать, — сила, возбуждающая сочувствие и жалость.

Золотому блеску верил,  
А умер от солнечных стрел.  
Думой века измерил,  
А жизнь прожить не сумел.

Об этих стихах вспоминали и писали, кажется, все, кому хотелось вникнуть в личность и в творчество Белого как в целостное явление, а не только в композицию его произведений или в его ритмическую теорию. Мотив страдания, человеческой боли прошел через всю его жизнь и все его сочинения. «Душа моя» — «вставало из сердца» одного из действующих лиц главного романа Белого, — «Откликнись, душа моя: бедный я...» «Перед тобою паду я с разорванной жизнью... Вспомни меня: бедный я...»

Поразительные взлеты, победы, прикосновения к сокровенным тайнам, магическое обаяние и блеск, но где-то в глубине — неотступное звучание этого сиротского мотива: «Золотому блеску верил...»

И все-таки я знал, что на фоне наплывающего забвения не все забыли Андрея Белого. Были люди, которые и в то время продолжали им интересоваться. Чаще всего — старшего, но также и среднего поколения, и даже моего, тогда — молодого. Эти немногочисленные, но верные почитатели Белого (их и прежде было мало, но все-таки больше) прощали ему неожиданные повороты в его позиции и в поведении, отдельные проявления творческой утомленности и вспоминали его не как автора вымученной «Москвы», а как создателя неизмеримо превосходящего ее по силе «Петербурга» и, главное, как *фигуру*, как личность, выходящую из всех узаконенных рамок, рядов и иерархий.

С большим интересом расспрашивал меня о Белом Борис Пастернак, у которого я побывал через несколько дней после описанной мною «кучинской встречи».

Иначе отнеслась к моему сообщению о свидании с Белым Любовь Дмитриевна Блок (разговор с нею происходил значительно позже). Она не обнаружила желаний расспросить о жизни Бориса Николаевича и ограничилась лишь одним, вполне равнодушным вопросом, на который, конечно, не ожидала ответа:

— Он все такой же, сумасшедший?

Наигранность тона, если она присутствовала в этой небрежной вопросительной реплике, не меняет ее содержания. Отношение к Белому сказалось в ней с полной определенностью.

Тогда же, без всякой провокации с моей стороны, Любовь Дмитриевна, упрощая и ретушируя события, рассказала мне о любви к ней Андрея Белого и о своей бурной реакции (так она говорила) на его письменное предложение стать его женой.

— Я очень рассердилась и разорвала его письмо, — сказала Любовь Дмитриевна, заканчивая свое краткое и неточное повествование.

Добрее к Белому оказалась Жанна Матвеевна Брюсова, простая и трезвая женщина, с которой мне в то время приходилось много общаться.

— Я знаю его хорошо, — сказала она, выслушав мой рассказ о Белом, — он может быть человеком...

Жанна Матвеевна не разяснила мне тогда смысла этих слов, но я почувствовал в них скрытую направленность против тех поклонников и бесчисленных противников Белого, которые, увлекаясь его эксцентричностью или возмущаясь ею, просмотрели в нем его человечность, любовь к людям, боль за человека и за свою родину.

Теперь, когда мы, по-видимому, начали исподволь поворачиваться лицом к Андрею Белому и даже как будто изучать его, нам остается присоединиться к простодушным словам Брюсовой и дополнить ее своими словами.

Да, Андрей Белый был неповторимо-оригинальной индивидуальностью, замечательным писателем, человеком высокого духа, трагического миропереживания, трагической судьбы. Он был отмечен печатью Божьей милости и Божьего гнева, человеком, наделенным большой силой и большой слабостью, «русским странником», безбытным и кочующим, таким, как Велимир Хлебников, Марина Цветаева и Владимир Соловьев, связанный, кстати сказать, отдаленным родством (кровным!) с таким же странником, украинским философом-поэтом Григорием Сковородой.

Почти все главное, что мы знаем о Белом, пришло к нам из его произведений и воспоминаний о нем, в которых отразилась его феноменальная личность. Но какие-то черты, поясняющие явление Андрея Белого, какие-то лучи, идущие от его индивидуальности, уловил и я, глядя на него и слушая его, живого. Мне удалось видеть Андрея Белого, каким он был в жизни, только с краю, только сбоку, но и то немногое, очень немногое, что я увидел и о чем рассказал на этих страницах, оставило в моей памяти глубокий след.

# IV



## ВОСПОМИНАНИЯ О Л. Н. ТОЛСТОМ

### Предисловие и публикация Льва Озерова

Память возвращает меня к первым послевоенным годам и приводит в квартиру у Красных ворот в Хоромном тупике. Здесь жили добрейшие супруги Вера Клавдиевна Звягинцева и Александр Сергеевич Ерофеев. Я бывал здесь часто и охотно. Здесь мне было тепло. Отдаю себе в этом отчет. Это была не жилплощадь, это был дом. Дом, где беседовали, читали стихи, музицировали, спорили, мечтали. Здесь в разное время бывали поэты Антокольский, Арсенева, Пастернак, Петровых, Тарковский, Кочетков, Благина, Оболдуев, актеры Белевцева, Фрелих, драматург Любимова. Были долгие телефонные разговоры с Леонидом Леоновым, Иваном Новиковым. До войны судьба связывала Звягинцеву с Мейерхольдом, Цветаевой, Андреем Белым.

На одном из вечеров речь зашла о нем, о Борисе Николаевиче Бугаеве, пожелавшем подписываться — Андрей Белый, о поэте, прозаике, исследователе стиха и ритма, о человеке, которого шепотом или полупшепотом называли просто — гением. Так случилось, что в этот вечер я, что называется, разошелся и позволил себе произнести некий долговременный монолог или некую речь. В ту пору никто еще не заботился о звукозаписи. Записывать ни мне, никому другому не приходило в голову. Поговорили — разошлись. Так вот, на прощание хозяин дома Александр Сергеевич сказал мне тихо: «Погодите» — и склонился над старинным сундуком, полным бумаг. Наконец он протянул мне рукопись:

— Это ваше! Берите, пожалуйста!

Я взглянул на рукопись. Узкие листы (их всего девятнадцать), крупный почерк, старая орфография.

— С какой стати! — воскликнул я.

Но надо было знать хозяев дома. Они не копили ценности, а раздавали по назначению. И сами определяли это назначение.

— Вы увлечены Андреем Белым, посему рукопись должна быть у вас...

С тех пор и храню эту рукопись, решив, что опубликую ее в ту пору, когда в обществе — после длительной паузы — возникнет живой интерес к Андрею Белому, когда поймут, что прозвища мистика, путаника, мракобеса можно приклеить к нему, только не читая его, а веря на слово псевдолитературоведам, рапповцам, всем, берущим цитаты из третьих рук. Мне кажется, что сейчас — после издания тома стихов и поэм и романа «Петербург», сейчас — после отмечавшегося у нас столетия со дня рождения



*Андрея Белого, в читательской среде, прежде всего в кругах начитанной молодежи, возник интерес к этому неповторимому художнику. Это интерес к личности и сочинениям, желание сквозь строки поэта и прозаика прорваться к постижению эпохи Блока, Брюсова и, добавлю уверенно, Андрея Белого. Ждут публикации многие строки его, многие страницы.*

*На рукописи (темные чернила) имеются карандашные исправления. Одно из них есть смысл огласить. В конце второго абзаца карандашом зачеркнуто: «Но субъективизм в воспоминаниях о великом покойнике — недопустим». Читатель сможет убедиться в этом качестве — правдивости — воспоминаний по прочтении их.*

Я встречал Л. Н. Толстого; эти встречи относятся к ранним воспоминаниям детства. Много в этих встречах занесено дымкой прошлого, и живой образ покойного я вижу издалека; пятнадцать лет прошло со дня моей последней встречи с Толстым, нет поэтому у меня живых подробностей встреч: ряд бледных штрихов и ряд красочных впечатлений, часто весьма субъективных.

Мне остается лишь поделиться с читателями бледными штрихами, именно теперь наша обязанность записать все, что мы помним о Толстом. Скоро ведь личность его превратится в легенду.

Мои родители издавна были знакомы с Толстым. Изредка Лев Николаевич к нам заходил в бытность свою в Москве, Обыкновенно он приходил к моему отцу (профессору) с ходатайством за того или иного студента.

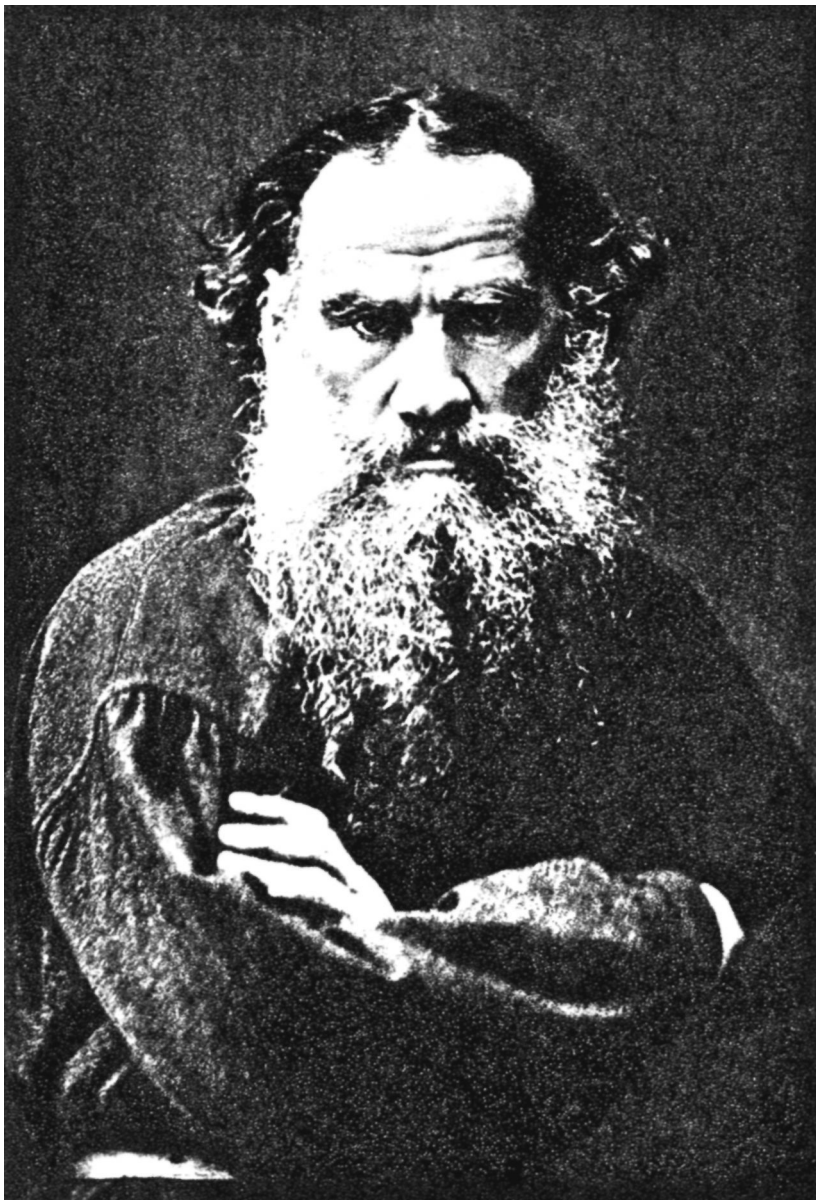
Первое мое впечатление от Льва Николаевича крайне туманно и смутно; оно мне теперь представляется полусном, но по свидетельству близких все было так, как я описываю.

Вряд ли мне было пять лет в описываемую пору. Может быть, мне было четыре года, а может, три, конечно, я не знал, кто такой Толстой, но я знал, что это Толстой; я запомнил... не Толстого, а сырые колени, на которых сидел и детской рукой снимал пылинки. Я запомнил большую и сырую, как мне казалось, бороду — более густую, чем ее изображают на последних портретах, очень хорошо запомнились мне слова, обращенные к гостю: «Лев Николаевич... Льву Николаевичу»... А я уже почему-то знал, что этот Лев Николаевич и есть тот самый Толстой, а кто же тот самый — этого я не знал, знал, что он большой и что он — граф. Что такое граф — я не знал тоже. Очень хорошо помню я голос спорившего с Толстым отца и присутствие матери; смутно помню мягкий голос Толстого, и как он меня гладил по плечу, и как он мне говорил что-то такое, что говорится детям, и как его борода зацеплялась за мои волосы. Но самого Толстого не помнил, так часто бывает с маленькими детьми: не событие остается, а след события, момент, картина, иногда переплетаемая с фантазией, и вот следом события для меня остались пылинки на коленях великого писателя да чей-то к нему обращенный голос:

— Лев Николаевич!

А я уже знал, что это и есть Толстой.

Имена Юрьева, графа Олсуфьева, Кошелева, Бредихина, Чебышева часто упоминались в нашем доме; так же часто упоминалось имя Тол-



*Л. Н. Толстой. 1880-е годы*

стого; все эти имена тогда были для меня что-то много говорящими именами. Вот почему я так внятно запомнил и голос Толстого, и бороду, и колени.

Есть у меня и другое воспоминание о Толстом; и оно — столь же нереально, как образ. Однако я живо переживал его присутствие в нашем доме. Даже день остался у меня в памяти; это было седьмого декабря, на другой день после Николина дня; в этот день прежде бывал у нас весь университет. На другой день моя мать, утомленная именинами, всегда оставалась дома, в доме водворялось то унылое, послепраздничное настроение, которое особенно переживают дети, и я скучал.

Вдруг раздался резкий звонок. С кем-то прислуга довольно-таки грубо разговаривала в передней; кто-то потом быстро побежал по ступеням — все это я слышал.

На вопрос матери: кто заходил, прислуга ответила:

— Какой-то не назвался, не разберешь — мужик или барин...

Но мама взволнованно сказала:

— Догоните скорей: ведь это Лев Николаевич.

Снова застучали по лестнице вверх, незабываемый мягкий голос раздался в передней, потом в гостиной, потом в рабочей комнате матери.

— Вот вы, Лев Николаевич (передаю слова матери), и не захотели зайти ко мне...

— Почему вы так думаете, наоборот, когда я прохожу здесь по Арбату, я именно о вас думаю.

Лев Николаевич даже спросил мою мать, чем она занимается, узнав, что она занималась хозяйством, он настоял, чтобы она не прекращала дела.

— Пойдемте к вам: я у вас посижу...

Он зашел к ней, они поговорили с полчаса, речь зашла о смерти:

— Неужели вы боитесь умирать? — удивился он и стал объяснять матери, как следует понимать смерть, как бессознательно появление на свет, так же тихо переход к иной жизни.

Мать моя не раз говорила впоследствии, как жалеет она, что тогда же не записала его столь на нее повлиявших слов.

Когда же Толстой уходил, я только слышал стук каблуков по каменным ступеням за дверь — частый, частый, потом где-то внизу хлопнула дверь, вот и все.

Но я живо помню счастливое лицо матери.

Наконец, через несколько лет я увидел Толстого на улице. День был теплый, зимний, надвигалось Рождество, на Арбатской площади стояли зеленые елки, в окнах блистали звезды и бусы, и посыпанные серебряной солью Рупрехты. Снег валил частыми мокрыми хлопьями; лица прохожих были под вуалями снега. Мать взяла меня за руку, мы переходили площадь, снежный старик с серыми глазами вышел из-за угла, быстро-быстро на нас побежал, чуть не толкнул, не глядя на нас, чтобы исчезнуть в снежном потоке.

— Толстой! — Это сказала моя мать. Я обернулся, только сутулую спину, сырую круглую шапку да валенки я увидел. Все это убежало быстро в пургу и убежало.

Но строгие, ясные, глубоко глядящие глаза и ослепленную хлопьями

бороду хорошо я тогда запомнил, и образ Толстого слился для меня с образом снежного, елочного деда, приносящего детям подарки, что-то было сказочное для меня в этой встрече. Я уже знал тогда, что это — Толстой, я помнил бороду, сырые колени, голос, да сбегавшие по ступеням шаги Толстого, самого же Толстого я увидел в первый раз.

Настоящие встречи с Толстым начались для меня через несколько лет: снежный дедушка Рупрехт стал казаться иным, реальным.

Я учился в частной гимназии Поливанова. Михаил Львович Толстой был сначала старше меня на один класс, после мы оказались в одном классе. Так началось наше знакомство. Так я стал бывать у Толстых, живших тогда близ Девичьего поля, в Хамовниках.

Один год я бывал у Толстых по субботам (если не изменяет память) ; в эти дни у Толстых собирались гимназические товарищи Михаила Львовича, подруги Александры Львовны, а также многие из взрослых.

Странное впечатление производил на меня дом Толстых. Здесь меня встречала смесь простоты с изысканностью, подлинной светскости с чем-то высокомерно-несветским, упрощение с попросту простотой, в общем же было шумно и мило для нас, молодежи. Софья Андреевна держала себя милой гостеприимной хозяйкой, дети поднимали невообразимый шум, беготню, была, пожалуй, некоторая нарочитость в этом веселье, но нам, молодежи, некогда было задумываться. На дворе мы играли в снежки, в доме бегали по комнатам, слетали с верхнего этажа в нижний, с нижнего в верхний, доходили до того, что над фруктами и чаем летал мяч, грозя разбить стаканы. Иногда, усевшись на лестнице, молодежь запевала песни. Одни чопорные лакеи в белых перчатках смущали нас своим светским величием, да, пожалуй, невзначай вскинутый на детей лорнет.

Среди участников толстовских суббот того года (из поливановцев) более других запомнились мне дети профессора Стороженки, Дьяков, Сухотин, Подолинский да братья Колокольцовы. Более всех из детей Толстого казались мне симпатичными в то время покойная Мария Львовна, да Ваня (тоже покойный) — прелестный мальчуган с густыми длинными локонами.

И вот на фоне этой веселой молодежи особенно выделялась сосредоточенная голова Толстого. О, конечно, не вокруг него группировались дети — подростки; дети-подростки держались с вызывающей самостоятельностью, они составляли одну кучку, казалось, в этой кучке игнорировалась слава Толстого. Был, быть может, в этом игнорировании некоторый форс (многие поливановцы, что называется, форсировали), вот почему мы как-то особенно игнорировали, что говорил Толстой. Передаю свое впечатление, но думаю, что оно не было только моим. Нам даже казалось немного стыдным «разевать рот» на Толстого. Толстой в этом доме был свой, домашний, лишь за пределами толстовского дома начиналась учитель жизни. Здесь же он был «отец». Повторяю, мне это казалось, но думаю, что то же казалось не одному мне, и потому-то менее всего Толстой был средоточием внимания молодежи на толстовских субботах.

Лев Николаевич то удалялся в свой кабинет, куда не смели заглядывать дети, то выходил к гостям. Он мимолетно подсаживался к дамам, останавливался перед шахматной доской, за которой сражались часто Сухотин (отец) с С. И. Танеевым, то обменивался с нами незначительны-

ми, короткими фразами. Большая — большая его седая голова на широких плечах сидела упорно и улыбка редко показывалась на устах. Подпоясанный в синей блузе он стоял здесь и там, пересекая комнаты или прислушиваясь к окружающему, или любезно, но как-то нехотя давая те или иные разъяснения. Он как-то нехотя останавливался на подробностях разговора, бросал летучие фразы и потом ускользал. Он, видно, не хотел казаться невнимательным, а вместе с тем казался вдалеке, в стороне. Некоторые из нас чувствовали неловкость в его присутствии. Нам, подросткам, он был тогда чужд. Вот мы начали какую-то игру в день первого моего посещения толстовского дома, и вошел Лев Николаевич. Он не улыбнулся, он как бы даже не обратил никакого внимания на игру, с задумчивым и, как мне тогда показалось, строгим лицом протянул мне руку, глядя в упор и не произнося ни слова.

— Это сын Н. В. Б. . , — сказал кто-то из присутствующих.

— Знаю , — отрезал Толстой, не переставая в упор пронизывать меня своим жутким взглядом, и задумчивая морщина не изгладилась на челе. Потом я понял, что взгляд его, жуткий в комнатах, должен особенно мягко сиять в полях, что это взгляд — полевого молчальника, странника, тогда же казалось, что Толстой смотрит и осуждает, неизвестно за что. Мне стало неловко, к нам, детям, подсел Толстой на диван, ничего не сказал, встал — тихо вышел. Так же он подсаживался к дамам, вставал и тихо шел дальше, а то — быстро, быстро он проходил, нигде не останавливаясь.

У меня потом осталось странное впечатление. Мне казалось, будто Толстой не живет у себя в Хамовниках, а только проходит мимо: мимо стен, мимо нас, мимо лакеев, дам: выходит и входит. Лев Николаевич так и остался для меня прохожим на толстовских субботах. Он вносил с собой что-то большое, иное, нам чужое: свою гениальную жизнь пронесил он мимо нас, а мы не видели этой жизни. Мы ощущали одно неловкое молчание, заговаривали зубы. Это хождение Толстого по дому стало теперь для меня хождением символическим, ходил в Москве среди нас, ходил у себя в Хамовниках, присел в Ясной Поляне и, наконец, — ушел.

Нет, помню его и сидящим... у себя в кабинете...

— К отцу входить нельзя , — предупреждали нас, поливановцев, но мимо открытых дверей кабинета пробегали мы с шумом. Там увидел раз я сидящего Толстого, оттуда раздавались оживленные голоса. «Это — толстовцы», — наивно подумала.

Раз мы играли в прятки. Александра Львовна должна была нас искать. Мы придумали спрятаться там, где нас никто не отыщет. Дверь в неосвещенный кабинет Льва Николаевича оставалась открытой, тихонько мы туда забрались. Здесь разместились мы в темноте на диване, ковре, под столом в непринужденных позах: кто с поднятыми ногами, кто с раскинутыми руками, гимназические шутки повисли в воздухе. Вдруг в двери вспыхнул свет, там колебалась свеча, в желтом дрожащем свете выставилось освещенное лицо да большая, большая борода: Лев Николаевич стал на пороге комнаты, мгновение он постоял, угрюмо глядя перед собой, быстро-быстро прошел, поднимая свечу, зорко окинул Толстой комнату, не улыбнулся, поставил свечу, сел, сложил руки, устремив взор прямо перед собой. Мгновенно оборвались шутки, водворилось молчанье.

Мы продолжали лежать и сидеть в самых невозможных позах. Тягостного молчания никто не нарушил; мы — застыли, пригвожденные взглядом Толстого. Лев Николаевич обратился к Сухотину, будто ничего особенного не произошло:

— Отец где? На земском собрании?

Начался принужденный разговор, остальные молчали. Александра Львовна проходила не раз мимо дверей, не решаясь войти, она думала, что у отца гости.

Наконец, мы вышли несколько сконфуженные. Толстой продолжал сидеть за столом перед зажженной свечой со сложенными руками. Больше я его в этот вечер не видел.

Строго Толстой относился к музыке. В статье «Что такое искусство» он считает, что даже у Бетховена годны только выборки. Хочется поэтому подчеркнуть, что он всякую серьезную музыку слушал внимательно. Раз как-то Сергей Иванович Танеев заиграл, кто-то обратился к Толстому с вопросом. «Постойте: я не могу говорить» и, сделав невольный жест рукой, будто отмахиваясь от слова, он подошел к роялю и долго сидел у рояля с опущенной головой. Надолго запомнилась большая, серебряная голова великого старца, склоненная в звуки.

Другой раз на лестнице собралась молодежь, раздались звуки гитары, хор затянул цыганскую песню. Толстой вышел из столовой, долго стоял на пороге у двери и слушал.

— Как хорошо! — сказал он, возвращаясь к гостям. — Как молодо!

И пленительная улыбка осветила строгое его лицо, глядящее мимо — мимо всего.

Толстой всегда глядел мимо, либо глядя в упор, глядел сквозь человека. Такое по крайней мере я вынес впечатление, комнаты казались меньше в его присутствии, речи казались пошлее, телодвижения — скованными.

Да и понятно: полевой великан чувствовал стесненным себя в городских стенах среди людей общества, теперь я знал, что не на нас он глядел, когда он глядел на нас, а сквозь нас, сквозь стены — в поле. Мы его только стесняли, что он мог сказать окружающим? Окружающие его замыкали в тюрьму.

От нас мертвых и пошлых его тянуло к иным живым. В обществе средних людей, дам и довольно пошло остривших поливановцев Толстой производил впечатление великой тяжести, но разве не были тягостным молчанием для него речи окружающих.

Многие годы тянулось тягостное молчание это и окончилось лебединою песнью.

Лебединая песнь Толстого — не слово вовсе: это жест высшего величия, доступного человеку.

Уход и смерть Толстого — самое гениальное слово самого гениального человека. Тягостное молчание разрешилось благодным словом.

Только один год я бывал у Толстых. Мы скоро разошлись с Михаилом Львовичем, к тому же он вышел из поливановской гимназии.

Вскоре Л. Н. Толстой переехал в Ясную Поляну, и я его уже больше не видал последние пятнадцать лет.

## ВОСПОМИНАНИЯ О ЖОРЕСЕ

Предисловие и публикация А. В. Лаврова

Среди многообразных знакомств, которые ожидали Андрея Белого в Париже зимой 1906—1907 г., одно было особенно неожиданным и примечательным — случайное знакомство с Жаном Жоресом (1859—1914), крупнейшим деятелем французского и международного социалистического движения. Еще более непредсказуемо, что знакомство не оказалось формальным: регулярные встречи молодого русского писателя и прославленного французского социалиста за завтраком в заурядном парижском «пансиончике» были содержательными и интересными, видимо, для них обоих.

В том же 1906 г., когда состоялось это знакомство, народник Н. Кудрин-Русанов, проживший долгие годы в эмиграции в Париже, оповещал русских читателей, что Жорес, «самый популярный человек в лагере социалистов», с горячим сочувствием относится к русскому освободительному движению: «...для нас, русских, в особенности симпатично поведение Жореса по отношению к нашему бюрократическому строю, который находит в Жоресе неумолимого врага, тогда как русский народ, разбивающий оковы многовекового деспотизма, встречает в пламенном трибуне самого ревностного защитника своих интересов»<sup>1</sup>. И конечно, общение с русскими, бывшими очевидцами и участниками недавних революционных событий, было для Жореса в высшей степени любопытно. Для Андрея Белого же, испытавшего под воздействием революции 1905 года бурный всплеск радикальных настроений, стремившегося к усвоению социалистических идей, читавшего в Париже орган революционной демократии — «Humanité», встреча с Жоресом, прославленным оратором и основателем этой газеты, безусловно, стала важным жизненным событием<sup>2</sup>.

В ретроспективном дневнике Белый записал, вспоминая о своей жизни в Париже в декабре 1906 г.: «Знакомство и ежедневные завтраки с Жоресом <...> внимательнейше изучаю «Revue syndicaliste». Читаю «Humanité»; посещаю митинги французских социалистов»<sup>3</sup>. Во второй поло-

<sup>1</sup> Кудрин Н. Е. (Н. С. Русанов). Галерея современных французских знаменитостей. СПб., 1906, с. 279, 327.

<sup>2</sup> Еще в 1905 г. Андрей Белый опубликовал краткую рецензию на русский перевод двух речей Ж. Жореса — «Аграрный социализм. Социализм и крестьянство» (изд-во «Возрождение», 1905), отметив неудачный выбор материала и слабость перевода («Весы», 1905, № 9—10, с. 109—110).

<sup>3</sup> Белый Андрей. Ракурс к «Дневнику». — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100, л. 36, об. — 37.

вине декабря 1906 г. Белый сообщал матери: «...интересно, что за одним таблодомом со мной завтракает знаменитый социалист Жорес, одна из самых ярких фигур во Франции. Мы очень живо говорим с ним обо всем»<sup>1</sup>. Встречи с Жоресом продолжались и позднее: «Мои ежедневные беседы с Жоресом на темы: философии, русской общественности, литературы; заинтересовываю Жореса Мережковскими; знакомство с Аладьиным, которого Жорес привел завтракать в наш пансион»<sup>2</sup>. В феврале 1907 г. Белый представил Жоресу живших тогда в Париже Д. С. Мережковского, З. И. Гиппиус, Д. В. Filosofova, а также Н. М. Минского: «Знакомлю Мережковского с Жоресом<sup>3</sup>; знакомлю Минского с Жоресом <...> читаю Рэнувье «Эскиз систематической классификации» (2 тома). Разговоры с Рэнувье с Жоресом»<sup>4</sup>. В письме к матери от 18 февраля 1907 г. Белый признался: «Я полюбил очень Жореса»<sup>5</sup>. Ему посчастливилось узнать прославленного трибуна в двух ипостасях, в большом и в малом — в образе оратора, «громовержца», которому внимала вся Франция, и в повседневном облике «частного лица» — уютного, доброжелательного знакомого и внимательного собеседника.

Свои встречи с лидером французских социалистов Андрей Белый описал трижды. Впервые он изобразил Жореса по самым свежим впечатлениям летом 1907 г. в двух газетных очерках — «Сижуэты. I Жорес»<sup>6</sup> и «Из встреч с Жоресом»<sup>7</sup>. В характеристике обстоятельств общения с Жоресом эти очерки наиболее точны и документально достоверны по сравнению с позднейшими мемуарными версиями. «Говорят, что социализм нивелирует личность. Почему же среди разнообразных исповедников социализма такое яркое развитие индивидуальности?»<sup>8</sup> — так начинает Белый первый из своих очерков о Жоресе — подлинно яркой индивидуальности и «действительно большим человеке, убеждающем «силой морального пафоса»<sup>9</sup>. «...Я тщательно скрывал от него, — пишет Белый о Жоресе, — свою прикосновенность к литературе и, желая узнать его мнение о

---

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 358. 14/27 января 1907 г., после болезни и хирургической операции, Белый писал матери: «Жорес спрашивает часто обо мне и выказывает мне много симпатии». (Там же).

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100, л. 37 об. Алексей Федорович Аладьин (1873—?) — депутат от крестьян в I-й Государственной думе, где представлял левую фракцию; член партии трудовиков. После Октябрьской революции — в эмиграции. Белый описал знакомство с Аладьиным в мемуарах «Между двух революций» (Л., 1934, с. 158—159).

<sup>3</sup> Это знакомство состоялось 4/17 февраля 1907 г. Д. С. Мережковский описал встречу с Жоресом в статье «Цветы мешанства» («Речь», 1908, № 35, 10 февраля), вошедшей в его кн. «В тихом омуте» (СПб., 1908). См. также письмо Андрея Белого к В. Я. Брюсову от 14/27 февраля 1907 г. (Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 405—407).

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100, л. 37 об., Шарль Рэнувье (1815—1903) — французский философ, представитель французского неокантианства. См.: Белый Андрей. Между двух революций, с. 155—156.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 358.

<sup>6</sup> «Накануне», 1907, № 20, 6 июля.

<sup>7</sup> «Час», 1907, № 2, 14 августа.

<sup>8</sup> «Накануне», 1907, № 20, 6 июля.

<sup>9</sup> «Час», 1907, № 2, 14 августа.



самых разнообразных предметах, начинал говорить с соседкой о России, политике, литературе; тогда он не выдержит, вмешается в разговор и всегда выскажется интересно и оригинально.

К русским делам он относился горячо, страстно, что так необычно для французов. <...> Жорес окружен русскими эмигрантами, и орган его всегда осведомлен о положении дел в России. Он знает все оттенки политической группировки в России, и когда моя барышня попаладась впросак, он с укоризной поправлял ее. <...> Он любезно относится к нашим кадетам, говорит об уме и ловкости кадетских вождей, хотя лично симпатизирует крайним левым. <...> Желя имея точную картину политической борьбы в России, он подробно и много расспрашивал меня о тех событиях, свидетелем которых я был»<sup>1</sup>.

Главный эпизод, воссоздаваемый во втором очерке, — выступление Жореса во дворце Трокадеро: «Что говорит Жорес? Этого нельзя передать, когда вы переживаете период, когда период вырастает в нечто целое, закрывая горизонты общего плана речи причудливо растущим, как облако, отдельным периодом. И это облако расцвечено неуловимыми, мгновенными зарницами сарказма, юмора, каламбурами и намеками»<sup>2</sup>.

Вновь вернулся Белый к своим воспоминаниям о встречах с Жоресом во второй половине сентября 1924 г.<sup>3</sup> Написанный тогда очерк («Воспоминания о Жоресе»), являющийся предметом настоящей публикации, в свое время не был напечатан и сохранился в архиве Андрея Белого не в полном объеме: 4 страницы белового машинописного текста без окончания<sup>4</sup>. Полный текст этой версии воспоминаний обнаружить не удалось. В портрете Жореса, набрасываемом в 1924 году, нетрудно заметить использование тех же образно-стилевых средств, что и в прозе Белого этого времени. В частности, в октябре того же года Белый начал работу над романом «Москва», и в наброске его героя, профессора Коробкина, обнаруживаются штрихи, которые писатель уже употребил, запечатлевая великого французского социалиста.

В третий раз Белый обратился к этой же теме в мемуарах «Между двух революций»: Жоресу уделена в них специальная глава<sup>5</sup>. Эта наиболее подробная и красочная версия воспоминаний о Жоресе — в то же время наименее непосредственная, наименее «документальная»; главная задача Белого здесь — форсированная художественная интерпретация былых впечатлений и событий, щедро насыщаемая приемами гротеска и шаржа. Самое яркое в этой главе — описание Жореса на трибуне, Жореса-оратора.

---

<sup>1</sup> «Накануне», 1907, № 20, 6 июля.

<sup>2</sup> «Час», 1907, № 2, 14 августа.

<sup>3</sup> Бугаева К. Н. Летопись жизни и творчества Андрея Белого. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 107, л. 126. О своих встречах с Жоресом Белый пишет также в «Воспоминаниях о Блоке» («Эпопея», № 3. М. — Берлин, 1922, с. 199—202).

<sup>4</sup> На л. 2 об. текста — карандашный автограф Белого: «Воспоминания о Жоресе 4 стр.». О том, что окончание очерка затерялось, сообщается в обзоре: Бугаева К. Н., Петровский А. С. <Пинес Д. М.> Литературное наследство Андрея Белого. — В кн.: Литературное наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 613.

<sup>5</sup> До выхода в свет книги глава «Жан Жорес» была напечатана в «Новом мире» (1933, № 10, с. 123—133).

*«...Я счастлив, что в хоре хвалений великому деятелю социализма вплетен слабый голос мой», — отмечал Белый в этой книге \*. Многие выдающиеся писатели создали литературные портреты Жореса, среди них Анатоль Франс, Жюль Ренар, Ромен Роллан. К этому ряду по праву примыкает имя русского символиста, мимолетного знакомого одного из самых знаменитых французов начала XX века.*

*Текст «Воспоминаний о Жоресе» печатается впервые по авторизованной машинописи, хранящейся в архиве Андрея Белого в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 45).*

Десятилетие отделяет нас от спокойного, сытого, тихого буржуазного быта; десятилетие, как обрушилось в бездну благополучие ветхого мира, а хваленая великолепность культуры нашла выражение свое в буре выступлений; но еще до грохота чемоданов, взорвавших фальшивую европейскую тишину громче и х, — сознанию рассказал о дикарстве изношенного гуманизма воистину дьявольский звук пистолета, которым оборвалась одна нужная человечеству благородная прекрасная жизнь: жизнь Жореса <sup>1</sup>.

Не моя задача оценивать неоценимые заслуги Жореса, борца за рабочих всех стран, угнетенных чудовищем европейского империализма; не моя задача оценивать изумительного писателя и мыслителя. Он возникает передо мной в человеческом близком облике живо, ярко, почти ослепительно.

Случай принес мне возможность в течение ряда недель иметь встречи почти ежедневно с Жоресом, выслушивать слово его, очаровываться непередаваемым жестом его обращения к людям, выслушивать милые шутки его.

Поделиться летучими воспоминаниями о Жоресе хотел бы я здесь.

Есть совсем удивительные случайности, и к таким относится моя встреча с Жоресом в период 1906—07 годов: с ним искали свидания политики, общественные деятели, публицисты, революционеры всех стран; эти встречи с Жоресом для них порой были обставлены затруднениями: не было у него ведь свободной минуты, не очень-то он допускал интервьюеров и так себе любопытствующих к себе; а вот мне, не политику, которому в голову не пришло бы искать в тот период знакомства с Жоресом, вдруг выпало редкое счастье почти ежедневно видаться, разговаривать с ним, и я помню, как в бытность в Париже среди русской колонии прошел слух о моих этих встречах с Жоресом, как многие мне выражали желание через меня познакомиться с ним.

В ноябре 906 года случайно застрял я в Париже и поселился в уютеньком, недорогом пансиончике в квартале Пасси, на улице Ранелак <sup>2</sup> неподалеку от Булонского леса; здесь получали обеды и завтраки посторонние проходящие; так, среди этого элемента я помню молчащего художника Мародона <sup>3</sup> и нескольких бледных кюре, напоминавших летучих мышей; все усаживались за отдельные столики; общий стол пустовал, выдаваясь двумя лишь приборами, накрытыми рядом: для меня и одной русской немки, здесь временно обитавшей; мы с ней составляли отдельную

---

\* Белый Андрей. Между двух революций, с. 155.



Андрей Белый. Шарж на В. Я. Брюсова

пару; естественно, — заговорили мы; и скоро обменивались по-французски (из вежливости по отношению к окружающим) мнениями о самых разнообразных вопросах; за этим всегда пустовавшим столом появился впоследствии третий прибор, рядом с нами: прибор для Жореса. Так наш разговорный дуэт превратился в весьма интересное трио с Жоресом.

В ту пору переживал я начало разгрома освободительного движения; поэтому был я особенно раздражен на беспочвенный русский либерализм, выявивший для меня подоплеку свою; демократическая печать раздражала меня, мою газетой стала «Юманитэ», т. е. орган Жореса; так я с этою газетой в руках появлялся за завтраком, и соседка моя обратила на это внимание: «Вы вот читаете «Юманитэ», — спросила однажды она, — так скажите, что думаете вы о Жоресе». — «К Жоресу привык относиться с большим уважением я». — «А вы знаете, что Жорес здесь недавно еще ежедневно завтракал с нами перед Палатою Депутатов: жена его в настоящее время уехала в Тарн, и Жорес не завтракал дома; теперь он поехал к жене; мы лишились его общества». Тут вмешался хозяин табльдота, багровошекий француз; он заметил: «Мосье Жорес, — да ведь он уже вернулся из Тарна, он завтра здесь завтракает».

На следующий день я с особенным интересом спустился из верхнего

этажа в нашу скромно обставленную столовую и увидел: за общим столом сервирован был третий прибор рядом с нашим.

Я помню, что нам уже подали суп, а Жореса все не было; за боковыми столиками заседали «летучие мыши»: кюре; вдруг соседка моя показала на окна: «А вот посмотрите: мосье Жорес идет к нам». Я поднял глаза за окно, посмотрел за окно и увидел, как там промелькнула поспешно сравнительно невысокого роста фигура, какая-то плотная, коренастая, в черном осеннем и наспех надетом пальто, из кармана которого пренелепо торчал пук бумажный; и проплясал как-то набок надетый, смешной котелок, поправляемый очень короткой рукою, другая рука размахалася, вооруженная зонтиком. Вот уже звук отворяемой двери: в столовую кто-то вошел и направился к вешалке несколько подпрыгивающей походкой; то был коренастый, широкоплечий мужчина лет около 48, с как будто загаром одетым лицом, с темной родинкою на щеках, обрاملенных седеющей и густою курчавою бородою, — скорее блондин, чем шатен; он помаргивал небольшими, от света прищуренными зеленоватыми глазами и казался рассеянный; тяжело дыша, снял пальто он, его приподнял; повесил на вешалку, вставши на цыпочки; вытащил пук газет из кармана, засунул под мышку и, потирая короткими полными своими руками, с опущенной головой он направился к нам и отвесил рассеянный общий поклон, на который «летучие мыши» ответили сухо; он сел с нами рядом, с серьезным лицом взял салфетку; засовывая ее себе за ворот, он улыбнулся соседке моей, обменялся короткою фразой с ней, получил свою чашку бульона, над нею нагнулся; окончивши с супом, уткнулся в газету свою, копошась над нею, немного пыхтя, нам подставив широкую, очень сутулую спину; вдруг снова откинулся, ожидая рассеянно блюда, которое нес наш Гастон, оправлял свою бороду, барабанил по скатерти.

С пристальным любопытством разглядывал я знаменитого деятеля социализма; да, я много наслышался о его темпераменте; почему-то доселе в моем представлении с его именем связывался другой вовсе образ: высокого сухого брюнета с разгневанным, нервным лицом; таким виделся вождь рабочих, парламентский деятель; и я подумал: «Да где же оратор в Жоресе? Оратора нет: нет бойца; он — скорее почтенный профессор, сосредоточенный и располневший от вечных сидений за книгой, от кабинета, от кресла!» И я продолжал наблюдать за ним: вот отвалился и смотрит невидящим взором перед собою в пространство, помаргивая зеленоватыми глазками и барабаня по скатерти, не обращая вниманья на то, что Гастон уже с блюдом стоит перед ним: вдруг заметивши блюдо, он быстро себе наложил куски мяса и, потерявши ладони, стал есть с быстротой, чтобы снова уткнуться в газеты. Да, крепкая, сосредоточенная упорная дума его отражалась в рассеянных жестках, — знакомых, о, слишком знакомых! Я, сын профессора, детство которого протекло среди ученых, отметил в манере держаться Жореса профессора: он был им в прошлом; и я подумал, что можно представить себе коренастую и спокойно сидящую эту фигуру за общим столом с Ковалевским и академиком Янжулом — экономистом<sup>4</sup>; представить ее на трибуне бросающей пылкие обвинения Клемансо, в то время занявшему пост премьера<sup>5</sup>, — нельзя.

Но мои размышления о Жоресе соседка прервала; так, желая отвлечь меня от разглядывания Жореса, она предложила какой-то вопрос о Рос-

сии, где я был недавно; я долго распространялся на ломаном французском наречии, отвлекаясь от Жореса; тут обнаружилось, что рассеянный вид, с каким он не внимал, только фикция: он внимательно слушал нас; вдруг тяжелейше перевернувшись всем корпусом в нашу сторону, отчего стул под ним заскрипел, положив свою руку с салфеткой на скатерть, он с вежливой улыбкой меня перебил: «Так вы полагаете в самом деле, что этот в о п р о с», — начал он свою реплику и сказал что-то коротко, веско и просто; и я, ободренный всем ласковым видом его, стал ему отвечать; поразила серьезность и совершенная деликатность, с которой меня, неизвестного русского, он поправлял; ничего докторального не было, не было пафоса: только скромная деликатность внимания; известный оратор, политик, которого слово подхватывалось всею прессой Европы, со мной, неизвестным ему молодым человеком, нетвердым в политике, он говорил о политике, точно ему был я равен во всем; он прислушивался с напряженным вниманьем ко мне; ни о чем бросающем слова сверху вниз и помину тут не было. Д а , — думал я, — тут дистанция очень огромных размеров меж ним и обычным «профессором», которого я слишком знал; не сомневаюсь теперь, говорил я за глупостью глупость (речь шла о политике русской), он поправлял меня; но во всем его тоне держаться со мной проявлялась осторожность; во мне шевельнулось тут же по отношению к этому человеку какое-то теплое чувство; и, отвечая ему, я совсем не стыдился своей незначительности в сфере многих явлений общественной жизни, не стыдился французского языка своего; мне хотелось одного: в меру малого моего разумения правдиво ответить Жоресу; он в людях будил порыв к правде; уж не помню того, на что собственно приходилось отвечать; но запомнилась улыбка, которой светилось широкое, полное, загорелое это лицо, с темной родинкой на щеке, и охрипший слегка задыхавшийся голос, закончивший фразу о русской политике чуть крикливою шуткой; он, крякнувши стулом, опять повернулся к десерту и ножичком ткнул, прекурьезно нацелившись в яблоко (а яблоки подавались гнилые), лицо занавесилось тою же думой; быть может теперь он готовил ответ Клемансо.

Помню, с этого первого мимолетного разговора с Жоресом я крепко Жореса уже полюбил; уваженье к великому делу его во мне уже жило в то время; перед бойцом, агитатором я преклонялся; а о великом ораторе ведь ходили легенды; теперь я увидел, что этот великий боец и оратор еще и простой, добрый, ласковый «мосье Жорес», согревавший ему неизвестного русского подбодрительным словом; в том маленьком жесте открылась мне человечность Жореса; он видел людей; к этим людям отнесся с доверием он: о, впоследствии обнаружилось, что конкретные мелочи нашей жизни он помнил, он думал о нас; так, когда я болел, он всегда посылал мне приветы, интересовался событием в жизни соседки моей, открывавшей какое-то маленькое свое заведение.

Соседка моя, еще прежде имевшая случай встречаться с Жоресом, с какую-то особою теплотой говорила о нем, и такое же отношение к нему я заметил у хозяина пансиона и у Гастона: они называли его «наш мосье Жорес»; и тянулись к нему; да вот, грузный и чуть-чуть комичный, но добрый, но милый, какой-то домашний, присутствием он светил за столом; а сидевшие за столом были только мешчане; не как к «товарищам» к нам обращался Жорес, как к «мосье», как к «медам», тем не менее боль-

шинство нашей публики относилось к нему с неподдельной симпатией; ощущалось, что он безупречен.

Все это мне стало уже вполне ясным в тот день, в день знакомства с Жоресом, когда я поглядывал, как он спешно справляется с яблоком, вырезывая гнилые части его; справившись с яблоком, он откинулся и некоторое время молчал, барабанив пальцами перед чашечкой горячего кофе, о нем он забыл видно вовсе; вот, скрипнув стулом, он быстро поднялся; отвесивши общий поклон, перекинувшись фразой с хозяином, он направился к вешалке, мешковато потаптываясь перед вешалкой, стал короткой рукой залезать в рукава укороченного точно пальто, с которым справлялся с трудом он; надернул его на себя; показалось мне, воротник у пальто застревал на спине; он рассеянно сунул газету в карман боковой и газета оттуда торчала нелепейшим комом бумаги; надев котелок (показалось, что набок), он бросился к выходу с зонтиком, прижатым под левою мышкою, с правой рукой, помогающей бегу, махающей зонтиком; через секунды две-три промелькнула фигура его за окном: шел в Палату, как знать — на какой-нибудь бой. «Вам понравился он?» — вопрошала соседка за столиком; и в ответ на слова мои не без гордости улыбнулась: «Вот видите. Погодите, узнаете ближе его».

И действительность подтвердила слова ее: в скором времени я почти привязался к Жоресу; его появления за завтраком стали обычным явлением, и без стеснения я разглагольствовал рядом с ним за столом; мне теперь стыдно вспомнить об этом; он слушал меня превнимательно, и порой останавливал, поправляя.

*(на этом текст обрывается)*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Жорес был убит французским националистом Раулем Вилленом 31 июля 1914 г., за день до объявления войны.

<sup>2</sup> Андрей Белый приехал в Париж 1 декабря (н. ст.) 1906 г. и поселился по адресу: Passy XVI, rue de Ranelagh, 99.

<sup>3</sup> Об этом художнике, книжном иллюстраторе, Белый пишет в воспоминаниях «Между двух революций» (с. 149, 155).

<sup>4</sup> Максим Максимович Ковалевский (1851—1916) — историк, этнограф, социолог-позитивист, с 1914 г. — действительный член Российской Академии наук. Иван Иванович Янжул (1846—1914) — экономист, действительный член Российской Академии наук с 1895 г.

<sup>5</sup> Жорж Клемансо (1841—1929) — французский политический и государственный деятель, лидер буржуазных радикалов; с октября 1906 г. по июль 1909 г. — председатель Совета министров.

**СЕРГЕЮ АЛЕКСАНДРОВИЧУ ПОЛЯКОВУ  
В ДЕНЬ 25-ЛЕТИЯ СО ДНЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ  
К<НИГОИЗДАТЕЛЬСТ>ВА «СКОРПИОН»**

*Предисловие и публикация Н. В. Котрелева*

В конце 1925 г. в иллюстрированном журнале «Красная нива» появился портрет человека, сколько-нибудь «широкому» читателю неизвестного — в тогдашней прессе сохранялся счастливый обычай писать и для неопределенного «массового» читателя, и для самого узкого круга знающих, т. е. обычай вести хронику. В нашем случае под «знающими» нужно было понимать литераторов, по преимуществу старшего поколения: вслед за воспроизведением ксилографического портрета работы А. Д. Гончарова (тоже странность — давно уже стало к тому времени нормою фото) помещалась краткая заметка: «На днях литературная Москва чествовала 30-летие литературной деятельности Сергея Александровича Полякова. Ему принадлежат, между прочим, первые и лучшие переводы К. Гамсуна. Поляков основал издательство «Скорпион», сыгравшее крупную роль в истории русского символизма»<sup>1</sup>.

Андрей Бельй приветствовал юбиляра публикуемым ниже письмом.

С. А. Поляков (1877—1943), московский капиталист (совладелец громадной шерстоткацкой «Знаменской мануфактуры»), математик по образованию, полиглот, литератор-переводчик, принадлежит к роду меценатов, связанных не кровными узами, а любовью к делу, искусству, Родине. Личной даровитостью или яркостью таких выходцев из русского «третьего сословия», как, например, К. С. Станиславский или М. К. Морозова, С. А. Поляков не обладал, но вклад его в русскую культуру подстать самым замечательным свершениям русского меценатства конца прошлого века — начала текущего.

Его издательство «Скорпион» активно действовало пятнадцать лет, всего оно выпустило меньше полутора ста изданий. Но: начиная с «Tertia Vigilia» в течение десяти лет практически все книги Брюсова выходили под маркой «Скорпиона», в том числе и классические «Ubi et ubi», «Огненный ангел», всего около двадцати книг; столько же — Бальмонта; «Скорпионом» изданы альманахи «Северные цветы» — в 1901, 1902, 1903, 1905 и, юбилейный, в 1911 г.; «Скорпион» в 1904—1909 гг. выпускал журнал «Весы»; «скорпионовской» маркой были помечены «Прозрачность» и «Cor ardens» Вяч. Иванова, «Нечаянная Радость» Блока, итоговые книги стихов Мережковского, З. Гиппиус, Коневского,

<sup>1</sup> «Красная Нива», 1925. № 52, с. 1265.

А. Добролюбова, Балтрушайтиса, ряд книг Кузмина. Белый литературной репутацией всецело, на деле, обязан «Скорпиону»: отсюда вышла в свет его первая книга «Симфония (2-я, драматическая)» (1902), позже — «Северная симфония (1-я, героическая)» (1904); «Кубок метелей. Четвертая симфония»; первый роман «Серебряный голубь» (1910); первый сборник стихов «Золото в лазури» (1904) — до 1910 г. еще только три книги Белого вышли у других издателей; пока были живы «Весы», вся, практически, публицистика Белого печаталась в них, под их знаменем. Сказанного достаточно, чтобы заключить, что без поляковского «Скорпиона» история русского символизма, просто — русской поэзии начала века была бы совсем иной, чем мы ее знаем.

Более того — иному выглядела бы история русской литературы. С одной стороны — постольку, поскольку «Скорпион» со своими «Весами» стал организационным центром символизма как литературной школы, он воплотил в себе материально ее единство. С другой стороны, именно в этом качестве «Скорпион» явил собою новый тип агента в русском литературном и культурном процессе. Прежде непременно органом определенного литературного или общественного направления, литературной группировки в России был журнал — «Современник», «Отечественные записки», «Русский Вестник» и т. д. «Скорпион» стал первым ангажированным издательством — по его образцу складывались позже «Мусaget», «Центрифуга» и издательства других литературных объединений. По всей видимости, усиление роли издательства в литературном процессе отвечало усложнению отношений между писателем и читателем: культурно-цензовым расслоением читательской массы и, следовательно, усложнением картины читательского спроса; изменением «образа автора», от которого требовалась большая индивидуальная определенность, замкнутость в собственном контуре (отсюда предпочтение к отдельной книге) и т. д.

С. А. Поляков в «Скорпионе» сумел быть не хозяином, а одним из участников схватки за новые литературные и общекультурные ценности, вокруг которых сплотились символисты. Белый в приветственном письме называет «капитанами» кроме Полякова еще и Брюсова и Балтрушайтиса. Действительно, в самую первую пору «скорпионовской» деятельности предполагалось, что издательство будет вестись сообща. У него был и еще один сооснователь — Бальмонт, но и он, а очень скоро и Балтрушайтис от практических дел по издательству отходят (Белый комплиментарно увеличивает долю участия последнего в «Скорпионе»); несколько позже, в 1902—1904 гг., большое влияние на развитие «скорпионовской» деятельности имел М. Н. Семенов. И всю стратегию и тактику символистов (если говорить в излюбленных Белым боевых терминах) определял Брюсов. Именно он создавал, формовал «Северные цветы», сборники русских поэтов, а с 1904 г. — номер за номером «Весы». Поляков был хозяином, благожелательным и понимающим. Распорядителем, в конечном счете, — Брюсов.

Значение «Скорпиона» было не столько в том, что он обеспечивал литераторов материально: постоянного и достаточного гонорара издательство обеспечить не смогло, оно было бесприбыльно. Неизмеримо важнее другое. «Скорпион» обеспечил присутствие русских символистов на книж-



ном рынке, устойчивый контакт с читателями, которых становилось все больше и больше (в этом смысле необычайно интересен дошедший до нас частично «скорпионовский» портфель заказов, где хранятся запросы на «декадентскую» книгу из самых глухих углов России, а рядом — таких гимназистов, как П. Яшвили, Г. Петников, воспитывавшихся на «скорпионовских» изданиях). С другой стороны, «Скорпион» позволил символистам утвердиться и занять независимую позицию в профессиональной среде, дал им субъективное чувство полноценности в социальной роли, объективно — заставил профессиональную среду всерьез считаться с новой писательской группой<sup>1</sup>.

Впрочем, об этом ярче свидетельствует Андрей Белый ниже. С неизбежными преувеличениями, которые объясняются не столько юбилейным поводом письма, сколько особенностями культурного склада автора, даже на протяжении нескольких страниц успевающего не раз повториться, чтобы уточнить мысль, переувеличить, переоценить. Можно было бы педантично отметить гиперболы Белого (в частности, не имела никаких, кажется, значимых последствий встреча Брюсова с французскими писателями из группы «унанимистов» — Аркосом, Вильдраком; преувеличено, кажется, реноме «Весов» в зарубежных литературных кружках и т. п.). Но речь шла бы только, по сути дела, о несообразностях тона, фактических мелочах. В целом Андрей Белый напоминал Сергею Александровичу Полякову о том, что было, — верно и справедливо<sup>2</sup>.

Дорогой и глубокоуважаемый Сергей Александрович, позвольте мне в радостный для меня день, посвященный К<нигоиздательству> «Скорпион», приветствовать Вас, как основателя и редактора-издателя «Скорпиона», оставившего такой большой и светлый след в моей душе, а также позвольте мне, одному из сотрудников «Скорпиона», родившемуся в литературу под знаком «Скорпиона» и «Весов», пожелать Вам долгой и плодотворной деятельности.

Озираясь назад и пропуская перед собой истекшее 25летие, остаиваешься с изумлением перед потоком свершений, событий и достижений в области русской литературы; и кажется, что протекло не 25 лет, а 125 лет; до начала столетия, в конце прошлого века несмотря на отдельные имена деятелей в сфере литературы, общее русло ее все более и более становилось мелким и скудным; действовал еще Толстой, Чехов; восходили звезды Горького и Леонида Андреева; уже писал Вересаев; но — литературной среды — не было; литературные вкусы даже передовых крити-

---

<sup>1</sup> О деятельности «Скорпиона» см.: Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы». — В кн.: Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 257—324; Гречишкин С. С. Архив С. А. Полякова — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год Л., 1976, с. 3—22; Котрелев Н. В. Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион». — В кн.: Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. М., 1985, с. 68—133.

<sup>2</sup> Текст Белого печатается по автографу. — ЦГАЛИ, ф. 53.1.128. На автографе помета автора: Черновой набросок. В ИМЛИ (ф. 11.2.24) хранится окончательная версия письма, заметно сокращенная и стилистически переработанная.

ков показывали низкий уровень, не говоря об уровне вкусов среднего интеллигента; либеральная и изживающая себя народническая критика разжевывала общие места некогда славной стаи передовых борцов критической мысли, уже усвоенные предшествующим поколением; и в них дожевывала себя; все то, что выходило из рамок либеральной и мелкобуржуазной идеологии, оказывалось за пределом критических горизонтов и вместе с тем за пределом понимания среднего читателя, воспитывавшегося в строгом повиновении у отживающих авторитетов того времени; заканчивался период полувекowego падения литературных вкусов; суживался все более круг критикой дозволенного чтения; вне этого круга оказывалось и наше лучшее прошлое, и наше лучшее настоящее; Литературно-Театральный Комитет забросывал пьесы Чехова; имена Ибсена, Ницше встречались с неуказательным подозрением; Гамсуна называли «пьяным дикарем» и целая фаланга западно-европейских имен, как среди тогдашней молодежи, так и среди «стариков», русскую критику отставлялась от русского читателя.

Тот же период средневековья распространился во взгляде на поэзию; русская поэзия измерялась окружностью, радиусами которой были Лермонтов, Некрасов, А. Толстой и Надсон; даже гений Пушкина оказывался в иных отношениях под негласным запретом; с равнодушным почтением отдавалось ему должное; и скорей проходили к Надсону; Тютчева, Баратынского, Фета, Языкова, Дельвига просто не знали и не хотели знать вне сферы немногих кружков знатоков и ценителей русской поэзии; культура стихотворной строки, <если> оценивать ее масштабом начала 19 столетия или масштабом нашего времени, была ниже всякого допустимого уровня; и хотя были мастера формы и среди «стариков» (как-то Случевский, Вл. Соловьев), и среди «новых» (Сологуб, Бальмонт, Гиппиус, начинающий Брюсов, [Вл. Соловьев и др.]\*) , — отмечались таланты Леонидов Афанасьевых, Щепкиной-Куперник и Аполлона Коринфского.

В результате сужения кругозора водворилась среди интеллигентной читательской массы, руководимой «стариками», полная атрофия вкуса и понимания, в чем заключается писательское мастерство; водворилось полное пренебрежение к поэзии, как отжившему, никому не нужному искусству.

И вдруг — в начале века быстрое начало поворота во вкусах, оценке и понимания художества, как особого рода науки и мастерства.

В русской литературе забил живой источник творчества; русскому читателю открылись подлинные горизонты ему современной западной литературы, а не подставные декорации «современности» вместо современности; Ибсен, Гамсун, д'Аннунцио, Стриндберг, Уайльд, Метерлинк, Пшибышевский, Ван-Лерберг, Верлен, Верхарн, А. де Ренье, Вилье де Лиль Адан, Уольф Уитман, Бодлер, Рильке, Гофмансталь, Стефан Георге, Суинберн, Бернард Шоу и т. д. — пестрая палитра имен хлынула в поле зрения русского читателя; обстоятельные литературные

---

\* Вычеркнутое здесь имя Соловьева вставлено Белым там, где я его дал без скобок. — Н. К.

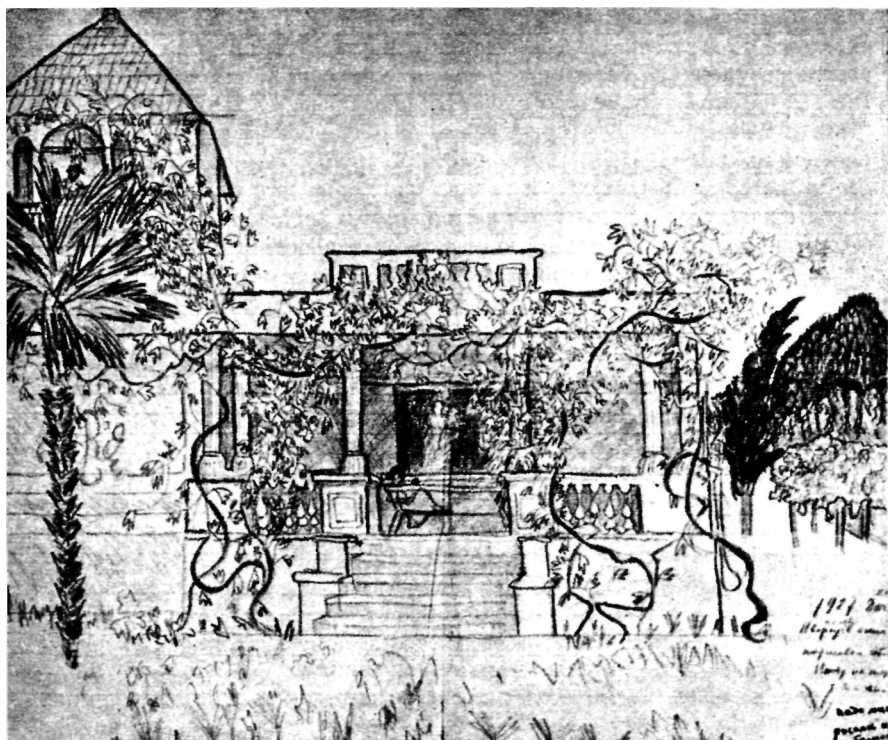
обзоры действительных «спецов», а не критических «болтунов» действительно ориентировали русского читателя в том, что происходило в литературной Франции, Германии, Бельгии; критиками оказались действительно писатели; кроме того: суженное представление о русской культуре и литературе «хорошего прошлого» расширилось перед русским читателем; выпрямленными вставали — Пушкин, Тютчев, Баратынский; вместо историко-литературной «болтовни» своего времени о том, что «Ибсен есть лев, обрاملенный гривой седин», раздался призыв к развенчанию всякой критической напыщенности и сентиментализма, призыв к внимательному изучению подлинно ученых словесников — Потебни, Александра (а не Алексея) Веселовского и др. В новом свете возникла проблема прошлого вместе с выдвинутыми энергично и смело проблемами настоящего и будущего.

Был объявлен неумолимый «бой» оковавшим нас рамкам литературного догматизма; разрушалось о л е о г р а ф и ч е с к о е представление о русской и западно-европейской литературе; были заложены основы стиховедения и эмпирической науки о стиле.

И с той поры, с эпохи 1900—1910 годов — какая пестрая смена литературных тенденций, заданий, школ, какое обилие молодых талантов.

Современной молодежи, не переживавшей сворота во вкусах на рубеже двух столетий, никогда не понять, что граница между началом ренессанса и концом декаданса русской литературной культуры лежит в первом десятилетии этого столетия, что в позднейших десятилетиях (эпоха 910—920 годов) лишь эволюционно расширялся веером пучок разнообразных лит<ературных> течений (как-то футуризм, имажинизм, акмеизм, центрифугизм), который в первых годах был сжат в тесном круге культурных тенденций, сгруппированных вокруг «Скорпиона» и «Весов», что многие, ныне общепризнанные критерии вкуса, разделяемые безоговорочно всеми школами и группами (вплоть до группы пролетарских поэтов), и даже самое требование от литератора и поэта знать хорошо свое «ремесло», быть «к в а л и ф и ц и р о в а н н ы м р а б о ч и м» труда, даже самое представление о творчестве, как труде, как и лозунг [гарм<онии>] единства формы и содержания был выдвинут поэтами, писателями и критиками, первоначально сгруппированными Вами, Сергей Александрович, вокруг К<нигоиздательств>ва «Скорпион», — как-то Брюсов, Бальмонт, Блок, Вячеслав Иванов, Ю. Балтрушайтис, Ф. Сологуб, М. Волошин, Гиппиус, Мережковский, Розанов, Ваш покорный слуга и мн. др.

Точно новый нерв, и нерв основной, вскрылся в организме русской культуры слова в то время; и это произошло потому, что никогда Книгоиздательство «Скорпион» мы, тогдашняя молодежь, не считали «Книгоиздательством» в обычном смысле; мы знали, что «Скорпион» тогдашняя единственная цитадель, построенная для расстрела «картонной» литературной монументальности, забронированной не хуже броненосцев, «сталью» авторитетов; мы, тогдашняя молодежь, непризнанная и гонимая, отовсюду сбежались к развевающему знамени, потому что это было знамя борьбы, потому что во главе стояли люди, преданные своему делу до самозабвения, люди бескорыстия и безупречной литературной совести, люди, вооруженные огром-



*Цихис-Дзири. Рисунок Андрея Белого с автографом К. Н. Бугаевой: «1927. Наша дача. Вверху налево в окне Б. Н. нарисовал себя. Внизу на террасе я с книгой. Надо мной роспись по стене балкона. К. Б.»*

ным знанием и вкусом, люди, которые, провозглашая войну за новые формы искусства и жизни, гораздо более постигли ту самую «старую» культуру, от которой они звали прочь: во главе «Скорпиона» стояли Вы, Сергей Александрович, покойный Валерий Яковлевич Брюсов и такой знаток литературы и поэзии (сам поэт), как Ю. К. Балтрушайтис.

Вы, Сергей Александрович, в те дни еще не знали нас (разумею себя, Блока, В. Иванова и многих других); а мы Вас знали. Каждый из нас переживал себя пленником в плотном обстании отжившего литературного быта, связывавшего по рукам и по ногам; для нас, в то время, «людей подполья», знак «Скорпиона», выкинутый первой же книжкой в первом книжном магазине того времени, — был знаком «восстания» из мертвой рутины против этой рутины.

Первые годы «Скорпион» казался утлою шлюпкой среди монументальных океанических гигантов — всяких «Полез», «Образований»; первые №№ «Весов» казались разве что миноносками среди

броненосного типа толстых журналов, дружно принявшихся громить миноноски.

Но в скорпионовских шляпках и миноносках мы, тогдашняя литературная молодежь, оказались в «хорошем» обществе: в обществе Верхарна, Ван-Лерберга, Вьеле де Гриффина, Реми-де-Гурмона, Дюамеля, Вильдрака, Рене Аркоса, — и скольких других, теперь всеми признанных, тогда мало знакомых и даже неизвестных; и когда нас называли последними словами, «литературным сбродом», чуть ли не мошенниками, — мы утешались, что мы — «сброд» с Верхарнами и с Вильдраками — мы, Блоки, Сологубы, Брюсовы и В. Ивановы, а не «уважаемые» вместе с либеральными, буржуазными корифеями и законодателями тогдашних мод.

И нас успокаивала уверенность в том, что наши руководители четко правят рулем и что в известные, решительные минуты они предпочтут «взорваться», а не капитулировать.

Этими нашими руководителями были — во-первых, Вы, Сергей Александрович, душа и дух «Скорпиона», создававший на протяжении ряда лет самую возможность нам, столь разным по целям устремлений, согласным лишь в необходимости ликвидировать старый литературный строй — этим нашим руководителем были Вы; и В. Я. Брюсов, ведший нас на бой сомкнутою фалангою.

В современной войне тыл столь же обеспечивает фронт, сколь фронт тыл; и даже организация прифронтовой полосы является решающей для исхода боя; если В. Я. Брюсов был нашим руководителем в бое, Вы, С<ергей> А<лександрович>, искусный и хитрый стратег с [Вашим далеким] Вашей устремленностью к мирным целям. Вы обеспечивали нам тыл, гармонизируя внутреннюю жизнь скорпионовской семьи того времени.

И потом, Вы были нам примером не воинственности, направленной к ниспровержению старого, а скорее примером любви ко всему новому и оригинальному; и пока происходила схватка новой литературной культуры со старой под флагом Брюсова, прожектор С. А. Полякова бороздил дали вокруг, отыскивая все новые и новые таланты среди художников, поэтов, литераторов не только в одной России; горизонтом Вашей любви была вся Европа; сколько неизвестных имен было поднято на щит «Скорпиона» Вами в то время, когда они у себя на родине казались отверженными; Вы из уютной комнатки Метрополя вслушивались в какие-то лишь Вами слышимые радиотелеграммы, в итоге которых появлялись: или перевод на русский язык какого-нибудь безымянного иностранного горюна, либо статейка в «Весах», либо «виньетка» будущего знаменитого художника.

В каком-то отношении «Весы» были органом не только русской литературы, но органом передовой фаланги культурных работников всех стран, *sui generis* «интериндивидуалом». Как ценили «Весы» в Бельгии в передовых литературных кругах, пришлось мне лично увидеть в 1912 году, уже когда «Весы» перестали «быть»; одно упоминание о том, что я бывший сотрудник «La Balance» \*, открывало мне

---

\* «Весы» (франц.).

двери всюду. С глубокою благодарностью бельгийские деятели культуры отмечали «Весы». «— Как же не знать «La Balance», — говорили мне, — ведь это орган нашей «Jeune Belgique» \* в России».

Думаю, что то же мне бы сказали в соответствующих кругах Германии, Австрии, Италии.

И вместе с тем «Скорпион», «Весы» по отношению к русской культуре слова сыграли не меньшую роль; они впервые сгруппировали поэтов; они дали в свое время букет сборников лучших русских поэтов, выпустив Гиппиус, Брюсова, Сологуба, Блока, Иванова едва ли не залпом; вокруг «Скорпиона» группировалась первая «школа» поэтов; кто не помнит собраний в квартире Брюсова, бывших для нас местом учебы и перманентного семинария; здесь впервые «стиховедческие» анализировался стих; здесь мы учились впервые пониманию как русских классиков, <так> и романтиков (Пушкина, Баратынского, Тютчева, Жуковского); здесь же открывались нам новые дали стиха, путь к которым лишь начали символисты, который продолжался и продолжается — в акмеизме, имажинизме, футуризме до... утонченных ритмов Казина; здесь с одинаковой серьезностью отыскивались в архиве прошлого жемчужины русской поэзии, несъедобные для критических петухов недавнего прошлого, и показывался нам французский вэр-либр, опять-таки «несъедобный» для того времени.

И все это происходило под флагом «Скорпиона», под защитой и опекою наших руководителей — Полякова, Брюсова, Балтрушайтиса.

Эпоха героической борьбы «Скорпиона» за новое слово в области русской культуры слова была одновременно эпохой <борьбы> за наше славное прошлое, за подлинную культуру «пушкинского» слова, а не за тот ложный [квази-пушкинский] академизм, который преподносился в ходячих учебниках тогдашнего времени; под флагом «Скорпиона» вынашивался «пушкиновед» Брюсов, печатались «Труды и дни» Лернера и т. д.; «Скорпион» еще раз доказал наглядно, что вершины общечеловеческой культуры прошлого реставрируются не в политике оглядки и шага назад, а в смелом движении вперед; Вы, Сергей Александрович, вместе с В. Я. Брюсовым шли в свое время вперед — к Верхарну, Дюамелю, Рене Аркосу, Блоку, к... несуществовавшему тогда еще Маяковскому, и Вы обрели себе и скольким на этом пути вперед — Пушкина, Баратынского, Гоголя, Потембю; реставрировался в хорошем смысле слова для нас Ломоносов; во Врубеле возникал в новом свете Иванов; шаг вперед в понимании художественных заданий в своем разливе вперед оказался разливом во все стороны: и в этом смысле разливом в «назад».

И — что же: миноноска «Весов-Скорпиона» оказалась через шесть-семь лет настоящей подводной лодкой, отправившей на дно не один дредноут; читатели и почитатели «Скорпиона» насчитывались десятками; хулители и «нечитатели из принципа» — тысячами; все газеты и журналы ругали Вас; и, ругая Вас, незаметно для себя отказывались от ряда своих собственных взглядов; но и в этом откате и перемене фронта все еще продолжали нападать на Ваше дело; и уже становились бациллезносителями и популяризаторами «Скорпиона»; рекомен-

---

\* «Молодой Бельгии» (франц.).

довались и переводились те именно западно-европейские авторы, которые были выдвинуты «Весами» и за знакомство с которыми так много досталось Вам в свое время; кто эти авторы? Верхарн, Уольф Уитман, Ремиде-Гурмон, Рильке, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пшибышевский, Уальд, Манн, Гамсун, Гофмансталь и сколько еще? Т. е. весь «круг чтения» русского интеллигента 910—14 годов.

Тактика хвалить западно-европейских авторов, рекомендуемых «Скорпионом», и бранить писателей «Скорпиона» — не прошла также: Сологуб, Бальмонт, Брюсов, Блок, Балтрушайтис — стали-таки в линию русской литературы, не как изгои.

И наконец, маленькая команда «Скорпиона», готовая в свое время скорее взорваться, чем спустить флаг, — неожиданно для себя оказалась десантом на всех почти броненосцах, некогда обстреливавших «Скорпион-Весы», а после во многом отношении молчаливо принявших знак «Весов-Скорпиона».

И этот «сворот» вкусов от декаданса к ренессансу, от статики к динамике, все еще развивающийся уже не под знаком «Скорпиона», а под многими другими знаками, свойственными ритмам более позднего времени, совершен «Скорпионом», во-первых, прямою деятельностью издательства, «библиотекой» выпущенных и прекрасно изданных книг (оригинальных и переводных), и, во-вторых, косвенной, но, быть может, более действенной политикой: произвольным влиянием на критиков, издателей, популяризаторов, разносивших семена «Скорпиона» под своим собственным флагом, или в качестве преемников и подражателей, или же в качестве произвольных, а иногда и «произвольных» плагиаторов.

Как бы то ни было, с 1910 года «Скорпион» — процвел целым садом; упомяну хотя бы о «Мусагете» и ряде других издательств; чем они были, как не боковыми ответвлениями, иногда омельчанием и часто периферией в веере разлива литературных течений, ширящихся от узкой воронки «пролома» путей, из которого на рубеже двух столетий забил «Скорпион». Вы должны радоваться, Сергей Алекс<андрович>, что «семя» «Скорпиона» прозябло многоцветно, что ветви, паветвь, дав плод в настоящие дни, еще цветут, как самостоятельные деревца, могущие стать дубами, и что до сей поры соки «Скорпиона» <нрзбр> в них и кипят, и бродят.

Воистину: путешествие одного издательства из десятилетия в десятилетия в другом разрезе становится путешествием вокруг целых материков; и как же я счастлив, С<ергей> А<лександрович>, что в день 25летия издательства, я, старый матрос, могу присоединить свой голос к чествованию наших «старых капитанов», С. А. Полякова, покойного В. Я. Брюсова и Ю. К. Балтрушайтиса. Многие Вас сегодня будут приветствовать со стороны; а я имею счастье приветствовать Вас, как представитель «старой команды»; эта «команда» до сей поры верит в лозунги «Скорпиона»: верит в будущее путей русской художественной культуры, видя ее «молодняк», и она знает, что взгляд назад, охватывающий истекшее 25-летие, есть произвольный упор ногой в почву за собою перед прыжком в будущее.

Желаю Вам еще много лет здравствовать и работать на ниве это-

го будущего, имея за собой такое славное прошлое, как «Скорпион».

Сердечно сожалею, что утомление и недомогание мешает мне лично присутствовать в минуты чествования «Скорпиона»; в эти минуты «старый» моряк хотел бы [оказаться] держать почетный караул около старого своего «капитана».

Мы, скорпионовцы, умеем гордиться нашим [и Вашим] «Скорпионом», умеем помнить наш «Скорпион» и в нужную минуту стать под знаком его культуры.

Имеющий счастье себя считать «скорпионовцем»

*Андрей Белый (Борис Бугаев)*

*Кучино.*

*9 декабря <19>25 года \**

---

\* Когда мы держали корректуру этого издания, до нас дошла публикация окончательной версии, подготовленная Дж. Мальмстадом в рамках издания переписки Белого с С. А. Поляковым: Malmstad John. From the History of Russian Symbolism: Andrej Belyj and Sergej Poljakov // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1987, V. 1, p. 95—102.



---

---

Т. В. Анчугова

## ВЫСТУПЛЕНИЯ АНДРЕЯ БЕЛОГО В КОНЦЕ 20-х — НАЧАЛЕ 30-х ГОДОВ

...А. Белый за последнее время искренне стремился усвоить идеи социалистического строительства.

«ПРАВДА», 1934, 11 янв.

Когда на трибуну 1-го пленума Оргкомитета Союза Советских писателей поднялся Андрей Белый и произнес свою яркую речь, зал был поражен теми переменами, которые произошли в писателе, прославшем «мисти́ком», «индивидуалистом», «представителем идеализма».

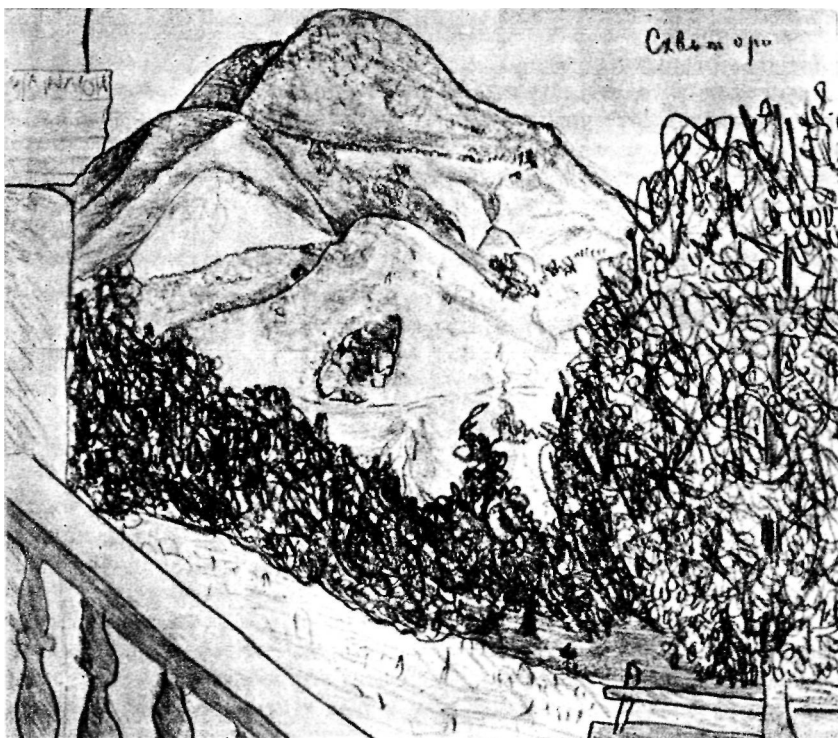
«Что извлекает из меня энтузиазм? — говорило н . — Факт, что обращение партии и ко мне, обобществляет мой станок. Раз это так, я должен его передать государству во всех особенностях его тонкой структуры; я должен бороться за то, чтобы мой станок был в исправности»<sup>1</sup>. Жизненно важные для писателя вопросы о служении обществу «в специфике средств, т. е. словами, красками и звуками слов», о необходимости провести идеологию «сквозь детали работы», дабы избежать «банализации» лозунгов, — были подняты в его речи. И это слово произвело огромное впечатление на присутствующих. Сразу же возник ответный поток реплик-переоценок. «Я слышал здесь замечательную музыкальную ритмику речи Андрея Белого. Он — крупный представитель огромной художественной культуры прошлого», — отметил в своем выступлении Вс. Вишневский. «Мы с большой радостью будем помогать Андрею Белому найти настоящую дорогу, дорогу к нашей великой героической действительности», — заключил свое обращение к Белому В. Бахметьев. Впоследствии в воспоминаниях о пленуме В. Кирпотин писал: «Всех поразили Андрей Белый. Писатель, долго скитавшийся по разным путям и перепутьям, <...> с энтузиазмом говорил о советской действительности»<sup>2</sup>.

В советский период Белый был более известен современникам как «оратор», «лектор», «докладчик», «выступающий», «педагог», нежели как автор сложных трудночитаемых произведений, значение которых не сразу поддавалось оценке. Да и объем этого рода деятельности, особенно в первые послеоктябрьские годы, был довольно внушителен, не говоря уже об исключительной силе воздействия на публику самой личности Белого —

---

<sup>1</sup> Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета ССП (29 октября — 3 ноября 1932 г.). М., 1933, с. 70.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1967, № 5, с. 32.



*Схватори. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1928.*

оригинального мыслителя, человека «самовозгорающегося», талантливого импровизатора.

Сохранился документ, составленный писателем, — «Себе на память. Перечень прочитанных рефератов, публичных лекций, бесед (на заседаниях), оппонирований, председательствований и участия (активных) в заседаниях и т. д. с 1899 до 1932 г.» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 96 — перечень обрывается на 1928 г.). В нем зафиксировано около 930 выступлений писателя, причем 2/3 из них приходится на годы после 1917-го. Конечно, среди перечисленных выступлений немало и таких, которые сопровождаются пометой — «для интимного кружка», «для интересующихся», «друзьям», «клубная беседа», «чтение на квартире того-то и того-то», но не они определяют «лицо» Белого — «выступающего» в послеоктябрьские годы.

«С Октябрьской революции начинается ряд моих лекционных, курсовых и др. выступлений, а также интенсивная работа в кружках <...> Полагая, что писатель революционной эпохи должен работать с массой и поднимать ее культурный уровень, я посвящаю ряд лекций (публичных) проблемам культурной революции», — написал Белый в «Автобиографии», датированной 12 ноября 1932 г. (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 18), указав при

этом ряд культурных учреждений и организаций, где он официально числился лектором. До предела насыщены лекторской работой годы 1918—1921 (до отъезда Белого за границу по личным мотивам): за этот период зафиксировано 430 его выступлений, из них 148 в 1920 году, который был назван писателем «годом максимального лекционного напряжения»; год закончился срывом в болезнь, настолько велика была самоотдача на этом поприще. Не случайно Белый постоянно сетовал на невозможность отдаться основному делу своей жизни — написанию «эпопеи» и внутренне протестовал против превращения себя в «деятеля», «просветителя», «председателя», «администратора», «лектора» («Дневник писателя 1921 г.» — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 61).

Эта необозримая картина культурно-просветительской лекционной и педагогической деятельности Белого, в которой прочерчивается несколько различных направлений, как то: работа в Пролеткульте, в «Вольфиле», в ЛИТО Наркомпроса, в Доме Искусств, в Союзе поэтов, в Антропософском обществе и т. д. — остается «белым пятном» для исследователей. Тем большую ценность представляют материалы публикаций А. Лаврова, дающие представление об участии Белого в «вольфиловских» собраниях, — «Беседа о пролетарской культуре» в Зимнем дворце и «Беседа об Интернационале» (по поводу 300-летия «Города Солнца» Кампанеллы) в 1920 г., а также воспоминания Д. Максимова, вводящие в атмосферу собрания, посвященного памяти А. Блока в августе 1921 г.

Неисследованный пласт — работа Белого в Пролеткульте, включающая лекционные курсы по теории художественного слова и по ритмике стиха, целевые семинары по стиховедению в литературной студии, участие в организационных собраниях пролеткультовских изданий и в самих изданиях.

«Вернувшись в СССР в конце 1923 г., я прекращаю лекционную деятельность, желая наверстать пробел в литературной работе», — отмечает Белый в той же «Автобиографии». Действительно, значительно уменьшается объем его педагогической, антропософской, «вольфиловской» деятельности, сводится на нет в конце 20-х годов, прекращаются целевые семинары в литературной студии, курсы по стиховедению. Однако не прекращаются его публичные выступления и лекции, причем нередко они переносятся в рабочие клубы, не говоря уже о таких собирающих большую аудиторию залах, как Политехнический. Продолжаются традиционные для Белого встречи с писателями, деятелями театра, его участие в диспутах, чтение своих новых произведений. И даже если они происходили в узком кругу специалистов, их резонанс выходил за пределы этого круга. Общение с Белым, особенно в моменты его «кипения на людях», всегда действовало на слушателей зажигающе и завораживающе. Об этом написано немало воспоминаний. Резонанс выступлений Белого неизмеримо возрос в начале 30-х годов, на волне подъема его общественной деятельности.

В первый же месяц по возвращении в СССР в ноябре 1923 г. Белый выступил в рабочем клубе завода «Анилтрест» с докладом «Впечатления от Берлина». Что это был за доклад, можно судить по книге, написанной на материале берлинских впечатлений, — «Одна из обителей царства теней» (1924). Кстати сказать, на основе этой книги автор прочитал еще

две публичные лекции в Москве и намеревался эту же тему осветить в своих киевских чтениях в феврале 1924 г. (ввиду того, что в Киеве состоялось аналогичное выступление Эренбурга, тема была заменена).

В книге «Одна из обитателей царства теней» Белый писал о регрессе «переутомленного капиталистического Запада», страстно противопоставляя ему свежий ветер культурного строительства в России. Стоит только перечитать страницы о подъеме культурной жизни в небольшом городке Карачев, где некоторое время пребывал писатель в 1919 г., или о его «вступлении на Московскую почву» по возвращении из Берлина, чтобы почувствовать радость приобщения Белого к «кипящей и творящей» новой действительности.

Фактом культурной жизни Москвы в 1924—25 гг. стало сотрудничество Белого с руководителем МХАТ 2-го Михаилом Чеховым, выразившееся в постановке драмы «Петербург», написанной Белым по одноименному роману. Подготовка этой драмы к сценическому воплощению сопровождалась постоянными встречами и беседами Белого с актерами и студийцами МХАТ 2-го, чтение им лекций на разные темы, в том числе курса по истории культуры, продолжавшееся и в 1926 году, уже после премьеры «Петербурга». Участница этих встреч М. О. Кнебель вспоминает: «Сам он <Белый>. — Т. А. > в те годы читал огромное количество лекций, искал широких контактов»<sup>1</sup>. Попутно заметим, что знакомство М. Чехова с Белым произошло после одной из лекций в 1921 г. В недавно опубликованных воспоминаниях М. Чехова талантливо, с чувством большого пиетета запечатлены и некоторые комические эпизоды на лекциях Белого, и чудо его воздействия на публику. «Лекции Белого вас удивляли, — пишет М. Чехов. — О чем бы он ни читал — все казалось неожиданным, новым, неслыханным. И все оттого, как он читал <...> Он был сильный рассказчик, любил и умел говорить»<sup>2</sup>.

В эти же годы автор «Петербурга» читал свою драму в различных кружках, на домашних писательских вечерах. Присутствовавший однажды на таком вечере А. Чичерин рассказывает, что его восторг от авторского чтения намного превзошел впечатления от самой постановки: «Он, читая, блестяще разыгрывал каждую роль, а ремарки, мизансцены в его чтении озарялись манящим, фосфорическим блеском <...> Я был <...> свидетелем того, как сверкала эта пьеса в чтении автора и какую тусклою оказалась она на сцене»<sup>3</sup>. Постановка пьесы, как известно, не имела успеха, несмотря на шедевр театрального искусства — исполнение Чеховым роли Аблеухова.

В 1927—28 гг. произошло аналогичное сближение Белого с Театром Мейерхольда, в планах которого до 1930 г. стояла постановка «Москвы» по одноименному роману писателя. Откликаясь на просьбу Мейерхольда, Белый прочитал для студентов театральных мастерских курс лекций о слове. («Эти занятия подготовили бы наших ребят к репетициям «Москвы»<sup>4</sup>, — писал режиссер Белому.) В курс были включены темы — «История становления слова», «Краткий прогон по теориям слова» и стиливые

<sup>1</sup> Чехов М. Литературное наследие в 2-х т., т. 1. М., 1986, с. 35.

<sup>2</sup> Там же, с. 197, 200.

<sup>3</sup> Чичерин А. Сила поэтического слова. М., 1985, с. 268—269.

<sup>4</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1936. М., 1976, с. 270.

разборы произведений — «Финляндии» Баратынского, «Страшной ме-сти» Гоголя, намеченного к переделке в пьесу романа «Москва» (1-й главы).

Примечательная страница в истории этих взаимоотношений — выступ-ления Белого в защиту нашуемшей постановки «Ревизора»: речь на публичном диспуте о спектакле, доклад в клубе работников просвещения и особенно доклад, прочитанный на «Никитинских субботниках» и опубли-кованный в книге «Гоголь и Мейерхольд» («Никитинские субботники» — 1927). Это поистине одно из замечательных выступлений Белого, обезо-руживающего всех и вся своей гоголевской эрудицией, богатством выклад-ок и интерпретаций. Пафос доклада, направленный против хулителей-«рецензентов» и защитников «нашего национального гения» из среды, «где не читают Гоголя», точно отражает пафос письма Белого, написан-ного режиссеру сразу же после премьеры, в котором прямо говорится: «...мейерхольдовская постановка — событие 1) в истории русского театра, 2) в понимании самого Гоголя»<sup>1</sup>.

В 1923—27 гг. продолжались «блоковские» выступления Белого. В вышеуказанном перечне их зафиксировано шесть в 1924 г. и последнее в 1927 г. — публичная лекция в Тифлисе «Блок и диалектический метод». Эти выступления проходили в больших аудиториях Ленинграда, Москвы, Киева и в малом кругу «друзей», «интересующихся», отдыхающих в коке-тебельском доме Волошина. Отсюда и разнообразие тем — от реферата «Блок в проблеме пути» до доклада «Революция и Блок» (в декабре 1924 г. в Большом зале Консерватории). Хорошо известно, какое исклю-чительное впечатление на публику производили выступления Белого в дни памяти Блока в августе 1921 г. Д. Максимов пишет об одном из заседаний Вольфицы, на котором он слушал Белого во всемогуществе его воз-действия на аудиторию: «Это было не просто траурное заседание, но и событие в духовной жизни многих присутствовавших»<sup>2</sup>. Есть еще немало свидетельств о благотворном влиянии Белого как пропагандиста твор-чества Блока. «Я никогда не забуду блоковских заседаний в «круглой комнате». В течение трех вечеров вы вводили нас в духовные процессы, кипевшие в душе Блока и нашедшие свое воплощение в его замечатель-ной поэзии <...> Вы один проникли в нутрь мира блоковских образов и ввели туда и нас, слушателей и читателей» (ГБЛ, ф. 25, к. 23, ед. хр. 5) — это признание С. Спасского в письме от 15 октября 1928 г. Еще один штрих восприятия Белого. Одна из слушательниц его лекции «Творчество Блока» в феврале 1924 г. в Киеве записала: «Читал с увлечением, с захватом любовным музою друга-поэта. Кончая, сказал, что целью его было зажечь в нас любовь к поэзии Блока» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 344).

Многие выступления Белого носили мемуарный характер. Таковы — прочитанный в январе 1925 г. в кружке поэтов доклад «В. Брюсов» (вари-ант написанной в это же время статьи-некролога), приветственные речи на юбилеях Ф. Сологуба (1924) и С. Полякова (1925). Привлекает вни-мание также проникнутая теплым чувством к Сергею Есенину речь Андрея Белого на вечере памяти поэта — 2 января 1928 г. Сообщая

<sup>1</sup> См.: Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1936, с. 257.

<sup>2</sup> «Звезда», 1982, № 7, с. 170.



*Схвитори. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1928*

об этом событии в письме Р. Иванову-Разумнику, Белый признавался, что не любит выступать на вечерах «поминовений», и согласился только в ответ на настоятельную просьбу С. А. Толстой-Есениной... «Есенина, — писало он, — и без вечеров «поминовений», — держу в сердце»<sup>1</sup>.

О лекционной работе Белого в середине 20-х годов дают возможность судить его выступления в Киеве и Тифлисе.

В Киев писатель приезжал по приглашению Дома коммунистического просвещения в феврале 1924 и в мае 1925 г. В первый приезд им были прочитаны лекции на темы «Творчество Блока» и «Ритм жизни и современность», во второй — «Пушкин и мы» и «Слово как орган творчества». Сохранились мемуарные заметки А. Андриевской о пребывании Белого в Киеве, в которых также упомянуты встречи Белого с молодежью и его беседы на общекультурные темы, а также вечер с украинскими писателями. В этих заметках читаем: «Лекция «Пушкин и мы» казалась сплошным вдохновением. Он (лектор — Т. А.) очень углубил понимание Пушкина» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 344).

Примечательной во многих отношениях была лекция «Ритм жизни и современность». О том, как ее воспринимали, мемуаристка сообщает: «Много молодежи. Ворох записок... Настроение аудитории подъемное, удовлетворенное». Узнаем, что вторая часть лекции началась ответами на записки и превратилась в живую беседу по проблемам пролетарской культуры. Фрагменты этой беседы сохранились в стенограмме:

«В пролетариате есть содержание классовое и внеклассовое. Он пропускает через себя всю культуру прошлого, одновременно создавая и

<sup>1</sup> Цит. по: «Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.», 1985, № 6, с. 546.

новые ценности. Странники пролетарской культуры утверждают, что величайшие памятники прошлого (например, Кельнский собор) созданы были рабочими.

Надо остановиться на вопросе о труде. В буржуазной культуре труд подменили статической ценностью. В трудовой культуре выступает ценность труда — переход от статики к динамике конструктивизма. Трудовая культура, как культура динамическая, тот шаг, который нужно сделать.

Оговорка: есть труд и труд. В труде нужно не только трудиться, но и развиваться... Напряженность, излишнюю трату сил нужно ритмизировать. Понятие труда нужно углубить. Труд — не натирание мозолей, а творение, воссоздание. Мерило трудовой ценности — создание новых вещей, новой действительности.

Трудовая культура — переход от абстрактной культуры к творчеству человека-Демиурга, который будет трудиться, играя, и, играя, будет легко и ритмично создавать новые ценности.

<...> Воспитание социального такта играет огромную роль. Будущая жизнь будет коллективной. Члены коллектива не могут быть приравнены, как бревно к бревну, ибо тогда получится — забор. Нужен коллектив свободно растущих деревьев, сплетающихся ветвями.

<...> Теперь тип лекции меняется. Раньше лектор вещал. Роль современного лектора — конденсировать идеи, интересы. Нужно совместно выковывать братское, общее мировоззрение, которое может нам принести не отдельный мыслитель, а целый коллектив. Верю, что будет время, когда <...> книги будут выговариваться в совместном общении» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 94).

Последний тезис о характере общения с аудиторией, в котором отразилась увлекавшая Белого концепция всеобщего братства, соотносится с записью мемуаристки о том, что лектор объявил цель своей лекции как задачу «ввести в лабораторию своего сознания в процессе формирования понятий». Этим объясняются отчасти и неясности текста Белого и его стремление возвести неясность в принцип («точка блистательной ясности есть объяснение во вкусе вчерашнего дня»), и особая стилистика его лекций. Белый пояснял свою манеру в одной из лекций 1920 г.: «Эти мысли развил я не теоретически, а в системе афоризмов». Попытка «избежать рассудочного толкования», «говорить только образами» ощутила и в лекции «Ритм жизни и современность», если вчитаться в статью того же названия, возникшую на основе лекции («Россия», 1924, № 2). «Перенести в быстрый ритм носорожью лапу допотопного быта не значит еще отражать революцию»... «Революция — операция снятия катаракта на глазу художника» — это, конечно, речь поэта, а не теоретика. Вместе с тем сам подход к проблеме ритма был явно аналитическим, совершенно новым для своего времени. Белый, исследователь ритма стиха, проводивший занятия по эвритмии, намеревался охватить чуть ли не все вопросы сегодняшней ритмологии. В его тезисах намечено обсудить «в совместном общении» темы: «Ритм; природа и ритм; работа и труд; метр труда; ритм работы; культура ритма». Впоследствии захватившие его вопросы «ритма жизни» возникали в том или ином варианте в других выступлениях.

Состоявшаяся в июне 1927 г. в Тифлисе лекция «Читатель и писатель»

имеет также принципиальное значение, как первоначальный набросок идей, которые будут характерны для критических и публицистических выступлений писателя в последующие годы.

«Цихис-Дзири. 13 июня. <...> Мысль волнуется одной из двух лекций: «Ч и т а т е л ь - П и с а т е л ь», — записал Белый в дневнике впечатлений, переработанном в книгу «Ветер с Кавказа» (1928). Запись этих мыслей составляет несколько страничек книги-дневника. В архиве Белого сохранился еще один документ, дающий представление об этой лекции, — ее план и часть конспекта; в них — разночтение с книгой. Фельетонные «куски» текста вовсе не обозначены ни в плане, ни в конспекте. Смещен и угол зрения — сострой, хлесткой схватки с критикой на проблему взаимодействия читателя-писателя-критика.

Излагая содержание лекции, корреспондент газеты «Заря Востока» (30.VI.1927) приводит «монолог» Белого: «Наша критика происходит от слова «Крит», остров на Средиземном море, на котором сидел и судил Минос, присуждая всех на ужин Минотавру. Критика узурпировала себе роль верховного судьи, гегемона, учителя и т. д.» Подобной же эмоциональной тирадой о «критике с острова Крит» Белый разразился и на упомянутом вечере памяти Есенина. Объективнее осмыслил он роль критики в одной из своих последних рецензий: «Критика есть потребность сказать; ее стихия — взволнованность; критик — правофланговый читательского фронта <...> Слово критика — резолюция писателю: со стороны коллектива» («Новый мир», 1933, № 4).

Во всех вышеуказанных источниках, по которым можно судить о содержании лекции, привлекает внимание прежде всего разработка оригинальной концепции — триптиха читатель-писатель-критик.

Тема высокого назначения писателя в тезисах выдвигается на первый план, при этом отвергается спрос на легкое «популярное» чтение. «Со — ч и н и т е л ь, со — п и с а т е л ь, человек творческого и полезного труда, со — т р у д н и к». (В словах с приставкой «со» Белый любил выделять эту частицу, подчеркивая ее смысловую нагрузку — взаимодействие, единение, союз, совместность действий.) И снова в образной форме: — «Писатель — это высококвалифицированный спец», «Писатель — генератор тока высокого напряжения», «Писатель — «рупор коллектива». Приводим здесь наиболее расшифрованную часть конспекта к лекции «Читатель и писатель»:

«Все мы читаем или пишем; взаимоотношения читателя и писателя не могут не волновать нас. Но первоначальный спрос «почитывающего читателя» должен быть отвергнут, как и ответ на спрос подобного рода «пописывающий писатель»; такой спрос идет от неорганизованных, а потому и мелко-буржуазных масс; понятие о читательской массе должно быть пересмотрено и заменено понятием о читательском авангарде, являющем содеп организованной массы, вступающей в содружество с писателем и выдвигающей иные задачи чтения. Чтению этому нужно еще научиться; оно доступно всякому в потенции; демократизация лозунгов взаимоотношения читателя и писателя создает превратные требования популярности и понятности.

Понимаемость не есть легкая понятность; и действительность — не популярность.



Подлинный писатель — организатор тока высокого напряжения творческой совместной работы, взывающей к умению обращаться с током; в это умение недостаточно посвящен читатель, которому критика указывает часто ложный подход к писателю; ток высокого напряжения нужен для художественной и социальной электрификации массовых читательских организаций.

Взаимоотношение триады — читатель, писатель и критик — должно быть заново переустроено; разделяющая читателя и писателя гегемония критики должна уступить место совдепу («Чит-Пис-Крит»у), имеющему заданием распространение нормальных и полезных сведений о писательском ремесле, орудиях писательского производства и т. д.; должен возникнуть новый литературный «А в и а х и м». Лишь тогда писатель научится подходить правдиво и глубоко к социальному заказу, а критик научится верно истолковывать выполнение заказа в средствах художественной выразительности. Лишь тогда читательские организации научатся искусству художественного чтения, без которого социальная значимость литературных произведений предстает в превратном свете.

В этой революции взаимоотношений откроется подлинный путь углубления революции и углубленного отражения революции <...>

И далее кратко, в виде плана:

«Объект изучения писателя: Человек. Горький. Свободный человек в становлении нового быта (бабочка, кокон, личинка). + Писатель начинает учиться там, где инженер приступает к действию. Проблема культуры» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 88, л. 35—39).

Эти лекции — важные вехи на пути «формирования Белого как советского писателя». Вообще его речь на I-м пленуме Оргкомитета ССП — акт высокого гражданского мужества — возникла не на пустом месте. Конечно, она отражает качественно новое состояние его общественного сознания, но этот перелом в сознании был уже подготовлен предшествующей работой, особенно работой в первые послеоктябрьские годы в многих советских культурных учреждениях, в частности, в Пролеткульте, в последующие годы в массовых читательских аудиториях. Сюда же можно отнести и чтение лекций в Киеве и Тифлисе, и встречи с деятелями культуры республик, и написание очерка «Армения» (1928) по заданию журнала «Красная новь». Нельзя не заметить, например, «переброску» некоторых идей и метафор из более ранних выступлений в речь на пленуме. Так встреченное аплодисментами заявление о передаче государству в исправности своего станка «во всех особенностях его тонкой структуры» — развитие прежних мотивов о «станке» уже в социальном аспекте. «А между тем: станок — есть; я о нем читал курсы, показывая на сработанном слове зубцы от орудий, его шлифовавших...» — писал Белый в «лекционном фрагменте» книги «Ветер с Кавказа». А через год во вступительной части книги «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929): «Обобществление это — передача в порядке читателю станков творчества, а не анархический захват — для ... порчи этих орудий».

Еще одна метафора из тифлисской лекции — «писатель — организатор тока высокого напряжения творческой совместной работы» — перешла в речь на пленуме. В свое время она была навеяна впечатле-

ниями от посещения ЗаГЭСа. Речь 1932 года пропитана новыми ощущениями современности — восхищением только что введенным в строй Днепрогэсом.

То же можно сказать и о зашифрованном в тезисах образе — «бабочка-кокон-личинка» («советский человек в становлении нового быта»), который перейдет в рецензию на книгу Ф. Гладкова «Энергия».

Последние выступления Белого так или иначе были связаны с предсезонной работой Оргкомитета. О крепнувших связях Белого с советскими писателями в начале 30-х годов свидетельствует его переписка этого периода, хотя бы тот факт, что его корреспондентами были Вяч. Полонский, А. Фадеев, Ф. Гладков, А. Толстой, Вяч. Шишков, Г. Санников, Вс. Рождественский<sup>1</sup>. В этот период Белый активно участвует в обсуждении организационных и творческих вопросов в редакциях «Нового мира», ГИХЛа. Из «Летописи жизни и творчества Белого», составленной К. Н. Бугаевой, известно, что 20 марта 1933 г. писатель участвовал в прениях по поэме Санникова «Каучук» в «Новом мире». На страницах этого журнала были опубликованы его рецензии на роман Ф. Гладкова «Энергия» и поэму Г. Санникова «В гостях у египтян».

23 ноября 1932 г. на секции краеведов Оргкомитета ССП состоялся доклад Белого «Культура краеведческого очерка», который был воспринят общественностью как «блестящий доклад о советском очерке». В присущей ему манере делать пробег по широкому кругу вопросов докладчик сделал обзор истории краеведения, сосредоточив внимание на проблеме — цивилизация и культура: их противоположность. Каскад мыслей, как всегда, обрушился на слушателей, развитие темы сопровождалось многочисленными отступлениями. Отчасти его мысли перекликались с высказанными на пленуме; особенно остро, в духе пленума, говорил он об истолкователях («банализаторах») лозунгов, подменяющих проведение их в жизнь «в деталях» разговором о «так, вообще».

Доклад был напечатан в журнале «Новый мир» в виде статьи, состоящей из 4 частей, причем мысли об очерке сосредоточены именно в 4-й части. Осталась неизвестной читателю написанная Белым в виде 14 резюмирующих тезисов 5-я часть. Вторая половина этой части посвящена теории очерка. Ценный вклад в эту теорию — выдвинутые Белым положения о синтетической природе очерка, о «перетирании» в нем научного и художественного типов творчества. Извлекаем из резюмирующей части ключительные тезисы.

#### «Тезисы

<...> 7. Утилизируя фельетон, отчет, сводку, доклад, исследование так же, как краски поэмы, он (о черк. — Т. А.) ориентирует их сообразно с целями культурной революции.

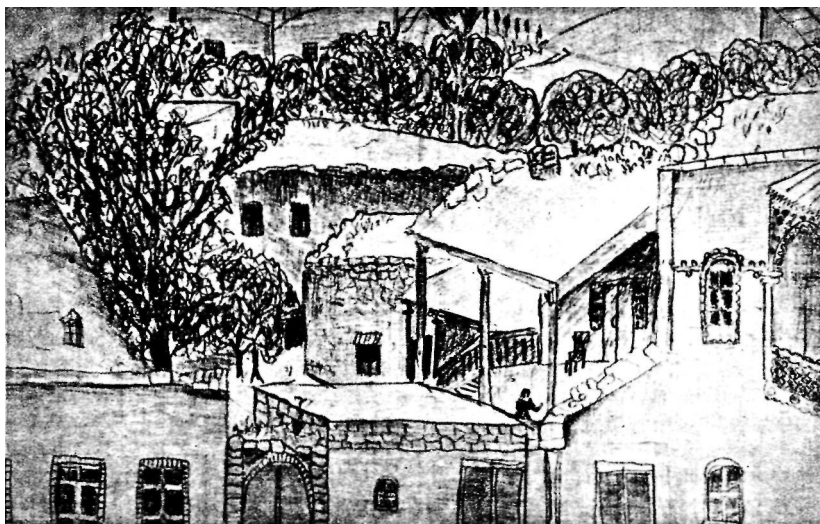
8. В перетирании средств наук и искусств крепнет новое его качество.

9. Единоличный очерк, как и очерк бригады, имеет многообразие средств к достижению цели.

10. Его задание в том, чтобы воспеть перерождение народов в СО-национал<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Перспектива — 87. М., 1988.

<sup>2</sup> Белый заменил приставку «интер» приставкой «Со».



*Эривань. Рисунок Андрея Белого. 1929. На обороте автограф Белого: «Эривань. Вид с балкона гостиницы. Через улицу — дом и двор напротив»*

11. Ученый отдает очерку свои знания для художественного оформления; художник отдает силы образности, чтобы они служили средством рельефнее вылепить научный показ фактов.

12. Краеведческий очерк в нашем этапе строительства есть новая поэмо-наука, предестинированная ходом революции.

13. Из статистики производств и музея бытов должны родиться новые качества научного образа и образной идеи.

14. Стать очеркистом значит преодолеть себя, как ученого, или художника в старом смысле; но это значит: стать участником и двигателем революции культуры.

*Андрей Белый»*

(ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 5, л. 78).

Характерно, что развернувшиеся по этому докладу прения и ответное слово докладчика потребовали отдельного заседания секции краеведов. Все выступления Белого вызывали необыкновенный интерес, и в последние годы он нередко не укладывался в один вечер.

Два вечера 15 и 26 января 1933 г. продолжался доклад Белого в Доме Герцена на тему «Мертвые души» Гоголя в постановке МХАТ». (В газете «Советское искусство» 20 января 1933 г. была опубликована статья «Непоятый Гоголь» — авторизованная запись первого доклада во Всесоюзкомдраме). Присутствовавший на этом событии А. Гладков оставил замечательные воспоминания, в которых многогранный облик Белого-лектора сверкает то одной, то другой стороной. Например:

«Доклад был блестящим в самом подлинном смысле этого слова. Фан-

тастическая эрудиция во всей сфере гоголевского творчества. Нескончаемая цепь доказательств, примеров, сравнений, цитат. Высказывается и одновременно вырисовывается жестом в воздухе какое-то утверждение и в доказательство с удивительным вкусом приводится пример-цитата. Убедительно. Но сразу идет второй блестящий пример, за ним — третий, четвертый, пятый, шестой, седьмой, им нет конца, и один лучше другого, зал аплодирует уже не только остроте мысли, но и эрудиции, которой невозможно противостоять <...>

А интонации! Сначала вкрадчиво любезные и изысканно вежливые (оратор говорит о Художественном театре), потом патетические, затем вдохновенно-влюбленные, упоенно-восторженные (о Гоголе), затем язвительно-отточенные и в самых резких местах — самые дипломатически-бесстрастные (о спектакле), и снова патетика, восторг и почти декламация (снова о Гоголе)<sup>1</sup>.

Шесть лет отделяли доклад о «Мертвых душах» во МХАТе от выступлений Белого в защиту «Ревизора» в ГосТИМе. Однако реминисценции восприятия мейерхольдовской постановки наложили свой отпечаток на оценку спектакля во МХАТе. Он вспоминал Мейерхольда, «гениально сумевшего извлечь из Гоголя гоголин», и говорил о неудавшихся сценах, «имеющих единственным своим назначением только ознакомление подрастающего поколения с академически, школьно разработанной картиной типов крепостнической России». Основные мотивы доклада возникли, впрочем, из приложения к постановке результатов фундаментального исследовательского труда Белого по мастерству Гоголя.

Одно из «гоголевских» выступлений Белого, содержащее выкладки из этого труда, произвело огромное впечатление на С. Эйзенштейна. Впоследствии режиссер не раз обращался к материалам анализа Белым гоголевской прозы. С. Эйзенштейн слушал доклад писателя «Основные особенности творчества Гоголя», прочитанный в ГИХЛе. Об этом его воспоминания:

«<...> Так в первые мгновения проносится стихия гоголевских образов, казалось бы произвольно переплетаясь друг с другом и вовсе незаконномерно проскальзывая сквозь вензеля и кренделя жизненного пути автора.

Вот Тарас.

А вот Довгочхун.

Вот Чичиков. А вот Селифан и Петрушка.

Вот яркая пестрота «Вечеров».

А вот вовсе иная тональность «Мертвых душ».

Но вот вдруг рукою волшебника Бугаева в этом вихре (в этом «рое», как сказал бы он сам) остановлена точка.

Пусть Тарас.

Пусть кудесник из «Страшной мести».

И уже от этой точки прочертилась линия к другой.

От Тараса к ...Довгочхуну.

От Довгочхуна (менее удивительно) к Петру Петровичу Петуху.

---

<sup>1</sup> Гладков А. Поздние вечера. Воспоминания, статьи, заметки. М., 1986, с. 279—280.

А от кудесника к Петро Михали (в «Портрете») и от него к Костанжогло в «Мертвых душах».

И блистательный комментарий Белого то смелой гипотезой, то непреложным фактом, то неожиданной цитатой показывает стадийную связь, видоизменение, переосмысление, перерастание в новое качество исходного мотива, первоначального образа расцветающего в последующем, из историко-героического <—> тускнеющего в мелкопоместной пошлости (Тарас — Иван Никифорович), из фантастически пугающего простою чужеземностью — угрожающего импортным индустриализмом патриархально-отечественному (Кудесник — Костанжогло).

И Тройка, Чичиков, Селифан и Петрушка — уже вовсе не просто кучер, слуга и хозяин в карете, куда запряжены три лошади. Но сами по-своему некая тройка, и как тройка — нечто целое и единое, и Петрушка не просто Петрушка, но вся неприглядная сущность самого Павла Ивановича — та самая, которую он так старательно скрывает за тончайшим бельем, благоуханиями и под вторым дном пресловутой шкапулки...

А потом вдруг внезапно Белый обрушивает на вас таблицу за таблицей, выкладки и цифры.

Чего?!

Процентного содержания разных красок в палитре Гоголя на разных этапах его творчества.

И, как из хаотического, казалось бы, скича персонажи Гоголя выстраивались в ряды по старшинству признака, по этапу развития ведущей черты, по движению характеристики, приобретающей более глубокое осмысление, так внезапно же казалось бы своевольный калейдоскоп игры красок сквозь повести и рассказы, поэмы и «вечера», пьесы и очерки оказываются стоящими в таких же строгих рядах нарастаний и спадов, усилений и ослаблений, расцветаний и увяданий.

И кропотливая рука Бугаева под каждым оттенком спектра, под каждой рубрикой биографической даты между крышками каждого произведения осматривательно и подробно, ответственно и доказательно подтверждает утверждение двумя ноликами, перерезанными одной наклонной процента...

Чудо. Чудо.

Чудо кропотливости и внимания.

Чудо бережности и уважения.

Чудо прозорливости и поэтического сродства с душой автора.

Дальше, как во сне или в вихре видения.

Я робко подхожу к чародею.

Выясняется, он знает меня давно по картинам.

Спрашиваю его, почему в великолепном столбце авторов (Гоголь и Блок, Гоголь и Белый, Гоголь и Маяковский) нет строчки Гоголь и Джойс. Поразительная схожесть в методе письма этого малоросса, ставшего крупнейшим писателем русским, с этим ирландцем, ставшим гордостью английской словесности — меня давно удивляла.

Джойса Белый не знает.

Почему, связав Гоголя с футуризмом, не связал его с... кинематографом?

К этому разговору возвращаемся позже.

А пока...

Блистательный разгром Белым постановки «Мертвых душ» во МХАТе с неподражаемой гоголевской палитрой в руках — от которой бессмысленно и необоснованно, дальтонически и близоруко, а, главное, не драматически, или точнее, наперекор цветовому драматизму и цветовой характеристике (у Гоголя совершенно неотрывных от сюжета и содержания) здесь отойдено тупо и бессмысленно.

Вечер Белого в Политехническом музее.

Я председательствую.

Чудный вечер с Белым дома у меня на Чистых прудах.

Дальнейшее в какой-то неясности.

В наплывах.

Трагическая смерть Бориса Бугаева, более известного под литературным псевдонимом Андрея Белого...

И только пронзительно желтый переплет — ОГИЗ — ГИХЛ, 1934— «Мастерство Гоголя» как память об этих чудесных нескольких месяцах живых впечатлений «во Гоголе» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 320).

11 и 27 февраля 1933 г. Оргкомитетом ССП были организованы творческие вечера Андрея Белого в Политехническом музее. О первом «Вечерняя Москва» сообщила:

«После долгого перерыва Андрей Белый снова выступил с чтением своих художественных произведений. Большой зал Политехнического музея переполнен до отказа. Среди присутствующих много представителей литературного и театрального мира. На трибуне Вс. Мейерхольд, Б. Пастернак, М. Пришвин, Вс. Вишневский.

Председательствующий на вечере Вс. Мейерхольд делает краткое вступительное слово. Он характеризует А. Белого как писателя, который «сейчас активно включился в строительство нашей новой литературы и продельывает это с большим энтузиазмом и горячностью».

Сохранившиеся в архиве тезисы вступительного слова Белого включены в данную публикацию.

В тезисах обозначена та же тема о взаимодействии читателя и писателя, которую много раз в разных вариантах поднимал Белый. В данном случае он сосредоточил внимание на особенностях своей прозы, которая требует мобилизации «внутреннего уха» при чтении. Ранее в предисловии к роману «Москва» он пояснял: «Я автор не «пописывающий», а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю свой голос всеми средствами: звуком и расстановкой всех частей фразы». Эту особенность чутко уловил М. Чехов. В письме Мейерхольду 13 февраля 1933 г. он писал о том, как читал «Маски» Белого: «...и заметил: читаю, как будто не себе, а кому-то. И наверное, это не потому только, что я актер. Нет, тут в природе искусства Бориса Николаевича заложена объединяющая многих действенность. Ритмы и звуки Бориса Николаевича, как цирковая арена — много народа требуется»<sup>1</sup>.

Во взгляде Белого на «слышимое слово» есть сторона, сближающая его с Маяковским, декларирующим выход поэта к массам не только через

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка... М., 1976, с. 325.



*Красная Поляна. Рисунок Андрея Белого с его автографом. 1929*

книгу, но и через трибуну, эстраду, радио. В этом же направлении о новых формах сближения с читателем, о «звучащей литературе» думал и Белый. «Живой писатель и теперь не может уложить себя в прокрустово ложе книги; он ищет живого читателя, способного ему помочь выйти из книги к массам», — читаем в тезисах. По сути дела об этом же он говорил в Киеве: «Верю, что будет время, когда книги будут выговариваться в совместном общении».

Не случайно поэтому Белый не раз задумывался над искусством взаимодействия с аудиторией в лекторской работе, хотя бы на примере своего «учителя» Р. Штейнера. Слагаемые его лекторского мастерства пристально, аналитически разобраны в главе «Штейнер как лектор и педагог» в книге воспоминаний о нем (1928) и в главе «Впечатления от лекций» в «Записках чудака». Эффект воздействия на аудиторию Штейнера он называет «лекторским гипнозом». И те приемы, которые его восторгали у «учителя», были свойственны и ему самому. Мимика, жесты, интонация, паузы, пластически организованное движение, волевая волна — завораживали аудиторию.

Как ни жаловался Белый порой, что «увяз в лекциях», что эта работа отвлекает его от писания, только от упадка сил однажды он мог просить «тихого общения» (в письме к М. Сарьяну перед намечаемой, но не состоявшейся поездкой в Армению в 1929 г.). В целом же его стихией было — «кипение на людях», часовые импровизации в кругу друзей, работа без усталости в публичных аудиториях. Потребность нести собеседнику груз своих познаний, воодушевлять его энтузиазмом были присущей ему чертой. Периоды наибольшей самоотдачи в лекционной деятельности

Белый называл периодами общественной деятельности и считал, что в его творческой биографии они занимают такое же место, как исследовательская работа и писательский труд.

Выступления Белого середины 20-х — начала 30-х годов запечатлелись в памяти современников как значительные события литературной жизни того времени.

Ниже печатаются материалы выступлений Белого в начале 30-х годов.

Речь на 1-м пленуме Оргкомитета Союза советских писателей 30 октября 1932 г. Печатается по книге «Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932 г.)». М., 1933, с. 69—71.

Тезисы выступления на «Вечере Андрея Белого» в Политехническом музее 11 и 27 февраля 1933 г. Публикуются впервые. Печатаются по копии с авторской подписью — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 7.



---

---

Андрей Бельй

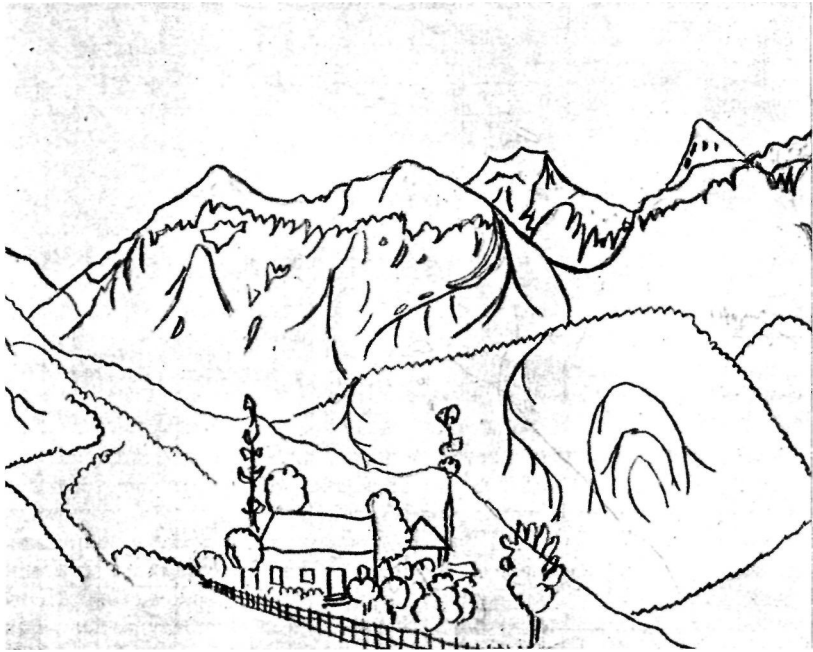
**РЕЧЬ НА I-М ПЛЕНУМЕ ОРГКОМИТЕТА  
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
(30 ОКТЯБРЯ 1932 г.)**

*Публикация и примечания Т. В. Анчуговой*

Товарищи, самый факт сегодняшних дебатов есть уже красноречивый ответ на призыв, который мы слышали вчера<sup>1</sup>. Дружеские дебаты тем более назрели, что все, здесь сидящие, к каким бы школам или группировкам ни относили себя на 15-ый год революции, в минуту напряжения всех сил капитализма в борьбе с Советским Союзом оказались здесь, в пределах Союза. Стало быть, реален вопрос о каком-то новом сговоре советских писателей, о каком-то более углубленном друг друга понимании, для того, чтобы все силы посвятить строительству культуры внутри Союза. Поворот партии к широким писательским кругам, вышедшим из интеллигенции, знаменует, что литература входит в полосу строительства, подобного строительству Днепростроя<sup>2</sup>. Поворот этот взывает к росту новых художественных кадров, к повышению качества продукции и даже к появлению новых, еще не бывших, качеств в итоге взаимного ознакомления и обобществления различных приемов и способов художественной работы.

Я могу лишь сделать летучий, аэропланый полет над перспективами, мне рисовавшимися вчера.

Хочется высказать пожелание, чтобы мы оставили наши вчерашние взаимные счеты и говорили бы о том, что будет завтра, а не о том, что было вчера, — это нужно для создания наиудобных условий для общей работы; не будем распространяться об ошибках РАППа. Объективности ради отмечу: я, вчера причисленный к писателям правой советской ориентации, вне подозрения о том, что мы с тов. Авербахом<sup>3</sup> находились в единодушном согласии; потому-то мне именно след отметить, что журнал «На литературном посту» напечатал лучшую рецензию о моем романе «Москва». Я многое из сказанного там принял в свое время к руководству. Что это значит? Для меня, недавно писателя-одиночки, это значит, что в РАППе были свои хорошие стороны. С сознанием этих сторон, а не недостатков, хочу подойти я к нашей общей заботе о поднятии культурного и художественного уровня нашей литературы. Мы — в процессе перетирания наших взаимных противоречий, и даже кулак (в дружеском смысле), поднимаемый мною на тов. Авербаха, есть необходимый момент, могущий высечь пользу общего дела, соединившего нас.



*Красная Поляна. Рисунок Андрея Белого. 1929. На полях его автограф: «Вид в сторону хребта и перевала. Отсюда взята «Серебрянь»*

Мы должны откликнуться на призыв к работе и головой и руками. Что значит откликнуться головой? Это значит провести сквозь детали работы идеологию, на которую указывают вожди. До сих пор трудность усвоения лозунгов зачастую усугубляла «банализация» лозунгов со стороны лиц, являвшихся средостением между нами, художниками слова, и нашими идеологами. Одно дело — увидеть солнце, другое дело — иметь дело с проекцией солнца на плоскости; в такой банализации и луч света — незаштрихованная плоскость.

Люди средостения, не идеологи марксизма, не «честные ремесленники» цеха искусств, просящие, чтобы им показали, как лозунг осуществить в краске и в звуке, — неправильно расширяя лозунги, «генерализируя» их, вместо того чтобы конкретизировать их, своим «глупым кругом», проекцией солнца на бумажной плоскости, своим вбитием в наши головы «штампа» лишь заслоняли нам идеологию, укрепляя в нас иллюзию, будто на глазах у нас растет катаракт. Отсюда же рост того одиночества, о котором правильно говорил тов. Пришвин<sup>4</sup>. Для того чтобы мы глубже поняли детали социальной философии, снимите с глаз катаракт, наляпанный критиками-банализаторами, критиками-дураками; пусть с нами говорят профессора Коммунистической академии.

Мы хотели бы с головой служить делу социалистического строительства!

Но кроме проблемы головы есть проблема «станка», проблема нашего ремесла: это о том, как нам служить социализму в специфике средств, т. е. словами, красками и звуками слов. В настоящем слове я выдвигаю эту проблему как первоочередную.

Говорят о станке текстильщиков; мы — непромышленники, учимся знать о том, что происходит на любом производстве. Пора бы читательским массам знать об особенностях нашего производственного процесса, потому что знание особенностей открывает глаза на жизнь тенденции в самой краске художников слова; совершенно излишня привеска извне «се лев, а не собака» к произведению, долженствующему воспламенить краской к строительству новой жизни. Как хорошо, что обучают политграмоте! Хорошо, что обучают физкультуре! Пора нам показать кухню литкультуры; ибо это показ одной из электрических энергий страны; лозунг должен пройти сквозь электрификацию, чтобы социалистическая культура возникла.

Товарищи, двадцать пять лет назад я читал Маркса; я читаю и Ленина. Но могу ли я себя считать спецом в понимании диалектики? Нет. Мое центральное ремесло: красочно организовать слова для наилучшего выражения тенденции в красках. Не претендуя на голову, тем не менее я хотел бы, чтобы эту голову организовали спецы философии, а не банализаторы лозунгов. Для чего это мне нужно? Чтобы провести конкрет тенденции сквозь мой станок, дабы она отразилась в конкрете красок.

Марксист-философ дан в конкрете тенденции; в лучшем случае он лишь доходит до краски, не проникая ее; главное наше знание в том, что тенденция в литературе состоит в претворении самой краски в тенденцию. Рост новых талантов — в новой красочности; это рост количества красок, а сработанность concreta социальной тенденции с количеством красок или талантов может дать новую качественность в нюансе всех красок. Это и есть романтика узренного социалистического будущего.

Что извлекает из меня энтузиазм? Факт, что обращение партии и ко мне, обобществляет мой станок. Раз это так, я должен его передать государству во всех особенностях его тонкой структуры; я должен бороться за то, чтобы мой станок был в исправности, потому что испорченный станок есть вредительство, пусть бессознательное.

Так должен я понимать линию поведения, вчера предложенную мне. Для осуществления этой линии создайте какие угодно учреждения, где мы могли бы конкретно учиться друг у друга. Не генерализуйте нам лозунгов, а покажите их в конкрете. И дайте нам возможность учить нашему ремеслу, показывать опыт нашей работы, опыт личный, цеховой (школьный); последний есть результат истории всего производства, которое обнимает столетия.

Более, чем кто-либо, я знаю, как громадна потенциальная энергия творчества в рабочих массах. В 1918 году мне ведь приходилось работать с молодыми представителями пролетарской литературы в Пролеткульте; и я удивлялся тому, с какой быстротой они ощупывают тонкости наших классиков; но эта хватка к пониманию специфика искусства подобна по-

тенции к электричеству в воде Днепра, в воздухе. Нутряных талантов хоть отбавляй.

Детали разработанной идеологии уподобляемы учебнику физики, дающему точные формулы электричества; но смешно было бы думать, что из только механического приложения формулы к Днепру родилась бы та культурная революция, в которой мы все одинаково заинтересованы. Нужно нечто третье между водой и формулой; нужны: поднятие уровня Днепра на 48 метров и инженерия, переводящая формулу в конструкцию бетонов. Из соединения идеологии, революционной энергии масс и опыта инженеров рождаются Днепрострой. Читать учебник физики, держа его в левой руке, и опустить правую в воду — не значит рождать Днепрострой в литературе. Это значило бы банализировать лозунги, с которыми обращаются к нам; для этого нужна продолжительная работа идеологов и масс над нами и одновременно — работа нас, изучающих приемы художественной электрификации, над массовым читателем для создания квалифицированных кадров, которым могли бы мы передать без порчи наши станки.

Вот работа, которая должна нас всех сварить вместе. Я говорю об этой работе не в терминах любви, как тов. Пришвин, а в терминах знания; ибо нам легче любить то, что мы знаем; наше узнание друг друга — знание чего-либо в связи с чем-либо, ведет к соосознанию целой работы как социалистической; и тут законный простор тому желательному романтизму, в котором любви найдется должное и законное место.

Вот в кратких словах конспект ландшафтов мысли, всплывших передо мной вчера после слов тов. Гронского. Я пожелал бы, чтобы энтузиазм чувства стал энтузиазмом воли и сознания в процессах повседневной работы, которая должна нас всех связать и друг о друга перетереть.

Тарас Бульба зауважал сына Остапа с момента, когда он показал свою силу в дружеских кулачках. Тов. Авербах! В процессе будущей работы и я могу вас, в случае чего, вызвать на кулачки, не боясь, что могу быть побитым вами, ибо верю, что иное название этим кулачкам — конкретное преодоление друг в друге инерции для извлечения нового строительного электричества; и верю, что что-то нас может объединить.

---

<sup>1</sup> Вступительная речь на открытии пленума Председателя Оргкомитета Союза Советских писателей И. М. Гронского, ответственного редактора газеты «Известия» (1928—1934) и «Нового мира» (1932—1937).

<sup>2</sup> В речи Белого отразились впечатления от состоявшегося накануне открытия Днепрогэса.

<sup>3</sup> Л. Л. Авербах (1903—1939) — один из руководителей РАППа, отв. ред. журнала «На литературном посту» (1926—1932).

<sup>4</sup> Выступление М. М. Пришвина предшествовало речи Белого.

---

---

## ПРОГРАММА «ВЕЧЕРА АНДРЕЯ БЕЛОГО»

### I. Вступительное слово (20—25 мин.)

#### Тезисы

##### *1. Особенность моей прозы*

Объяснение особенностей моей прозы (она — интонационная); я не пишу за письменным столом, а на ходу; мои романы — поэмы, в которых стихотворные строчки ради экономии места не означены; но фразы сочинены так, как лирический поэт сочиняет строчки; ему нужны ноги для отбивания ритма; и даже руки для жестов; меня надо декламировать, а не читать: см. по этому поводу статью В. Маяковского<sup>1</sup>; он объясняет, как он сочиняет стихи (V-ый том Собрания стихотворений В. Маяковского): кто меня читает глазами, летя по строчкам с быстротой курьерского поезда, а не произносит внутренне слово за словом, соблюдая показанные автором паузы, тот автора не поймет, сломав себе шею о ритм. Исполнение автора — демонстрация особенностей прозы.

##### *2. Почему я так непонятен*

Непонятность моей прозы вытекает из вышесказанного; художественные вещи, где проработано каждое слово, и где каждый знак препинания — не зря, хотят абстрактно глотать так, как авантюрные романы: огромными дозами; попробуйте скороговоркой отбарабанить «Евгения Онегина»; от эдакого чтения у читателя на лоб ползут глаза.

##### *3. Живая книга и живой писатель*

Почему я не пишу за письменным столом, а произношу свои романы, записывая их на клочках бумаги — в полях, в лесу, на прогулках? Потому что я как бы говорю с читателем с эстрады; я писатель-исполнитель; и держу мнение, что живая книга будущего — не книга вовсе, а аудитория, или звуковое кино. Искусство в первые фазы бытия не было замкнуто в формах: оно было синкретично; оно сопровождало трудовые действия; такова фаза искусства в эпоху тезы (примитивная коммуна); сюда мысли Бюхера<sup>2</sup> «Работа и ритм» (вышла в русском переводе после Октябрьской революции). В эпоху образования индивидуальных хозяйств и фетишизма производства — крайним выводом техницизма,

механицизма и дифференциации явилась градация форм (распадение живого процесса на формы, и градация каждой формы по видам); это эпоха а н т и т е з и с а . Она — кончается; в социалистическом будущем — не будет всей арматуры жанров; и исчезнет формализм; переродится и книга, может быть, книга в нашем смысле не будет (для искусства); писатель, заключенный в книгу, выйдет из нее. Его роль станет ролью запевалы, ритмизатора трудовых процессов.

И сейчас под влиянием начала ликвидации капиталистического строя поэту тесно в поэзии; беллетристу — в романной форме; живой писатель и теперь не может уложить себя на прокрустово ложе книги; он ищет живого читателя, способного ему помочь выйти из книги к массам. Живой читатель, это тот, кто ловит в слове писателя не только отвлеченную мысль, но и звук живого голоса; но живому читателю надо учиться чтению.

#### *4. Как писать и как читать*

И писатель, и читатель учатся друг у друга; писатель учится понимать спрос, принимая его из рук в руки; читатель учится умению читать; искусство чтения, лит-грамота, должна быть так же распространена, как и полит-грамота; наряду с мобилизацией научных знаний должны быть мобилизованы и писатели; они должны учить читателей своим станкам (орудиям производства). См: стенограмма моей речи на пленуме Оргкомитета<sup>3</sup>.

#### *5. Меня надо произносить —*

— вслух, а не читать глазами (тезис — объяснения не требует).

#### *6. Большие слуха*

Технические объяснения о том, что есть слух для звукового восприятия текста.

#### *7. Язык и СССР*

Раскрытие тезиса т. Сталина: о том, что жизнь народов СССР интернациональна по содержанию, оставаясь народной по форме; применение этого тезиса к литературе; языки народов СССР должны обменяться всеми языковыми достижениями; пример: украинец Гоголь некогда обогатил русский язык; насколько же возможности к росту языка богаче в условиях культурной революции.

### О б ъ я с н е н и е   т е к с т а

1. Отрывки из романа «Маски»; роман вышел в «Гихле» и отдан в распространительный аппарат, пройдя полит-редактуру; содержание отрывков: разложение буржуазии в 1916 г.

2. Воспоминания о встречах автора с Жоресом<sup>4</sup> (будет напечатано в «Новом мире»): объяснений не требуют.

Этим исчерпывается программа; вряд ли хватит времени прочесть отрывки из «Петербурга» (книга вышла повторным изданием в 1928 году).

Стихи из «Пепла» (книга вышла повторным изданием в 1929 г.).

*Андрей Белый*

*Москва 7 февраля 1933 г.*

<sup>1</sup> Маяковский В. Как делать стихи? — В кн.: Маяковский В. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., ГИЗ, 1927.

<sup>2</sup> Бюхер Карл. Работа и ритм. Пер. с нем. М., «Новая Москва», 1923.

<sup>3</sup> См.: наст. издание, с. 679—682.

<sup>4</sup> Белый Андрей. Жан Жорес. <Из кн. «Между двух революций»> — «Новый мир», 1933, № 10.

*Публикация и примечания Т. В. Анчуговой*

---

## ИЗ ПЕРЕПИСКИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА С АНДРЕЕМ БЕЛЫМ

Вступительная статья, публикация и комментарии  
Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака

В некрологе Андрею Белому, который Пастернак подписал совместно с Б. Пильняком и Г. Санниковым, он причислил себя к ученикам Белого. Пастернак высоко ценил роль Андрея Белого в создании литературной школы, положившей начало ранней советской прозе, и ставил его имя в один ряд с Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом. Говоря в «Охранной грамоте» об искусстве начала века, силою и новизной которого увлекалось его поколение, как ярчайшее олицетворение времени, Пастернак называет Андрея Белого: «Какое же это было искусство? Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, — передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только еще шибче, горячее и цельнее. Его хотелось пересказать залпом, что было без страсти немислимо, страсть же отскакивала в сторону, и таким путем получалось новое. Однако новое возникало не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведении образа»<sup>1</sup>.

Начало своего увлечения Белым Пастернак связывал с временем поездки в Петербург в декабре 1904 г.: «Я был отравлен новейшей литературой, — писал он, — бредил Андреем Белым, Гамсуном, Пишибышевским»<sup>2</sup>.

Сказанное в первую очередь относится к «Симфониям» Белого. Само название прозы «Симфонии» было близко и понятно Пастернаку, поскольку вслед за Скрябиным и Белым он тоже верил, что художник видит «в музыке начало, наиболее способствующее развитию человечества»<sup>3</sup>.

Вышедшая в 1902 году вторая «Драматическая» симфония была насыщена живыми подробностями городской жизни, жестами и словами,

---

<sup>1</sup> Пастернак Борис. Воздушные пути. М., «Советский писатель», 1983, с. 256.

<sup>2</sup> Там же, с. 431.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Северная симфония (1-я, героическая). М., 1904.



подхваченными на улицах, в квартирах и собраниях с детства знакомых людей ученого и артистического круга, именовавших себя «средней московской интеллигенцией».

«Симфония первая, героическая» возвращала в знакомый с детства мир европейской сказки, немецкого романтизма в литературе и музыке. Но все это, знакомое и понятное, было показано в новых интригующих отношениях, которые заставляли вчитываться, проверять и вступать в предложенную игру. Это было увлекательно. Оказывалось, что юноше тоже было, что вспомнить, сочинить и сказать в ответ. Сначала он полагал вслед за Скрябиным передать это средствами инструментальной музыки. С 1909 года он пробует выразить эти впечатления в слове. Одновременно со стихами писались многочисленные наброски прозы. Частично они сохранились. Пастернак читал их Дурылину, который, — как писал о нем Пастернак, — по доброте своей умел «найти что-то достойное внимания» в его первых опытах. Об этих отрывках вспоминал и сам Дурылин. В них чувствуется воздух Москвы того времени, с ее маленькими улочками, косыми фонарями и заборами, занесенными свежесвыпавшим снегом и уносимым птицами дальним горизонтом. Намеки и полутона передавали движение и брожение действительности, символичной в силу своей значительности.

В «Охранной грамоте», возвращаясь памятью к этому времени, Пастернак рисовал упрямую аляповатость городского обихода, «ничем изнутри в свою пользу неиздержанная наглядность» которого вызывала к жизни какого-то нового Бальзака.

Новым Бальзаком этой Москвы оказался Андрей Белый, зарисовавший, говоря словами Пастернака, «утлую невзрачность прозябания» и «лаковые ухмылки рассыхающегося уклада». Вспоминая «серо-зеленый, полузаплеванный университет» и своих преподавателей, Пастернак прямо прибегает к созданному Белым типу: «Скользнувши стеклами очков по часовым стеклышкам, либеральные Задопятовы всех толков подымали головы в обращении к хорам и потолочным сводам»<sup>1</sup>.

Пастернак был на лекции Белого «Трагедия творчества у Достоевского», прочитанной в Религиозно-философском обществе 1 ноября 1910 г. К. Г. Локс вспоминал, с каким волнением и восторгом Пастернак воспринимал Белого: «Я слушал, стоя в проходе и чувствуя, что возле меня кто-то, не безразличный мне. Оглянувшись, я прежде всего увидел глаза. Это было очень странно, но в тот момент я увидел только глаза стоящего возле меня. В них была какая-то радостная и восторженная свежесть. Что-то дикое, детское и ликующее. Я припомнил фамилию и протянул руку. Мы уже встречались в кулуарах историко-филологического факультета. То был Борис Леонидович Пастернак»<sup>2</sup>.

В автобиографическом очерке Пастернак писал о своем участии в кружках при издательстве «Мусажет»: «Душой всех этих начинаний был Андрей Белый, неотразимый авторитет этого круга тех дней, перво-степенный поэт и еще более поразительный автор «Симфоний» в прозе и романов «Серебряный голубь» и «Петербург», совершивших переворот

<sup>1</sup> Воздушные пути, с. 478.

<sup>2</sup> Локс К. Г. История одного десятилетия (не опубликовано).



*Борис Пастернак*

в дореволюционных вкусах современников и от которых пошла первая советская проза. <...> Он вел курс практического изучения русского классического ямба и методом статистического подсчета разбирал вместе со слушателями его ритмические фигуры и разновидности. Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания»<sup>1</sup>.

«Второй мусagetский кружок, — вспоминал Белый, — философский, тогда собирался под руководством Ф. А. Степуна, я бывал очень часто в нем, деятельно принимал участие в прениях; среди участников, посещавших кружок философский, запомнился юноша Б. Л. Пастернак (ныне крупный поэт)»<sup>2</sup>. «...Помню я милое, молодое лицо с диким взлядом, сулящим будущее», — писал Белый о Пастернаке в книге «Между двух революций». Но этими высокими характеристиками они оба, Пастернак и Белый, награждали друг друга в поздние годы, а тогда в кружке Пастернак читал доклад «Символизм и бессмертие», заключительным пунктом которого был вопрос: «Остается ли символизм искусством?»

Развитие этого положения было отнесено на четыре года позже, когда после выхода книги А. Белого «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» С. Бобров счел необходимым организовать в очередном сборнике «Центрифуги» атаку на антропософов. Пастернак отказался наотрез: «К чему нам разбирать Андрея Белого? Эта антропософия до литературы никакого касательства не имеет. — Неужто же за всякое поминание символизма нам все еще по старой памяти хвататься?.. Мы ведь отказали им во всем, в чем только можно отказать художникам: не в даре одном только, более того: мы установили у них наличность такой апатии, до которой не доходит и чеховский обыватель, для них в большей, чем для провизоров, степени безразлично, существует ли искусство вообще и будет ли существовать; любви к материальной выразительности, к многоосмысленной, ко всеосмысленной, скажу, точности в них нет ни гроша. Дальше идти некуда. Они сами себя отлучили от того общества, в котором мы могли бы с ними повстречаться. <...> Кроме книги художественной прозы, которую думаю приготовить к апрелю, я задумал еще идеологическое нечто; быть может, там при случае разверстка с Белым будет навязана самой темой. Могу загодя сказать, тебе она ничего, кроме удовольствия, не доставит. Котя я осужу его и не с той стороны, с какой ты, может быть, ждешь. Я считаю, что с книгой этой придется столкнуться мне в изысканиях на тему об... организованной посредственности. Как понять Белого? Ведь он же талантлив, Сергей! Что это значит все?»<sup>3</sup>

Это писалось за две недели до начала Февральской революции, которая смешала все намерения: сборник «Центрифуги» не был издан, идеологическая книга не была написана.

Вскоре после Октябрьской революции Андрей Белый и Пастернак встретились в конце января 1918 г. в доме поэта М. О. Цетлина в Труб-

<sup>1</sup> Воздушные пути, с. 438.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», 1923, № 4, с. 169.

<sup>3</sup> Письмо С. П. Боброву 3.2.1917. — «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 152.

никовском переулке на сборе всех, какие могли оказаться в Москве, поэтических сил. На этом вечере Маяковский читал «Человека». Пастернак считал, что Белый, вероятно, видел и слышал Маяковского впервые: «Он слушал как завороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно несло навстречу читавшему, удивляясь и благодаря. <...> Большинство из рамок завидного самоуваженья не выходило. Все чувствовали себя именами, все — поэтами. Один Белый слушал, совершенно потеряв себя, далеко-далеко унесенный той радостью, которой ничего не жаль, потому что на высотах, где она чувствует себя как дома, ничего, кроме жертв и вечной готовности к ним, не водится. Случай сталкивал на моих глазах два гениальных оправдания двух последовательно исчерпавших себя литературных течений. В близости Белого, которую я переживал с горделивой радостью, я присутствие Маяковского ощущал с двойной силой»<sup>1</sup>. Пастернак вспоминал потом, как ему было больно за Белого, непосредственность которого через несколько дней использовал Д. Бурлюк, заставивший его из любви к рекламе выступить на вечере Маяковского в Политехническом музее с оценкой поэмы<sup>2</sup>.

А. Белый был сотрудником Театрального отдела Наркомпроса, где Пастернак получал заказы на переводные работы. Возникли разные проекты изданий, придумывали совместный журнал «Трех Борисов» (с Пильняком), — об этом писал П. Н. Зайцев Белому 25 июня 1924 г. Уезжая в Берлин в августе 1922 г., Пастернак рассчитывал на продолжение завязавшихся в Москве отношений и, может быть, даже на некоторую поддержку со стороны Белого. Но этого не произошло.

Не застав в Берлине М. Цветаеву, он писал ей в Прагу 12 ноября 1922 г.: «Расставаясь с Маяковским, Асеевым, Кузминым и некоторыми другими, я в той же линии и в том же духе рассчитывал на встречу с Вами и с Белым. Однако разочарование на Ваш счет — истинное еще счастье против разочарования Белым. Здесь все перессорились, найдя в пресечении произвольно и театрально приподнятых копий фикцию, заменяющую отсутствующий предмет. Казалось бы, надо уважать друг друга всем членам этой артели, довольствуясь взаимным недовольством, — без которого фикции бы не было. Последовательности этой я не встретил даже в Белом»<sup>3</sup>.

Пастернак старался держаться в стороне от «гражданских свар и потасовок, без которых эмиграция очевидно не жизнь», — как он писал Н. Н. Вильяму. Ему казалось, что Белому, как талантливому человеку, так же ясна, как ему самому, фиктивность положения эмиграции, призрачность ее перспектив в чужой стране, занятой своими трудностями, особенно острыми после военного поражения и Рурской оккупации. Но Белый, оставленный женой и поссорившийся со Штейнером, переживал в это время глубокий душевный кризис.

Они часто виделись в литературных кафе и на вечерах, в обществе

---

<sup>1</sup> Воздушные пути, с. 275—276.

<sup>2</sup> Масленникова З. Портрет поэта. — «Литературная Грузия», 1979, № 3, с. 143—144.

<sup>3</sup> Эфрон А. Страницы былого. — «Звезда», 1975, № 6, с. 164.

В. Ходасевича и бывая у него в гостях. С ужасом вспоминал Пастернак, как в газете «Накануне» «травлили Белого и, когда требовалось, так нагло переписывали его заслуги в чужую графу, что так и ждалось номера, где просто будет снят Борис Николаевич и подпись под фотографией: Ал. Ник. Толстой». Орудием этой травли Пастернак называл поэта-имажиниста А. Кусикова. «Таков — ся-ков сей — Ку-сиков, — писал он Цветаевой 23 мая 1926 г., — в корне, правду сказать, совсем безобидный малый. Сказанное похорони, памяти не стоит. Держал он книжную лавку. В крайнем случае, когда он заведет мясную, забирать, из злопамятности, будешь не у него».

В начале 1923 г. вышла в издательстве «Геликон» книга Пастернака «Темы и вариации». С ее выходом Пастернак оказался объектом кривотолков, обсуждений и передачи мнений. Ходасевич, оскорбленный ругательным отзывом Асеева в «Красной нови» и не нашедший в Пастернаке сочувствия, втянул в эту кампанию Белого и воспользовался авторитетом Горького. И если сначала, — как писал Пастернак С. П. Боброву, — он дарил его «проницательностью равного», то после этого инцидента стал «непроницаемой стеной». «То же следует сказать и о Белом, — которого я привык любить, и который, наверное, меня разлучит с этой дорогой мне привычкой. <...> Какой-либо обидной нетерпимости (политической, национальной, сословной или возрастной) здесь нет и в помине. Здесь есть нечто другое. Все они меня любят, выделяют, но... «не понимают» (Цитирую по Белому, Ходасевичу, Горькому, — они «трудились» над «Темами и вариациями» и отступили перед абсолютной их непонятностью)<sup>1</sup>. Авторство слова «трудились», взятого в кавычки, принадлежит Ходасевичу, о чем свидетельствуют его воспоминания о совместном с Белым чтении Пастернака<sup>2</sup>.

То же чувство потери взаимопонимания продиктовало Пастернаку дарственную надпись на «Тайнах» Гете, издания «Современник», 1922 г.: «Дорогому Борису Николаевичу как повод к недовольству и на предмет насмешливой расправы от переводчика».

Но временное недоразумение было скоро забыто, и Пастернак, снова интересуясь мнением Белого, посылает ему, как образец нового опыта, свою книгу исторических поэм «Девятьсот пятый год»: «Андрею Белому, гению которого я стольким обязан, в знак постоянной признательности. Б. Пастернак. 30.X.27. Дорогой Борис Николаевич! Не читайте этой книги подряд и не судите ее разом. Шмидта же если случится досуг, прочтите в один присест. Я знаю, как Вы заняты, и можете это сделать хоть весною, говорю совершенно искренне и без малейшей натяжки. Сердечный привет и всего Вам лучшего. Ваш Б. П.»<sup>3</sup>

Побуждаемый теми же соображениями, Пастернак послал книгу Горькому. В ходе переписки, возникшей по этому поводу, у Горького вырвалось признание в том, что ему кажется крикливым и истерическим талант М. Цветаевой, так как «словом она владеет плохо и ею, как А. Белым, вла-

<sup>1</sup> Письмо С. П. Боброву 17.1.1923. — ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 2.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Парижский альбом. — «Дни», 1926, 11 июня (№ 1027).

<sup>3</sup> Публикуется по фотокопии.

деет слово». В ответ он получил от Пастернака мужественный отпор: «Я люблю Белого и М. Цветаеву, и не могу их уступить Вам»<sup>1</sup>.

Душевная близость и нежность отношений Белого и Пастернака сказались в их письмах последних лет. Когда Белый уехал в Кучино, новости и время возможных приездов Пастернак узнавал через П. Н. Зайцева, поэта и издательского работника, взявшего на себя секретарские обязанности по отношению к Белому. Пастернак был с ним знаком с 10-х годов, принимал участие в его поэтическом кружке. На собраниях кружка Зайцева осенью 1924 г. выступал Белый с воспоминаниями о Брюсове, делал доклад о ритмическом жесте, осенью 1928 г. читал первую главу «Масок»<sup>2</sup>.

Напряженная работа Белого в последние годы его жизни вызывала боязнь помех и внезапных приходов, встречи всегда обуславливались заранее. Но его горячий творческий темперамент требовал выхода в общении с людьми. «...Встречи наши, — писал он Пастернаку, — пусть нечастые, всегда мне вырезаются в памяти, и я, иногда через месяц после нашего разговора, нахожу верные реплики к Вашим словам; а это — значит: подсознание крепко держит мир Ваших образов и мыслей».

Пастернак получил из рук Белого свою дружбу с грузинскими поэтами. Поехав в Грузию по приглашению Паоло Яшвили летом 1931 г., он целый месяц прожил в Каджорах, в той самой гостинице «Курорт», откуда писал ему Белый в 1928 году. В поэзии П. Яшвили Пастернак видел прямое родство с «новейшей европейской прозой Белого, Гамсуна и Пруста, свежей «неожиданностями и меткими наблюдениями»<sup>3</sup>.

Сразу по возвращении из Грузии в конце октября 1931 г. Пастернак поехал на несколько дней в Ленинград и навестил Белого, жившего тогда в Царском Селе.

Пастернак с волнением следил за ходом последней болезни Белого и оповещал общих друзей: «У Зайцева узнал, что Б. Н. стало немного хуже, и он в постели, но состояние его здоровья не вызывает опасений, — писал он 6 ноября 1933 г. Тициану Табидзе. — Вышло продолжение «Рубежа», второй том его воспоминаний. Я его скоро увижу, приветы же Ваши передал через Зайцева»<sup>4</sup>.

Как рассказывала Н. И. Гаген-Торн, Пастернак, узнав о смерти Белого, тотчас же кинулся к Клавдии Николаевне и просидел у нее весь день вместе с убитыми горем учениками Вольфины.

Пастернак вошел в комиссию по организации похорон. Гражданская панихида проходила в большом зале Оргкомитета Союза писателей. Надгробное слово Пастернака неизвестно, но, очевидно, там впервые была высказана им мысль о бессмертии художника, влияние которого на новейшую прозу стало основой литературной школы. Это же положение было сформулировано в подписанном им некрологе:

«Восьмого января, в 12 часов 30 минут умер от атеросклероза Андрей

---

<sup>1</sup> «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. 45, 1986, с. 273.

<sup>2</sup> Сообщено Л. В. Горнунгом и А. В. Лавровым. Пользуемся случаем поблагодарить их за помощь в подготовке публикации.

<sup>3</sup> Воздушные пути, с. 464.

<sup>4</sup> Табидзе Тициан. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964, с. 250.

Белый, замечательнейший писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых. Имя каждого гения всегда отмечено созданием своей школы. Творчество Андрея Белого — не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, оно — создатель громадной литературной школы. Переключаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полно и совершенно. Джеймс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джеймс Джойс — ученик Андрея Белого. Придя в русскую литературу младшим представителем школы символистов, Белый создал больше, чем все старшее поколение этой школы, — Брюсов, Мережковские, Сологуб и др. Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие литературные течения. Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками»<sup>1</sup>.

Пастернак продолжал поддерживать отношения с К. Н. Бугаевой, посвятившей свою жизнь памяти А. Белого, работе над его архивом и воспоминаниям о нем. Он просил Н. С. Тихонова посодействовать увеличению ее пенсии, 21 марта 1944 г. он писал ему: «Мне кажется, можно было бы придаться к тому факту, что это в любой концепции крупная фигура прошлого, большой поэт, друг Блока и выдающийся представитель символизма, и повысить, в уважении к его памяти, эту пенсию хотя бы рублей до пятисот. <...> Лично я никогда не решился бы беспокоить тебя по собственному поводу, чтобы не заподозрить себя в злоупотреблении нашей былой дружбой, и прости, что мне пришлось изменить этой сдержанности»<sup>2</sup>.

В последние годы жизни Пастернак посылал К. Н. Бугаевой написанные им новые стихи, навещал ее, когда бывал в Москве. Она подарила ему на память о Белом его немецкую папку для документов, где опись содержания, сделанная рукою Белого, соседствует с пометками Пастернака, там же сохранились два ее письма.

Письма Пастернака к Белому 1919 и 1928 гг. хранятся в РО ГБЛ, ф. 25, картон 21, ед. хр. 12; 1930 г. — в ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 239; 1933 г. — РО ГПБ, ф. 60, ед. хр. 62; к К. Н. Бугаевой — там же, ед. хр. 130.

Письма Белого к Пастернаку — в собрании А. А. Саакянц, опубликованы в журнале «Вопросы литературы», 1986, М 8, с. 274—280. Три письма и телеграмма Пастернака опубликованы Л. С. Флейшманом в *Russian Literature Triquarterly*, 1975, № 13.

---

<sup>1</sup> «Известия», 1934, 9 января, № 8.

<sup>2</sup> Литературное наследство, т. 93, с. 667.

<Москва 1919 г.<sup>1</sup>>

Дорогой Борис Николаевич!

У Вас поврежден телефон, и т<аким> обр<азом> я не мог сговориться с Вами относительно свиданья. Оставляю Вам «докладную записку», предшествующую проекту. Я оставил неисписанными боковые страницы, используйте их в качестве полей для замечаний, и вычеркните, пожалуйста, все, что найдете лишним и затемняющим смысл предложения. Наброски, кот<орые> я Вам показывал, были лучше и живее. Многое пришлось переделать в интересах практической успешности затеи. Я сказал о проекте Р. Ивневу<sup>2</sup>, которого увижу завтра в 1 ч<ас> дня, в Ком<иссариате> Просв<ещения> на Остоженке. Если успею, зайду перед этим к Вам. Если же нет, отложу до вторника. Вы еще не разочаровались в эт<ом> деле? Буду настаивать на свидании с Луначарским. Он в Москве.

Ваш Б. Пастернак

### БЕЛЫЙ — ПАСТЕРНАКУ

Каджоры, 23 июля 28 года.

Дорогой, милый Борис Леонидович,

Сильно порадовали меня своим письмом<sup>3</sup>; и — главное: порадовали словами о себе; уезжая (накануне отъезда) я узнал о том, что у Вас — осложнение гриппа; и признаться: очень беспокоился: и в пути, и на Кавказе, пока Петр Никанорович<sup>4</sup> не успокоил меня. Я ужасно беспокойчив; не говоря о том, что я Вас глубоко ценю, как поэта и писателя, я очень-очень нуждаюсь в Вашем бытии, как человека. Хотя мы мало видимся и живем, каждый, в своем, очерченном рабочем круге, но я часто, откидываясь от письменного стола мысленно, так сказать, озираю горизонт друзей и перекидываюсь с ними мыслями. Очень странно: с некоторыми людьми я веду перманентный разговор не тогда, когда мы вместе, а именно тогда, когда я держу в воспоминанье слова и жесты человека, — в воспоминании, вычерчивающемся и углубляющемся то, что броском сказано при встречах. Одни слова и встречи в воспоминании улетучиваются; другие — орельефливаются, перестав быть плоскостными; и вот встречи наши, пусть несчастые, всегда мне вырезаются в памяти, и я, иногда через месяц после нашего разговора, нахожу верные реплики к Вашим словам; а это — значит: подсознание крепко держит мир Ваших образов и мыслей.

А когда я узнал перед отъездом, что Вам плохо, я испугался и затревожился, — и по этой тревоге впервые понял, насколько Ваш образ врезан в мое сознание.

<sup>1</sup> Текст записан на визитной карточке, по старой орфографии. Датируется по аналогии с такой же карточкой, посланной П. Н. Зайцеву, где Пастернак благодарит Зайцева за публикацию стихотворений своего и Р. Ивнева в «Вестнике Воронежского округа путей сообщения», № 4—5 за 1919 г. (ИМЛИ, ф. 15, оп. 2, ед. хр. 105).

<sup>2</sup> Рюрик Ивнев (М. А. Ковалев, 1891—1981) — поэт, в эти годы был секретарем А. В. Луначарского.

<sup>3</sup> Письмо Пастернака не сохранилось.

<sup>4</sup> Зайцев П. Н. (1889—1970) — см. вступительную заметку.





Андрей Белый. Автолитография Н. Войтинской. 1928

Иногда мы можем не думая думать о чем-либо; и эти свои *думы над думами*, — не замечаем вовсе, отдаваясь плоскостной планиметрии мысленных фигур; и вдруг какая-то случайность, обнаружив *в плоскости* дум третье измерение (*думы над думами*), меняет весь ландшафт чтения собственных мыслей; и то, что мы воспринимаем, как квадрат, перекрещенный диагоналями, оказывается четырехгранной пирамидой, поставленной внизу — вершиной вверх.

Ваше письмо дочертило, дорельефило рельеф моих *дум над думами* о Вас; и из плоскостного квадрата хороших отношений выглянуло нечто, мне очень ценное.

Спасибо сердечное, за хорошие слова об отрывке из Книги<sup>1</sup>; я очень люблю описывать впечатленье от местности; описать верно, списать, — ведь это то, над чем писатели мало работают; и над чем годами трудятся художники, когда учатся натуре в трудной науке *увидеть* и ее *зарисовать*.

Я с восторгом иногда отдаюсь записыванию, растиранию красок с этюдными целями. А дать очерк это предлог для этюда.

Сижу в Каджорах: каждый день бегаю на вершину горы, откуда горизонт — несколько сот верст (скрещение хребтов и хребетиков, долин и

---

<sup>1</sup> Отрывки из книги «Ветер с Кавказа» были опубликованы в «Красной Нови», 1928, № 4.

т. д.) дает нечто, переворачивающее меня морально: до дна, а слов — нет: не хватает нескольких сот найденных слов, чтобы из них сложить макет пейзажа. Они — были бы, если бы, просидев год, я упражнением уха и глаза вытащил слова; так например: месяц сидения в Имеретии и разглядывания горных контуров мне принес лишь один штрих, ведущий к узнаванию местности: что Ковровые Горы Сачхери суть «тулобахи», что значит «Стулые бабахи». Но на этом немного постройшь; а о Каджорах из всей массы мной не осажденных натуралистически [ясных] штрихов, ясно одно, что холмопады ближайших вершин под ногами пленяют *благосклонными* склонами; то, что в Сачхери так явственно, «тулобахится», то в линиях Каджор благосклонит. Сижу здесь 3 недели; и все время проходит в разглядах; я уподобляюсь Кодаку: защелкиваю ландшафты, даже пытаюсь кое-что зарисовать карандашом, и — ищу слов.

Странно, что горы зарисовываемы не в словесных образах, а в мыслях, которые они навевают; прежде чем дать словесный образ, надо месяцами учиться *увидеть*; и по увиденному словесно сложить. Да и то: сложенное бабахнет неуклюже по уху, как мои «тулобахи». А вот испарения гор — легко и просто сочатся во мне отвлеченными мыслями; и в частности Каджорский ландшафт, не поддаваясь словесно, прошел целиком в мою мысль; мыслю *географически*; и описываю ландшафты в возникающих во мне философамах и в мысленных подглядах.

И вот один из подглядов: вид с высоты в глубину ширей, так физиологически входящий в организм и меняющий все восприятие не поддастся зарисованию в условиях трехмерной перспективы, ибо три координатных оси (длины, ширины, высоты) — не три, а *четыре* в качественном восприятии, которое и есть восприятие собственно; длина и ширина — обратимы; стоит только повернуться на угол в 90°, а третья ось, ось *высоты* в точке начала координат — сломана; *высота* и *глубина* (ея квантитативные половинки) — две *оси*, а не одна, *глубина* и *вышина* не обратимы; встаньте вверх ногами, — и все соотношения частей *качественно* изменятся; и состояния сознания, когда вы вращаете головой вверх и вниз — меняются; да и колоритная перспектива — не та; дымка воздуха, дающая расстояние, когда вы глядите *вдаль* с тенденцией взять даль *вверх* идет по спектру от красного к голубому, синему, черному (свет на тьме); а когда вы ведете взгляд по линии глубины (*вдаль*, но — *вниз*), то колоритическая перспектива идет от зелено-голубого к красно-пурпурному (чем дальше, тем розовато-красней); кроме того: линия *вверх* и *вдаль* дает рельеф твердым предметам; а линия *вдаль* и *вниз* дает рельеф воздушным массам, напластанным на их подстилающей земле (контурные — плоски, но форма контура разбита); вверх я вижу *предмет* в бесформенном прозрачном воздухе, сквозящем бездной мира; и отстояние выражается в поглубении, посинении, почернении света; а вниз я вижу не предметы, а окраску слоев воздуха по гамме: желтозеленое, оранжеворозовое, краснофиолетовое. Эта вуаль отстояний, подмешиваясь к природным цветам почв, так странно их меняет и так не изучена никем (в перспективе обычно дают *высотную*, а не *глубинную* перспективу, сливая высоту и глубину в безразличную 3-ью ось, а тут — 2 *оси*).

Вот лишь намек на ряд интереснейших мыслей о том, что на высотах присоединенной глубинной перспективы, *качественно* противоположной

перспективе высотной, мы видим пространство не 3-х, а *четырёх* измерений: воочию. Но четвертое измерение (во время — пространстве) есть время. Итак: *на вершинах гор мы видим время: глазами из него выходя.*

Так, например: опускаясь в Тифлис, лежащий на 1½ километра под ногами, я вхожу в *историю*, в линию времени, а поднявшись в Каджоры и выйдя из линии времени, я вижу его, как 4-ое измерение *глубины*; здесь, в Каджорах, время — круг; здесь *восток*, верней точка пересечения востока и запада, *западной* (все еще) Грузии и восточного *Ирана*, не имеющего до сих пор представления о времени.

Эти мысли и ряд других, с ними связанных, я стараюсь проверить оптически, проверить детскими зарисовками контуров при помощи карандаша, ибо мне ясно, что я вижу глазами 4 измерения; и будь я Леонардо да Винчи, художник по профессии, мыслитель и перспективист, я бы мог написать новый трактат о *перспективе*, изучавшейся художниками до сих пор все еще банально: при помощи законов 3-х осей, а не 4-х. И в этих занятиях (разглядах, взбегах вверх и вниз, зарисовках) протекает все время. И тут-то я вижу, что в мыслях о перспективе, о колоритах, колористических остранных р е л ь е ф а , — я уже точно в душе Каджоры зарисовал, и что в стиле зарисования высот — отсутствие образных выражений (зарисовывают не метафоры, а — абстракции); вот отчего мои «Тулобахи» и «Благосклоны» в качестве попыток найти слова к передаче натуры не передают существа гор.

Может быть, Вам оттого говорит моя жалкая попытка зарисовать контуры военно-грузинской дороги, что в них я сознательно становлюсь спиной к поданному рельефу и ставлю вместо него модель, не имеющую ничего зрительно общего с видимым, но в не видимом вызывающую *точное* впечатление.

Простите, дорогой Борис Леонидович, за косноязычное это письмо, жалко перебегающее от темы к теме. Но оно лишь предлог откликнуться на Ваше, меня утешившее письмо: запоздалый отклик, ибо письмо Ваше — запоздало (я его получил поздно); на другой день уехал в Кутаис; и получил возможность ответить лишь гораздо позднее.

Не зная Вашего адреса, шлю письмо на имя Петра Никаноровича, в надежде, что он передаст или перешлет.

И потом: сильно надеюсь с Вами видаться в Москве; и наконец: увидеть Вас у себя в Кучине.

Остаюсь искренне любящий Вас *Борис Бугаев*.

P. S. Вашей супруге привет, если она меня помнит.

### ПАСТЕРНАК — БЕЛОМУ

<Москва. 30—31 октября 1928 г.<sup>1</sup>>

Дорогой Борис Николаевич!

Вчера мне позвонил П<стр> Н<иканорович>, и я с нетерпением жду субботнего вечера<sup>2</sup>. Но вчера же весь день до его звонка я собирался напи-

<sup>1</sup> Датируется по содержанию.

<sup>2</sup> В субботу 3 ноября 1928 г. Белый читал у Зайцева 1 главу романа «Маски». Пастернак был в числе приглашенных.

сать Вам, потому что мне по счастью подвернулся случай осмыслить мое непоправимо запоздалое обращение к Вам, без чего оно не только лишено смысла, но без чего, может быть, у меня нет уже на него и права. Свое письмо я бы начал с просьбы простить мне этот неслыханный, ни с чем несравнимый и все же никак не извинимый позор: целый месяц я живу с Вашим письмом на руках и в душе, *присвоив* себе незаслуженную ласку и прямой писательский *подарок*, кот<орые> в нем заключаются, и ни разу, ни минутою не возвысился над той рядовой, повседневной нищетой, из обстановки которой отвечать Вам было, разумеется, немыслимо. Как всегда, случилось это оттого, что я не ответил в первый же момент, потому что этот-то миг достаточно приподнял меня, и заговори я тут же, я бы хоть в отдаленном отражении дал Вам понятие о той радости, которую Вы на меня излили.

Но, по-видимому, Вы простили меня. А то П<етр> Н<иканорович>, позвавший меня, вероятно, с Вашего ведома, этого бы не сделал. А за эту снисходительность мне Вас ничем и никак уж не отблагодарить.

Предлог же вчерашний таков. В воскресенье у меня был и долго просидел Шарль Вильдрак <sup>1</sup>, вероятно, его направил ко мне кто-ниб<удь> из друзей, Пильняк или еще кто-ниб<удь>. Он показался мне очень милым, простым и задушевным человеком. Как поэт я его еще не знал, книги его получил на другой день, и они усилили это впечатление, а не ослабили, что бывает гораздо чаще. Сейчас ловлю себя на том, что (ничуть не погрешая против истины) стараюсь расположить Вас в его пользу: для него величайшей радостью было бы познакомиться с Вами, Ваше имя знакомо ему еще со времен Зол<отого> Руна. Вот повод просить Вас ко мне с некоторым, м<ожет> б<ыть>, для Вас интересом. День, покамест, предположительно (в отношении как Вашей, так и его собственной по-денной росписи), назначили: воскресенье 11/XI. Если бы Вы вспомнили кого-ниб<удь>, или пожелали с кем-ниб<удь> придти, с кем, находите, ему надо познакомиться, — это было бы шагом в том направлении, в котором сам он ищет, и таким вот образом, сцепленьем живых случайностей, находит дорогу. Но это не пожеланье во что бы то ни стало, а стремление считаться с Вашими желаньями. Мне же радость этой встречи, если она состоится, отравит лишь одно. Вы услышите, на каком диком волапуке я с ним буду объясняться, да и то не все время, потому что и *такого* франц<узского> языка мне хватает лишь на первые полчаса, вслед за чем наступает полное онемение.

А теперь до скорой встречи в субботу, и, если разрешите (хотя как я об этом узнаю?, ну да все равно, рискну), — я приду с близким мне человеком, Ник<олаем> Ник<олаевичем> Вильямом <sup>2</sup>, кот<орый> полностью раз-

---

<sup>1</sup> Ш. Вильдрак (Мессаже, 1882—1971) — французский поэт. Впечатления от поездки в Советский Союз, описал в книге «Russie neuve», 1937. Из Москвы он 19 ноября поехал в Ленинград, Пастернак рекомендовал его Н. Тихонову: «Он милейший человек, и очень простой, и как поэт мне очень нравится. Я думаю, он как живое явление, как частица переживания и как обещанье будет мил и близок тебе. Это первый случай, что я захотел действительной дружбы с приезжим...» (Лит. наследство, т. 93, с. 675).

<sup>2</sup> Н. Н. Вильям (Вильмонт, 1901—1986) — историк литературы, переводчик, автор мемуаров о Пастернаке «Воспоминания и мысли» («Новый мир», 1987, № 6).

деляет мое нетерпенье, а ему, в свою очередь, не утерпится привести жену, замечательно — настоящего и достойного человека, и понятно, В<ашу> поклонницу<sup>1</sup>.

Без конца, *безо всякого конца* благодарный Вам и преданный  
Б. П.

Р. С. О предложении насч<ет> Вильдрака, пожалуйста, громко не заговаривайте при всех, п<отому> что того не желая, я м<ожет> б<ыть> кого-нибудь неизбежно обижу. Но П<етра> Н<иканоровича> я пригласил. Не сердитесь за это предупреждение: делаю его *инстинктивно*, п<отому> ч<то> сам в таковых нуждаюсь, более чем кто.

### ПАСТЕРНАК — БЕЛОМУ

<Москва, 26 октября 1930 г.><sup>2</sup>

От души поздравляю и горячо благодарю за счастье которым дарили и дарите всех нас = радуюсь праву обращаться к Вам = торжествую при мысли что лучшая часть литературы шла Вашими путями = преклоняюсь и желаю ничем не омраченного здоровья =

=*Пастернак*=

### БЕЛЫЙ — ПАСТЕРНАКУ

Кучино, 1 ноября <1930>

Дорогой, милый Борис Леонидович,

Спасибо Вам; радуюсь привету, не относя к себе, к — «между» нами; и да будут «междуметия», коли существительное развалилось, прилагательное — не приложимо, а глаголов еще пока нет.

Я жив не собой; жив из глаз тех, кто с сердечностью взирая на меня тем самым меня строят, ибо сам я — нестрой.

Ваша добрая память тем более радует, что Ваше бытие, как человека, и как художника, мне — утешение.

Общаешься часто даже не внешним пожатием руки, а мысленным разговором издалека; в каждом из нас есть дальнее и ближнее; мы любим в себе дальнее ибо ближнее наше часто нас мучит несовершенствами; и любя дальнего «я», я как себя, люблю дальнее в «ты», видимое из уединения; часто я в Кучине, откидываясь от стола, посещаю мыслями тех, кто близок в дальнем; а Вы мне не только близки в дальнем, но и близки, как ближний; и я часто хотел бы оказаться у Вас, или видеть Вас у себя.

Но — фатум, за второй год отваливаю 4-й том<sup>3</sup> (в 25 печ. листов — в среднем); работа опять к сроку (15 декабря); а едва справлюсь к февра-

<sup>1</sup> Нина Павловна Воротынцева.

<sup>2</sup> Телеграмма. 26 октября 1930 г. А. Белому исполнилось 50 лет.

<sup>3</sup> Работа над романом «Маски», который автор считал вторым томом романа «Москва». Рукопись была сдана в мае 1931 г.



*Иннокентий Анненский*

лю; дни и часы на учете; и оттого до освобождения (хочу наотдыхаться), зажатый прессами, не хочу являться балдеющим «прессаком» к тем, с кем хочу видеться; и разговариваю мысленно.

Но непременно хотел бы Вас видеть; жду Петра Никаноровича, чтобы точно условиться через него о дне нашей встречи; как и где? В Кучине, или у Вас? В последнем случае мне удобнее всего — по субботам, или по воскресеньям.

П. Н., вероятно, будет 10-го. Тогда через него закину к Вам удочку.

Еще раз спасибо, милый Борис Леонидович за маслячную веточку, заброшенную в фортку кучинского «ковчеха».

Остаюсь искренне уважающий и любящий Вас

*Борис Бугаев.*

Вашей супруге привет.

### ПАСТЕРНАК — БЕЛОМУ

12.XI.30<sup>1</sup>

Дорогой Борис Николаевич!

Горячо благодарю Вас за письмо. Посылать Вам телеграмму, да еще такую, было невежливостью — нет: смешнейшим несоответствием тому, что я мог и должен был бы Вам восхищенно напомнить, управившись к дате.

Я принимался за это трижды, в письме к Вам. Но чувство, что я ломлюсь в открытые двери, меня не покидало. Я увидел, что не могу сказать Вам ничего такого, что Вы бы не знали сами.

Что вспомнить лучшее из пережитого в ранние и позднейшие годы значит вспомнить Вас всякий раз, как это пережитое коснется живой физической Москвы и ее физического перехода в разогнанное ее движеньем искусство, подхватывающее, продолжающее ее и как бы служащее ей большим движущимся горизонтом. Что вспомнить Вас значит вспомнить последнее мерило первичности, виденное в жизни. И за Вами следует Маяковский, юношей, тот еще, каким Вы его слышали зимой 18 года. И потом начинается путаница. И вот Вы живы, и с лучшим из запомнившегося, — с историей гениальности в России начала XX в<ека> можно говорить. И все же меня не покидает чувство неловкости: разве с *этим* поздравируют?

А писать я Вам сел вот по какому поводу. У меня была сегодня племянница Новикова<sup>2</sup>, приехавшая из Ташкента. Туда сослан С. А. Поляков<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> У Пастернака ошибочно — 12.X.30.

<sup>2</sup> Е. А. Новикова (род. 1904) — библиограф и каталогизатор ГБЛ, племянница писателя И. А. Новикова (1877—1959). Пользуемся случаем выразить ей благодарность за воспоминания о встречах с Пастернаком.

<sup>3</sup> С. А. Поляков (1874—1943) — владелец издательства «Скорпион», издатель журнала «Весь», переводчик-полиглот. В приветствии к 25-летию «Скорпиона» Белый писал ему: «Брюсов и Вы — наши руководители. Брюсов повел нас в бой... Вы обеспечивали нам тыл». 9 декабря 1925 г. (ИМЛИ, ф. 11, оп. 2, ед. хр. 24).



*Анна Ахматова. 1916*



ее и самое забросила туда ссылка близкого ей человека<sup>1</sup>. Она в состоянии ужаса рассказала мне о бедственности положения С<ергея> А<лександровича>. Как только будут деньги, т<о> е<сть> как только их можно будет заполучить в сберкассе, я ему пошлю, что смогу. Вероятно, она начала затем припоминать не столько сильных литературного мира, сколько своих литературных кумиров, п<отому> ч<то> назвала Вас и затем запнулась (и дальше Белого не пошло перечисление богачей). Подчинясь ей, обращаюсь с просьбой о помощи к Вам первому. Разумеется, тут всего бы ближе Балтрушайтису, бывшему закадычным его другом<sup>2</sup>. Но по-моему к нему как к лицу дипломатическому обращаться небезопасно, в особенности по такому делу да еще в такое время. А послать всего лучше денежным пакетом в Ташкент, до востребования, С. А. Полякову. Известит же его она, потому что, сообщив его адрес (Ташкент, Пушкинская, 1-й тупик, д. № 2), она усомнилась в его точности и собирается адрес проверить через родных, едущих в Ташкент. Впрочем, если захотите написать С<ергею> А<лександровичу>, можете воспользоваться им для извещения и востребования.

Все последние дни вспоминаю Ваш «Петербург» и министров из «Зап<исок> чуд<ака>». Какая страшная Немезида, уловленная уже Достоевским. И ведь Ваши и его (Достоевского) фантазмагории превзойдены действительностью. Теперь пойми, что двойник, что подлинник в планах, а ведь дальше будет еще непонятней.

Крепко обнимаю Вас.  
Ваш Б. П.

Привет Клавдии Николаевне. Познакомились с П. Яшвили<sup>3</sup> и его женой Т<амарой> Г<еоргиевной>. Они все разыскивали Клавдию Николаевну, чтобы спросить, когда можно будет к Вам. И все время Вы были на языке у всех, у них, у н а с, — Спасский<sup>4</sup> верно рассказывал. А ведь дал маху Свифт: не знал, когда и где родиться. Вот бред-то

#### ПАСТЕРНАК — БЕЛОМУ

*<Москва, январь 1933 г.><sup>5</sup>*

Дорогой Борис Николаевич!

Податель сего, горячий Ваш почитатель, молодой непечатающийся поэт Алексей Владимирович Нарский<sup>6</sup> второй или третий уже год просит у меня записки к Вам, чтобы к Вам проникнуть и иметь случай высказать Вам свою признательность и удивление. Щадя Ваш досуг, который, разу-

---

<sup>1</sup> Д. М. Бацер (1905—1987) — историк и экономист, муж Е. А. Новиковой.

<sup>2</sup> Ю. К. Балтрушайтис (1873—1944) — поэт, один из учредителей изд-ва «Скорпион». С 1921 г. — чрезвычайный посланник Литвы в Москве.

<sup>3</sup> Паоло Яшвили (1896—1937) — грузинский поэт. См. о нем «Воздушные пути», с. 463—466.

<sup>4</sup> С. Д. Спасский (1898—1956) — поэт и прозаик. Письма Пастернака к нему опубликованы в «Вопросах литературы», 1966, № 9.

<sup>5</sup> Датировано рукою Белого.

<sup>6</sup> А. В. Нарский — поэт, знакомый Пастернака с 1929 г., в архиве которого сохранилось 5 его писем 1944 г.

меется, дорог и ему (он им злоупотреблять не будет), я оттягивал под всякими предлогами исполнение его просьбы. Сегодня не могу отказать ему в рекомендации к Вам, потому что его притязания сведены до последней малости: он пойдет к Вам за пропуском на диспут во Всероскомдраме, на который я и сам бы его провел, если бы не был простужен и мог последовать своему желанию услышать и увидеть Вас.

Для меня было бы большим счастьем свидеться с Вами, и если я в этом не проявлю самостоятельности, то только потому, что в той мере недоволен собой, что до поры до времени отнял у себя право искать больших и глубоких удовольствий, вроде свиданья с Вами, пока не заслужу. Я неудачно это выразил, но вероятно чувство это Вам знакомо, м<ожет> б<ыть> по далеким воспоминаниям.

Я больше полугода ничего не делаю, не работается как-то мне. Это оттого вероятно, что весна принесла с собой глупый призрак относительной свободы, ложной, поверхностной и м<ожет> б<ыть> в нашей действительности неуместной. Эта ненужная иллюзия развила чувство ответственности, в наших условиях ни во что не воплотимой.

Крепко любящий Вас и преданный

*Б. Пастернак.*

### ПАСТЕРНАК — К. Н. БУГАЕВОЙ

*13 янв<аря> 1950 г.*

Дорогая Клавдия Николаевна!

Произошло недоразумение — я всегда разговариваю так сумбурно! Я расспрашивал Николая Михайловича<sup>1</sup> о Вас, о Вашем здоровье и сказал, как рад был бы любой весточке о Вас или от Вас. Теперь получится, будто я жду от Вас письма или записки!

Упаси Боже, только этого не доставало, чтобы Вы тратили время и силы на такие вещи! Каждое Ваше слово, каждая мысль для меня драгоценны. О любом Вашем движении я догадаюсь по наитию, ничего не надо.

А заряд эгоистического вампиризма по отношению к Вам я разряжу именно этим письмом к Вам и дело с концом.

Я давно уже признался Вам, что одно уже мое обращение к Вам приводит меня в душевный порядок, и не смеяться, эта чудодейственная сила пришла уже в действие, и цель почти достигнута, горячо благодарю Вас.

Я много хотел написать Вам о себе, но это совершенно лишнее и едва ли будет прилично. В дополнение к трем посланным Любимову стихотворениям посылаю Вам еще четыре<sup>2</sup>. Он их не знает, покажите их ему. Если обнаженные резкости некоторых мест оскорбят Вас, простите меня, это не умышленная грубость. Но в «Осени» вытье почти собачье, а «Нежность» должна была быть глубже и не удалась.

<sup>1</sup> Н. М. Любимов (род. 1912) — переводчик Сервантеса, Рабле, Мопассана, Флобера, Пруста и др., автор воспоминаний о Пастернаке.

<sup>2</sup> К письму приложено 6 стихотворений: «Свидание», «Дурные дни», «Магдалина I, II», «Гефсиманский сад» и «Нежность». Названная в письме «Осень» отсутствует. Стихотворения даны в первоначальных редакциях, расходящихся с печатным текстом. См.: Пастернак Б. Избранное в двух томах. М., «Художественная литература», 1985.

Все это стихи к роману. Возьмите с меня слово кончить его к началу лета. Я должен буду сдерживать данное Вам обещание, и мне легче будет быть верным срокам в этом подчинении.

Николай Михайлович снисходителен и не разругал посланного. Но не правда ли, все стало гораздо хуже? Тревожнее в зарождении и мертвее в исполнении, как всегда бывает в несчастье, какая-то почти Брюсовская стилистика или «как у классиков», конечно так называемых.

Вот другая Магдалина вдобавок к Любимовской, но не та, о которой он думал.

Крепко люблю Вас и целую Ваши руки.

Ваш *Б. Пастернак*

С обоими Новыми годами Вас, с новым и старым!

Кое-что в стихах очень неуклюже и еще будет переработано.

### ПАСТЕРНАК — К. Н. БУГАЕВОЙ

*19 апр<еля> 1952 г.*

Христос воскрес, дорогая Клавдия Николаевна, со светлым праздником Вас! Желаю Вам здоровья, покоя и радости на душе, бодрости и хорошего самочувствия.

Я в мыслимых наших действительных границах существую непостижимо и незаслуженно хорошо, пользуюсь полосой здоровья, чтобы написать окончание романа, просто потому что больше половины налицо, и вещь надо довести до конца для порядка.

Пишу Вам эту записку и, как всегда в обращении к Вам, радуюсь движению оживительному, вознаграждающему, как наступление ясности после многих дней дурной погоды.

Всей душой преданный Вам

*Б. П.*

### ПАСТЕРНАК — К. Н. БУГАЕВОЙ

*15 ноября 1959 г.*

Дорогая Клавдия Николаевна, по некоторым сведениям Вам лучше, но это не уменьшает моего беспокойства о Вас. Совершенно непростительно с моей стороны, что я с большим запозданием, благодаря заботе некоторых, обожающих Вас друзей, узнал о больших трудностях, с которыми боретесь если не Вы, то Ваши близкие. Кажется, совершенно помимо меня и без моего участия что-то предпринимается или будет предпринято Литфондом. К Вам пойдет с этой запиской дочь лучшего моего друга, Ольги Всеволодовны, Ирочка Емельянова<sup>1</sup>. Вам совсем не надо принимать ее и утомляться. Примите от нее только конверт с этой весточкой. Кстати, она приятельница того французского студента Georges Nivat<sup>2</sup>, который еще не

<sup>1</sup> Дочь О. В. Ивинской — И. И. Емельянова

<sup>2</sup> Жорж Нива — исследователь и переводчик А. Белого, ныне профессор Женевского университета.

выбрал темы для своего выпускного сочинения в Сорбонне, но, по-видимому, будет писать о Борисе Николаевиче.

Выздоровливайте, пожелайте выздороветь, умоляю Вас, — извините за зверски-эгоистическую прямоту такой формулировки: мне страшно нужно, чтобы Вы были здоровы.

Я еле справляюсь с выпавшей мне на долю странной, полуреальной, баснословной судьбой. С одной стороны, она до крайности затруднена, беспрестанно угрожаема, еле переносима. С другой, она незаслуженно светла и как-то при жизни больше, чем я вправе был надеяться, освобождена от несущественного и случайного и отнесена куда-то выше. Несомненно, это предназначалось кому-то другому и выпало мне по ошибке.

Обнимаю Вас

Да, я еще занят очень важной новой работой и когда она будет окончена<sup>1</sup>, хочу привести ее в порядок вместе с Вами.

Ваш *Б. Пастернак.*

---

<sup>1</sup> Пьеса «Слепая красавица» осталась недописанной.

---

---

## ИЗ ПИСЕМ АНДРЕЯ БЕЛОГО К ИВАНОВУ-РАЗУМНИКУ

*Предисловие и публикация А. В. Лаврова и Д. Е. Максимова  
Примечания А. В. Лаврова*

*Иванов-Разумник (псевдоним Разумника Васильевича Иванова, 1878—1946) — видный критик и публицист неонароднического направления<sup>1</sup> — был одним из ближайших друзей Андрея Белого в последнее двадцатилетие его жизни. При непосредственном содействии Иванова-Разумника состоялась первая публикация «Петербурга» в сборниках «Сирин» и отдельное издание романа в 1916 г. В 1917 г. Белый — ведущий участник сборников «Скифы», основным организатором которых был Иванов-Разумник. В годы революции обоих писателей объединяет «скифское» мироощущение — духовный максимализм и устремленность к грядущему, настроения неуспокоенности, мятежа, стремление за реальностью свершившегося социального переворота различить контуры близящейся «революции духа». После Октября Белый и Иванов-Разумник — активные участники культурного строительства, учредители Вольной философской ассоциации («Вольфила»), начавшей свою деятельность в Петрограде в ноябре 1919 г. (Белый — председатель совета ассоциации, Иванов-Разумник — товарищ председателя, член совета и основной ее организатор). В книге Иванова-Разумника «Вершины. Александр Блок. Андрей Белый» (1923) собраны его статьи о Белом — о поэме «Христос воскрес», о «Петербурге», о творческом пути писателя; сам Белый оценивал их чрезвычайно высоко. Характеризуя в подробном автобиографическом письме к Иванову-Разумнику (от 1—3 марта 1927 г.) этапы своей жизненной и творческой эволюции. Белый отметил, что в семилетие 1916—1922 гг. именно он, Иванов-Разумник, определяющим образом воздействовал на его духовные искания: «...вместо ушедшего для меня Метнера, сопутствовавшего мне по жизни с темами «Германия», «Гете», «Кант», «Бетховен», вырастает для меня значение встречи с Вами, принося-*

---

<sup>1</sup> Общую характеристику его литературно-критической деятельности см. в статье М. Г. Петровой «Эстетика позднего народничества» (в кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975, с. 156—170); см. также вступительную статью А. В. Лаврова к публикации переписки А. Блока с Ивановым-Разумником (Литературное наследство, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования, кн. 2. М., 1981, с. 366—391). История спасения богатейшего литературного архива Иванова-Разумника рассказывается в очерке Д. Е. Максимова «Спасенный архив» («Огонек», 1982, № 49, с. 19), там же — воспоминания автора о встречах с Ивановым-Разумником.

цим темы: «Россия», «революция», «народ», «скифство», и потом «Вольфила». Метнер навсегда уходит в 15-ом; Вы встаете передо мной в 16-ом»<sup>1</sup>. В 1920-е — начале 1930-х гг. Иванов-Разумник — постоянный и наиболее доверительный корреспондент Белого. В письмах к нему (некоторые из них занимают десятки страниц) Белый подробно рассказывает о своих повседневных делах и заботах, о творческих замыслах, описывает путешествия и встречи с людьми, рассуждает на самые разнообразные темы искусства, науки, общественной и литературной жизни. Творческую деятельность Андрея Белого Иванов-Разумник оценивал предельно высоко: в письме к И. Д. Авдиевой от 15 февраля 1940 г. он даже называл Белого «величайшим из писателей XX-го века».

Письма Андрея Белого к Иванову-Разумнику за 1913—1932 гг. — важнейший источник для исследования биографии и творчества писателя. Приступая после смерти Белого к комментированию этих писем и подготовке их к печати (работа эта не была доведена до конца), Иванов-Разумник писал в предисловии к готовившейся публикации: «Этот эпистолярный материал, обширный по объему (40 печ. листов), является в то же самое время в жизни Андрея Белого единственным, охватывающим период 1913—1933 годов <...> В письмах к Р. В. Иванову мы имеем летопись жизни и творчества Андрея Белого за двадцать последних лет его жизни, и притом летопись, начинающуюся как раз там, где обрываются тома его воспоминаний»<sup>2</sup>.

Полная публикация этого эпистолярного комплекса — задача будущего (хочется думать, что не слишком отдаленного)<sup>3</sup>. Для нашей публикации отобраны лишь 17 писем 1930—1932 гг., которые, будучи не велики по объему (в сравнении с письмами предшествовавших лет), в то же время позволяют составить достаточно ясное представление о последнем периоде жизни писателя, о его «трудах и днях». Эти «труды и дни» проходили, как видно из писем, далеко не в идиллической обстановке и менее всего соответствовали привычным читательским представлениям о времяпровождении увенчанного славой «живого классика». Бытовые неурядицы и неустроенность, из ряда вон выходящая даже на фоне общей «коммунальной» неустроенности тех лет, сложная издательская судьба книг, наталкивающих на непонимание и неприятие, драматические события личной жизни — таковы слагаемые, дополняющие и корректирующие наши представления о Белом начала 1930-х гг. — времени создания романа «Маски», воспоминаний «Начало века» и «Между двух револю-

---

<sup>1</sup> «Cahiers du Monde russe et soviétique», vol. XV, 1974, № 1—2, p. 78—79. О взаимоотношениях Белого и Иванова-Разумника подробнее см.: Keys Roger. The Bely — Ivanov-Razumnik correspondence. — Andreu Bely. A critical review. Lexington, 1978, p. 193—204; Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 23—29.

<sup>2</sup> Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год, с. 29.

<sup>3</sup> Ранее в отрывках письма Андрея Белого к Иванову-Разумнику 1927—1929 гг. публиковались К. Н. Григорьяном (см.: «Дружба народов», 1966, № 2, с. 230—237; «Литературная Армения», 1967, № 1, с. 76—81; «Русская литература», 1979, № 3, с. 205—210); автобиографическое письмо Белого к Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. опубликовано Жоржем Нива («Cahiers du Monde russe et soviétique», vol. XV, 1974, № 1—2, p. 45—82).

ций», исследования «Мастерство Гоголя», и учет этих слагаемых позволяет совсем по-особому оценить уже самый факт написания названных произведений и их выхода в свет. В письмах много внимания уделено житейским хлопотам и заботам — но гораздо громче, и поверх «быта», звучит голос большого писателя, над которым тяготящие его сложные обстоятельства в конечном счете не властны. Конечно, нельзя не принять во внимание весьма субъективного и спорного характера ряда высказываний и оценок, содержащихся в некоторых письмах Белого (например, его трактовка истории русского символизма и своей роли в нем в письме от 25 и 26 августа 1930 г.), но и само переосмысление им давно пережитых литературных явлений, бесспорно, представляет собой для исследователей и читателей значительный интерес.

Письма Андрея Белого к Иванову-Разумнику печатаются по автографам, хранящимся в архиве Иванова-Разумника в ЦГАЛИ (ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 21—23). Письма Иванова-Разумника к Белому хранятся в Отделе рукописей ГБЛ (ф. 25, карт. 16, ед. хр. 6а, 6б) и в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 193), однако большая часть его писем за 1930—1932 гг. в этих фондах отсутствует и, по-видимому, утрачена.

## 1

Судак. 22 июня. <19>30 года.

Дорогой друг,

Пишу Вам из Судака; это не письмо, а лишь сообщение адреса: Крым. Судак. Берег моря. Дом № 8. Дача Эггерт. Мне.

Писать трудно всегда; а из Судака после Кучина особенно; переживаю невероятный «шок», впрочем — радостный: 8½ месяцев жизнь стального режима<sup>1</sup>; и — вдруг блаженное безделье, — безделье, переживаемое самоценностью; чувствуем радость просто бытия — оттого, что мы объекты обдувания морского ветерка, и оттого, что можно, бросив все кучинские шкурки в виде фуфаек, тёплого белья и прочего, облечься в трусики. Вместо приливов крови и всяческой стукотни в голове ощущаешь голову круглым шаром из карельской берёзы; и вместо мыслей то же — гладкий шар.

Мы здесь с 14-го; и все еще не можем очнуться от безделья, в котором оказались, как в ванне; бросив зимнюю шкурку, удивляюсь, что оказался совсем другим человеком, — не человеком от «Масок Москвы», при рукописи которой состоял, а человеком от себя самого; и этот «человек от себя», — моложе себя лет на 15; и — глуп, как пробка; а главное: не желает слышать ни о чем «вумном»; нечто в роде «Бальмонта без вина и флирта», верней — Бальмонта, написавшего некогда:

«В бездне бесцельности —  
Цельность забвения»<sup>2</sup>.

Сейчас это двустипшие просто и точно исчерпывает нашу жизнь в Судаке; и надо сказать: насколько Крым — легче, проще, благоднее, безобиднее Кавказа; а для меня, очевидно, целительнее. Кавказ — опасней, тревож-

ней, враждебней, сюрпризней; здесь в Судаке даже природа, которая прекрасна по мне (та самая сушь без трав, которую я люблю), скромно обрамляет «Я» недалекого человека, каким я стал; она — «не вещь в себе», а «вещь для отдыхающего». И — климат: чудесный для меня; не леднит, не палит, не маляриет, не опрокидывает лавины, не душит, как в Батумской теплице, в которой придрагиваешь, а греет неопасно; дождичек — ладно; сушь — ладно; солнце — ладно; нет солнца — тоже ладно.

Как-то все на потребу усталому организму.

.....

Дорогой Разумник Васильевич, —

мне очень огорчительно, что Вы приехали к нам так ненадолго; и так неудачно: в холод, в мою болезнь и в дни, когда я, хоть тресни, а должен был окончить «Москву», которую и кончил 1-го июня, в день Вашего отъезда из Кучина<sup>3</sup>. И — потом: что же это за бывание вместе, когда Вы уныривали в Москву, возвращались к вечеру; да и то: вечерами я Вам читал то, что Вы бы и без меня прочли. Так мы и не начали даже беседы; когда люди не видятся года, то первые дни — не беседа, а — накипи, преодоление инерции молчания; ведь люди живут разное; и трудно конкретно понять жизни друг друга; разговор вырастает лишь из вместе бывания *à la longue* \*; а этого *à la longue* в нашей встрече и не было. И я чувствовал случайность наших разговоров, ощущая всем существом, что это «разговорики» над *разговором*, который и не начинался; точно встреча в вагоне.

У меня большая потребность к разговору между нами из *à la longue*, а не из взаимно-отчитыванья друг перед другом фактами; и мне ужасно стыдно, что то небольшое время, которое мы были вместе, я занял «Москвой»; это — «зачетная» тема, а не тема живого разговора. И чувствовал, что Ваши рассказы о себе — не *в корень*, а — «так». Но оно и понятно: два простуженных усталых человека, из которых один целый день метается, а другой — исстрочился и стал лапой при туловище «Москвы» (когда ее кончил, ощутил себя оторванной насекомьей ногою, т. е. ощутил себя не только без головы, но и без туловища); и вот эта жучиная лапка что-то чирикала с Вами, а человек, под нею живущий, чувствовал потребность поговорить по-настоящему; а *la longue*.

Откладывается наша встреча; уж я постараюсь навестить Вас осенью или зимой.

.....

Жду от Вас отклика; и спешу окончить это письмо, ибо «субъект» письма — «объект» действия ветра и солнца: весьма поглупевший и блаженно безмысленный от этого, пребывающий в «бездне бесцельностей» — мытья посуды, метки пола, просушиванья купального халата, выставления голых ног («о закрой свои бледные ноги!»)<sup>4</sup> на солнце («чтобы они стали не бледными!»). У нас великолепная терраса-веранда, 1/2 которой — всегда солнце, а 1/2 — всегда тень; вид на море; со ступенек аллея кипарисиков; сбоку на крутой скале Генуэзская крепость.

К. Н.<sup>5</sup> шлет сердечный привет Вам и Варваре Николаевне<sup>6</sup>; передайте ей мой привет и уважение. Напишите, как Иночка<sup>7</sup>.

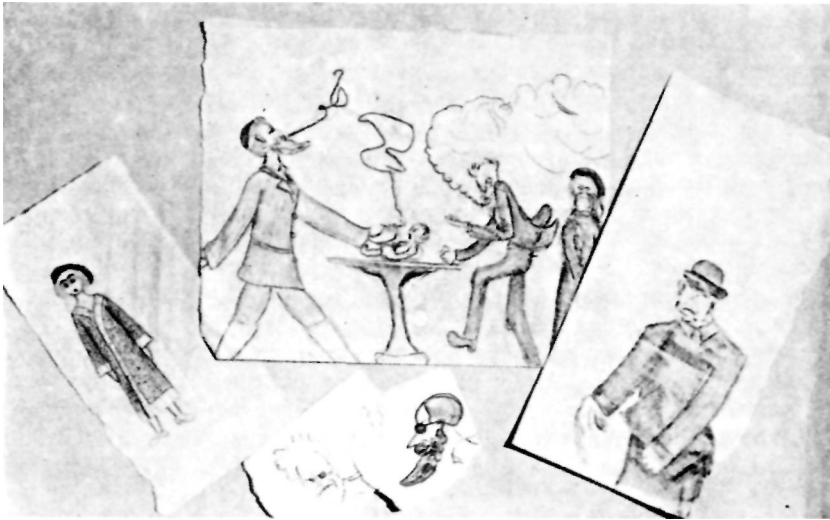
Остаюсь сердечно любящий Вас

Борис Бугаев.

---

\* Продолжительное время (франц.).





*Персонажи романа «Москва». Рисунок Андрея Белого. 1926*

<sup>1</sup> С сентября 1929 г. до 11 июня 1930 г. Белый жил в Кучине, где работал над романом «Маски» («Маски Москвы») — продолжением романа «Москва».

<sup>2</sup> Заключительные строки стихотворения К. Д. Бальмонта «В чаше леса» из книги «Тишина». См.: Бальмонт К. Д. Собрание стихов, т. I. М., «Скорпион», 1905, с. 196.

<sup>3</sup> Иванов-Разумник гостил в Кучине у Андрея Белого с 28 по 31 мая 1930 г.

<sup>4</sup> Однострочное стихотворение В. Я. Брюсова (1894), пользовавшееся скандальной известностью.

<sup>5</sup> Клавдия Николаевна Васильева (1886—1970) — жена Андрея Белого.

<sup>6</sup> В. Н. Иванова (урожд. Оттенберг, 1881—1946) — жена Иванова-Разумника.

<sup>7</sup> Ирина Разумниковна Иванова (род. в 1908 г.) — дочь Иванова-Разумника и В. Н. Ивановой.

## 2

*Судак. 25 авг<уста 19>30 г.*

Дорогой, милый Разумник Васильевич,  
с радостью получил Ваше письмо; и две недели все отвечаю Вам мысленно; а фактически происходит вот что: день туго набит; вставанье, приборка, метка и т. д. комнаты, чай, а за ним — правка вчера написанного<sup>1</sup>; потом — работа до обеда, обед, мытьё посуды; и — необходимая потребность протянуться на часок; потом — лежание на пляже, деловитое (для загара), купанье, прогулка (час); и — темнота; говорю темнота — потому, что стоит 2 месяца такая жара, стены так раскалены, что зажигать свет, закрывая окна и д в е р ь , — нельзя: задохнешься; а открывать при свете двери — поток москитов, мух, скороножек и всяких летучек; сидим во

тьме, купая глаза тенями, а тела — отсутствием прохлады ночной; так день за днём, как в колесе; и знаете, — устали всячески: работой, какой-то никчемностью катимого колеса, Судаком, — сухим, жутко-жарким (с удублированными нрд-остами); был роздых лишь в июне, недели 1½; с 24-го июня и по сию пору (25 августа) — два жарких, скупеньких дождичка с грозой; и — жар; а я для парадокса сижу сейчас с гриппиком, как в прошлом году в Тифлисе, когда простудился в Сухуме в 45° жару; так и в этом году, в Судаке: простудился, вероятно, на почве переутомления жаром.

Да и вообще, дорогой друг, — переутомлены мы с К. Н.; и ощущаем труд передвиженья по жизни в неподмазанной, скрипящей телеге; она — та же всегда; и все безразличнее антураж: Кучино, Судак, Сухум; или — что еще?

Собирались было с К. Н. ехать по зову поэтов в Кахетию, и вдруг испугались: переть 1500 да 1500: 3000 лишних верст с чемоданами, керосинкой, чаями и сахарами, когда — Кахетия ль, Судак ли — не все ли равно; и то, и другое — кочки, по которым скрипит с перебряхтами телега жизни.

И кажется, остались: доживать в Судаке <sup>2</sup>.

П. Н. Зайцев <sup>3</sup>, которого «вычистили», пишет: Тихонов <sup>4</sup> известил его, что Ред-Совет «Федерации», обнюхивая «Маски Москвы» <sup>5</sup>, порешил: произведение цензурно приемлемо, — но, но, но: необыкновенная сложность и утонченность произведения ставит вопрос о том, принять ли его? Это решение не Тихонова, которому вещь нравится, а результат обнюхивания рукописи братьями-писателями из разных литературных групп: утонченно, ново — не-ль-зя, ни-ка-к не-ль-зя печатать; еще не решено окончательно; но мы с Вами знаем, что значит это «еще не...»; а я 9 месяцев сдираю с себя шкуры и приехал в Судак, дыша на ладан: от переутомления.

Тем не менее уже наработал 350 страниц «Начала Века»; и к переутомлению прибавил несколько фунтиков: переутомления; а тут жары: ходишь, высунув язык, с приливами, мигренями; и — купанье не в купанье, загар не в загар, а... в угар разве...

Не важно себя чувствуем во всех отношениях.

Очень внимательно вчитывался в Ваши слова о «На рубеже» <sup>6</sup>. Спасибо на добрых словах; эти слова Ваши и других (Д. М. Пинеса, С. М. Соловьева, Петровского <sup>7</sup> и ряда еще лиц) совсем неожиданны: ведь книга не писалась, а строчилась без отдыха и с правкой кой-как; настрочилась в 2 месяца; и если вопреки спешке, неряшества стили случилось нечто от «фрески», это высшая похвала, на какую я и не надеялся, ибо полагал книгу, всю, состоящей из «досадных пятен»; ведь 2 месяца без единого дня, в который бы мог задуматься; в Кучине болела и капризничала Е. Т. <sup>8</sup> за спиной; а мы с К. Н. только и думали о том, как бы скорей удрать в Эривань: можно сказать: писал с думой об Эривани.

Так что заранее согласен на все оговорки Ваши; конечно, досадные пятна полемики и путаница с желанием доказать свою правоту; конечно: «С пушками по воробьям». И прав Герцен, оговаривающий Белинского <sup>9</sup>. Буду писать не о «На рубеже», книге неряшливой и спешной; буду говорить в принципе; я боюсь, что «досадные пятна» стрельня из пушек по воробьям, будут повторяться и в «Начале Века»; и главное: читая Ваши строки, краснел, думая о вчерашнем строченье: ведь как раз до получения

Вашего письма, накануне, — стрелял по воробьям пушками; прочел Ваши слова, — устыдился, огорчился; и вдруг стало грустно, что *иначе писать не умею*, что «воробей», — трамплин, от которого прыгаю... под фреску; он предлог, чтобы паче чаянья... случилась «фреска»; заданий нет дать «фреску», она — интерференция пушечных дымов по ... воробьям...

Как бы это внятнее сказать?

«*Маски Москвы*» не печатают: т-о-н-к-о! И потом: писано в с-е-р-ь-о-з; нельзя: серьезная конкуренция! Белый выпускаем на арену лишь как шут, или бык, которого назначение — кидаться на торреадора; и — давать маху, чтоб торреадор в который раз его проткнул. Заговори я со спокойным достоинством, не устаивая внимания Булгариных и запиши «*фрески*», случится то же, что с «*Масками*»: не пройдет; знаете, что значит лукавая формула «*цензурно, но тонко*»; она на языке критики значит: «Врешь, брат: мы тебя — твоим оружием; не дадим тебе венца Нецензурности, а провалим под другим флагом: ник-чем-но!»

Это — раз: «*пушками по воробьям*» — стилистический прием; да и тактический: горошинами в воробьев стрелять не разрешено; воробей птица важная: его быки боятся; и увидев, поднимают рев, хвост задрал; а не стрелять в воробьев, — нельзя: воробьиный чирк, мировой, именуемый здравым смыслом, тысячелетия держит миллионы в обалдении; Вы скажете, что Шекспиры, Пушкины и прочие «взыскательные художники» побеждают в веках (нас с Вами) ценой своей проливаемой крови; но мы с Вами не показатель, что «*правда*» побеждает непотвением и что клопов и вшей не давят; именно давят: в противном случае тифозная горячка была бы перманентна, а с ней борются; с тифозной же горячкой, именуемой «*правотою Булгариных*», не борются; а — надо: я хочу кричать о Булгарине, пугать Булгариным, ибо тот факт, что узналось, как он травил Пушкина, — случайность<sup>10</sup>; не случайность, что массам и по сии дни неизвестны все проделки всех Булгариных, в результате которых мировая история — села в лужу.

Пушкин — не мировая история, а Булгарин — да; не будь его, мы бы давно были бы уж в Энгельсовом «царстве Свободы»<sup>11</sup>; я не Пушкин, и я — борюсь с ним; но ведь даже и Пушкин — с ним боролся.

Булгариных — тысячи; каждый — не имеет самостного бытия, стремясь воплотиться хотя бы в слюну, которой его оплевывают, как половые особи в колониальном существе, например у *сифонофор*<sup>12</sup>; половые особи отрываются и плавают в море: отдельно; не с ними борешься, а с *сифонофорой*, которая не сумма из тысячи особей, Булгариных, — а существо, носящее имя: А-ри-ман!<sup>13</sup> Он-то изгадил историю; я хочу, чтобы Шекспир выжил для всего человечества, — а не для «*элиты*» в нем, и чтобы это выживание *в века* шло не из дыма костра, разводимого пакостниками под Джордано Бруно, а из Бруно, умершего естественно.

Молчать, сложа руки из надменства, — так ведь можно и провалить «*свое*», то, о чем орешь, в небытие окончательное; я не верю в самовсплывание «*правд*»; если что и всплывает, то благодаря подымающим водолазам; можно утопить ценность в океан, не оставив следов и для водолазов: непобедимая Армада канула без следов с миллионами золота; зачем копить это золото для спрутов: океанического дна?

Кроме этого общего рассуждения об Аримане и Булгарине, — есть

нечто живое, что меня волнует; в «воспоминаниях» о символизме имею живейшую потребность показать: чем был для меня символизм; и чем он никогда не был; было бы еще лучше показать, каким несусимволизм я, символист 1901 года, в 1930 году; прошлой осенью написал о символизме около 300 страниц<sup>14</sup>; что *есть* символизм, — нельзя сказать: никто не печатает; чем был — можно.

Дорогой друг, — и в 1904 году, и в 1906, и в 1908 я рвал и метал, что символизм ширится в сознании интеллигенции не по прямым радиусам от центра к периферии, а по каким-то дрянненьким кривым; и эти кривые — не ликвидированный Брюсовым хехек кружковской зубоврачихи 1903 года, а полные сентиментального сочувствия к нам бледно-бессильных интеллигентов, взявших серьезное течение, как *«где-то, что-то, как-то»*, и — *«там, там»*; уже в 1904 году я писал, что *символизм* реализма Чехова нам ближе *«метерлинковщины»*<sup>15</sup>; а когда «метерлинковщина» стала стонущим воплем хоруга от неврастенических сочувственников нам, Георгия Чулкова<sup>16</sup>, не по статьям Чулкова ударял я, а по ползучему чулкизму, или сентиментальному искажению *«из сочувствия»* наших лозунгов, предвидя проход в историю литературы под флагом символизма совсем не символизма, а... «мистического анархизма»; о мистич<еском> анархизме не говорят в 1930 году, а о символизме еще говорят, но не понимают не символизм, а *«мистич<еский> анархизм»*; «символизм» с 1906 года зацеловали сентиментальные уста, да так, что от сих *«целуев»* остались несмыываемые штампы, к символизму не относящиеся; а на эти штампы и легли либерально-профессорские истолкования; и их — столько, столько, столько, что... кто нуждается в словах символистов? Символисты доказывали, что они не школа; кругом писали: «школа, школа». Символисты писали: «Символизм, плюс критицизм». А кругом писалось: «Минус критицизм». Символисты писали: «Мы — имманентисты; и стало быть не мистики». Писалось: «Трансцендентисты, стало бы т ь, — мистики». Символисты писали: «Символизм-то и есть реализм, а обычные *«реализмы»* не реальные олеографии под реализм». Кругом писалось: «Слава богу, реализм побеждает аллегории». Символисты писали: «Индивидуализм не субъективизм и не мыслим без коллектива, расширителя личности». Писалось об анти-коллективизме и субъективности. Символисты писали: «Единство формы и содержания не понимать в смысле выведения содержания из формы, или формы из рациональной конструкции содержания». А две школы из двух половинок символизма построили себе коней, на которых сидя, воевали с символизмом, будто бы не ведавшем своих половинок (ведавшем, и — как еще): я говорю о формалистах, теоретиках футуризма, и о конструктивистах.

Словом, лес химер о символизме выращивался именно с момента победы символизма, или растворения его в слюне ненужных поцелуев: следы слюны скрыли лик; и за эту слюну, а не то, что под ней, бьют нас марксисты; бей за то, что я платформировал; не хочу получать затрещин за Георгия Чулкова; а я несус, как символист, хулу за то, что хулил в Чулкове 24 года назад. Самозащита ли, что я, вспоминая становление своих идей и эпоху борьбы за свои представления о символизме, — вспоминаю то, что было, а не то, чего не было; говорю: это — правый уклон, это — левый; правый — Брюсов в «Аполлоне», аплодирующий акмеизму<sup>17</sup>;

левый — Блок, сочувственно скошенный к *«Человеку левых устремлений»* (заглавие моего фельетона в 1906 году)<sup>18</sup>; оправдываться мне не в чем; но представляться «мистич<еским> анархистом» не хочу, ибо я не *«мистик»*, а Вы знаете кто; и статью *«Против мистики»* писал в эпоху моды на мистику, в 1912 году<sup>19</sup>; по *«мистикам»* не намереваюсь бить; но представляться мистиком лишь потому, что они — *«не в чести»*, считаю никому не нужным дон-кихотизмом, ведущим ко лжи *«из сентиментальности»*: я кипел злостью 25 лет, т. е. все время на фальши искажения нас, не разбираясь в том, из клеветы ли они, или из сентиментального сочувствия *«не по адресу»*; высмеивая моду на *«мистерию»* в 1906 году (в *«Весях»*), зачем мне надевать в 1930 году терновый венец, уготованный не мне; и свой есть. Но когда вспоминаешь то, над чем 25-летие надстроило *мифы*, за которые влетает тебе, нет никакой возможности расплести *правое самооправдание* с объективным установлением фактов: *так было, так не было*; и если оживают образы некогда любимых людей, то и оживают их враги; и даже: в одном и том же лице оживают: и белые лебеди, и черные кошки; вживаясь в воспоминания, вижу вихрь проносящихся мелочей, и решительно не умею заранее отделить *«фресковые»* моменты от досадных «пятен»; значит мой удел писать «фрески» с пятнами на них; живость воспоминаний от того, что и сор внесен в них; а сорность их от живого темперамента автора, живого деятеля вспоминаемой эпохи, и *«увы»*, или *«ай-люли»* (не знаю, как воскликнуть) еще живого теперь: не бога, мумии, чистого художника, а изнемогающего, израненного, пусть несправедливо-го, но — с колотящимся сердцем.

У ф , — сколько написал: написал с «сором», с задёром, косолапо; но так же, как это письмо Вам, строчу и *«воспоминания»*; и не могу их очистить: устал, написал лишь кончая 1902 годом, а 350 исписанных страниц; дай Бог 1905 год упереть в 700-ую страницу рукописи; сил мало, а хотелось бы заново и на этот раз не *«от Блока»*<sup>20</sup> пройти период до хотя бы 1912 года: кладите, — минимум 700Х3 писанных страниц (2100).

А у с т а л, — ох, как устал!

Судак. 26 авг<уста 19>30 года.

Милый Разумник Васильевич,

вчера так и не кончил Вам письма; начал Вам, а продолжился в полемику с вопросами, которые живут перепутанно в моем сознании; те самые *«ножницы»*, о которых пишу в *«На рубеже»*<sup>21</sup>, значит, не сомкнуты: жизнь размыкает их; с одной стороны — задор, пушки по воробьям и азарт, обуревающий при каждом деле, а с другой стороны страшная усталость; и стою над самим собой со сложенными руками, с недоумением: к чему *«волнения страсти»*?<sup>22</sup> И — в который раз прокалывает душу твердое знание: не совместить подлинного человеческого достоинства с жалкою суетой, именуемой «социальные проявления жизни», внутри которых литература, всякая, болгаринская, как и пушкинская — труха перед блистающим тебе порой покоем (*«во блаженном усении вечный покой»*); то, что порой приподымается из-под ж и з н и , — дарит тебя непередаваемыми мину-

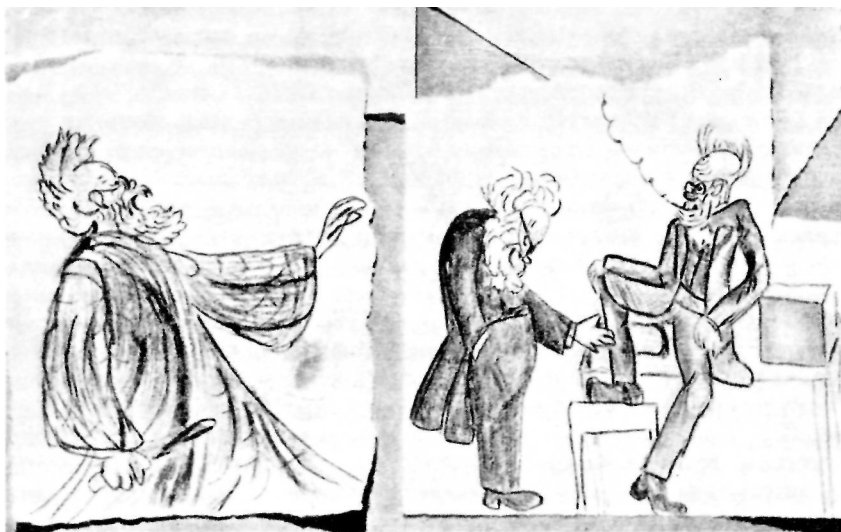


Рисунок Андрея Белого к его роману «Москва». 1926

тами; но порой и властно, сурово тебе говорит: «Достоинства нет, и не может быть там, где заводится пыль, именуемая литература, которой и «фрески» — пятна в пятнах; так что уж тшиться над «фресками»: пошел в пы л ь , — так пыли, трепыхайся, сади чемоданами в бактерий; все равно не упокоишься в правде письма, ибо и она — пыль».

Так порою со мной говорит моя тишина; и все невыносимей видеть ее, слышать порой ее зовы, и быть прикованным все к тому же письменному столу за книгой, номер такой-то; одна, другая, третья, пятая, десятая, двадцатая, трид-ца-тая — о, о, о! А ты — пишешь, пишешь, пишешь, пишешь и уже давно примелькалось в написаниях, что «Москва», над которой ты с ненормальной жестокостью сдираешь для нее шкуры, чтобы из живой шкуры сделать исписанный лист, что «воспоминательные» пустячки; и пустячки ли пустячки? И художественно ли художество? Все примелькалось в великой усталости: «давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю»<sup>23</sup> — только не «трудо», ибо перетрудился, а — «покою».

Милый друг, я безмерно взволнован Вашими добрыми словами о «Котике», «Китайце»<sup>24</sup>, «Петербурге», которых Вы перечитывали; Вы чуть ли не единственный мой читатель и друг-критик, проникновенно тонкий, но чересчур снисходительный; у меня сейчас такое настроение, что все, что написал, что напишу, что написать мог б ы , — мусор, пыль, блестяки песку, принимаемые за бисер; и — пыль сияет; и кружево ее — тоньше брюссельского. Пыль, пы л ь , — пыль ворохов желтых листов, исписанных паучинными царапками, между которой искал вспыхов света; да разве свет здесь, в этих пыльных листах, в согбенной шее, нажатой неврастении? Единственный итог — мозоль на третьем пальце правой руки; ею, может,

заработаю себе билет на ящик, именуемый гробом; много трудился: а... натрудились ли? Вижу «Китайца»; и вижу: досадные кляксы покрывают его страницы; единым бы духом стер их: легко сказать: стереть кляксы — хотя бы переписать от руки всю книгу; времени нет, сил мало; летишь, как на перекладных, от прошлых ошибок к... новым; и закипает яркий протест против «ярма» и «бича», точно подстегивающего.

«Трудись, мой вол!»<sup>25</sup>

А смысла «трудо» — не вижу.

Дорогой друг, Ваше письмо попало в точку скрещения разомкнутых ножниц; но Ваш совет презреть Булгарина лишь размыкает ножницы во мне, ибо и Булгарин, и ему не отвечающий (а Пушкин отвечал) Пушкин — поданы в пасти Булгарина с большой буквы до создания мира, сожравшего обоих; не Пушкинам изменить мир; Пушкины в компромиссе.

Вот, сознаю это, а еще пера не бросаю; а — надо бросить: пора бросить! Или, это грипп говорит из меня?

---

Думаю о Вас, о Вашем Салтыкове<sup>26</sup>, о том, что у Вас с работой не устроено; и с души срывается: «Что ж это?» Та же картина с П. Н. Зайцев<ым>: он вычищен, висит в воздухе, семья; А. С.<sup>27</sup> едва живой утащился на Кавказ: 4 месяца мучила чистка; у меня длинный список друзей в таком же положении; мы какие-то выдавленцы из мира, обреченные стоять с протянутой рукой и с доской на груди: «Подайте литератору!»

Хочется иной раз сомкнуть глаза, чтобы ракетой над своим телом взлететь в небо с вопросом: «Объясните, граждане духовного мира, — за что ж?» Именно разорваться там с треском этим вопросом.

И себя умеряешь: до-тер-пи!

Но трудно жить во вселенной с мыслью, что в необорных пустотах катаются совершенно бессмысленные шарики, покрытые ржавчиной; на них — непостижимо малая кучка непостижимо малых бактерий, именуемая: «животный мир»; ужасно ничтожная часть непостижимо малого именуется «человек», а до ужаса малая часть ничтожной части непостижимо малого именуется: «образованный»; опять-таки: непостижимо малая часть «образованных» до ужаса малой части ничтожной части непостижимо малого именуется «человек с высшими стремлениями, звучащими гордо!» И в нем разрываются фейерверки никогда в мире пустом не бывших правд, достижений, неведомых ни «образованным», ни «человечеству», ни «животному миру», ни планетному шару; и он рвется хоть частью осуществить эти возможности; и ему не дано: ни-ког-да, ни при каких обстоятельствах; его грызут собратья по образованию, избивает камнями масса; зверь врывается в его тело бактериями чахоток, раков, холер; и так — загрызает; и ежеминутно может любой глухой камень, упав, раздавить мозг, в котором вспыхнули удивительнейшие пожары вселенных, — только не этой, пустой дурехи, коперниканской, в безлобом идиотизме пусто катящей свои шары и даже не подозревающей, что ее пустые метанья сложили сознания, внутри которых светит то, что только

и может быть названо «миром»; что ей до этого *«мира»*, который случился в ее *«мирах»*?

Трудно жить миром, которого нет в мире; и трудно протягивать руку за куском хлеба к миру, который каждую минуту расплющит твой *«мир»*, которого нет вне тебя, но который есть в тебе; и поскольку *«ты еси»* пусть пустым парадоксом дурачи вселенной возникший, постольку и он — *«есть»*.

Тоже парадокс ножиц, постоянно подстилающий мои ночи и дни; лежишь со своим миром в груди, вперяшь в мир пустой долгими часами бессонницы, почти каждой ночью; сегодня вперяюсь и днем: *«И ночи, и дни примелькались!»*<sup>28</sup> И потом — носом в пыль листов: в Сизифово колесо никому не нужной рукописи, для которой нужно еще выцарапывать — «право на бумагу»?!

Каждый раз, как возникает беспроко из слов письма *«Кифа Мокиевич»*<sup>29</sup>, рассуждающий о вселенных, обрываю себя отчерком; начинаю новое; и опять — *случается, «Кифа Мокиевич»*; уж простите, дорогой, за это письмо: оно — из *«группа»* и из усталости; сегодня кончил силуэт Брюсова<sup>30</sup>; оттого — *«и ночи, и дни примелькались»*.

Напишу, когда выздоровлю; ужасно говорит К. Н. Григорьев<sup>31</sup>, спасибо еще раз за него; книга очень кстати. Шлем с К. Н. сердечный привет и уважение — Варваре Николаевне и Вам; а я с своей стороны крепко Вас обнимаю и остаюсь сердечно любящим

*Бор. Бугаевым.*

Р. С. Пока не знаем, сколько пробудем; вырешим к 5-му сентябрю, проживем ли и сентябрь здесь, или где еще.

Р. Р. С. У нас тут бывали А. Н. Толстой и Шишков; с обоими было очень уютно и хорошо<sup>32</sup>.

<sup>1</sup> В середине июля Белый приступил к работе над книгой мемуаров «Начало века».

<sup>2</sup> К. Н. Бугаева пишет в этой связи о Белом: «Его ужасала одна мысль о тех «гигантских» и совершенно бесплодных усилиях, которые неизбежно связывались для него с каждой новой попыткой тронуться с места. <...> Так просидели мы в 1930 году четыре месяца в неинтереснейшем, раскаленном жарой Судаке. А в наших зимних планах была намечена и Ялта, и южный берег Крыма, и Новый Афон, и даже Кахетия, — о чем шла переписка с тифлисскими друзьями. Вместо всего Б. Н. засел за «Начало века» и отговаривался, что не может теперь бросить начатой работы» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. Edited, annotated, and with an introduction by John E. Malmstad. Berkeley, 1981, с. 40—41).

<sup>3</sup> Петр Никанорович Зайцев (1889—1970) — поэт, литератор, секретарь издательства «Недра»; один из ближайших друзей Белого пореволюционных лет, постоянно помогал ему в литературных и бытовых делах.

<sup>4</sup> Александр Николаевич Тихонов (Серебров, 1880—1956) — писатель, литературно-издательский работник.

<sup>5</sup> Перед отъездом в Судак Белый сдал рукопись романа «Маски» («Маски Москвы») в издательство «Федерация», орган Федерации объединений советских писателей (ФОСП).

<sup>6</sup> Книга воспоминаний Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (М.—Л., «Земля и фабрика», 1930) вышла в свет в январе 1930 г.

<sup>7</sup> Дмитрий Михайлович Пинес (1891—1937) — литературовед, библиограф, один из первых исследователей творчества Андрея Белого. Сергей Михайлович Соловьев (1885—1942) — поэт, прозаик, переводчик, близкий друг Белого с отроческих лет. Алексей Сергеевич Петровский (1881—1958) — переводчик, сотрудник библиотеки Румянцевского музея (позднее — Гос. библиотеки СССР им.



В. И. Ленина), близкий друг Белого со студенческих лет; см. о нем: «Гравюры из коллекции А. С. Петровского». Каталог. М., 1980, с. 3—8.

<sup>8</sup> Елизавета Трофимовна Шилова, кучинская домохозяйка Белого, «простая, едва грамотная женщина, лет пятидесяти» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 214).

<sup>9</sup> Подразумеваются идеологические споры между Герценом и Белинским осенью 1839 г., описанные в «Былом и думах» (ч. 4, гл. XXV). См.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956, с. 22—23, 27—28.

<sup>10</sup> Имеется в виду деятельность писателя и журналиста Ф. В. Булгарина (1789—1859) как негласного осведомителя III отделения и автора пасквилей на Пушкина, носивших характер политических доносов. См.: Модзалевский Б. Л. Пушкин под тайным надзором. [Л.], 1925, с. 74—76.

<sup>11</sup> Слова восходят к книге Ф. Энгельса «Анти-Дюринг». Говоря о том, что только при социализме «люди начнут вполне сознательно сами творить свою историю», Энгельс подчеркивает, что это и есть «скачок человечества из царства необходимости в царство свободы» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20. М., 1961, с. 295).

<sup>12</sup> Сифонофора — морское кишечнополостное животное, живущее свободно плавающими колониями.

<sup>13</sup> Ариман — в антропософии символ одного из путей демонического соблазна, дух разложения и хаоса. См.: Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982, с. 140—143.

<sup>14</sup> Неясно, какую из своих работ имеет в виду Белый в данном случае: осенью 1929 г. он работал в основном над романом «Маски». Возможно, подразумеваются ранее законченные рукописи — «Воспоминания о Штейнере» (1929) или «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928).

<sup>15</sup> См. статьи Андрея Белого «Вишневый сад» («Весы», 1904, № 2, с. 45—48) и «Чехов» («Весы», 1904, № 8, с. 1—9).

<sup>16</sup> Георгий Иванович Чулков (1879—1939) — поэт, прозаик, критик, создатель философско-эстетической теории «мистического анархизма», с которой Белый резко полемизировал в 1906—1908 гг.

<sup>17</sup> Подразумевается, видимо, статья Брюсова «О «речи рабской», в защиту поэзии» («Аполлон», 1910, № 9, с. 31—34), направленная против теургических концепций символизма. Эстетическая платформа акмеизма к тому времени еще не была выдвинута; к ней Брюсов, вопреки мнению Белого, отнесся весьма скептически (см. статью Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм — «Русская мысль», 1913, № 4, отд. III, с. 134—142).

<sup>18</sup> Заглавие статьи Белого — «Люди с «левым устремлением» («Час», 1907, № 10, 24 августа); вошла в его книгу «Арабески» (М., «Мусагет», 1911, с. 335—341).

<sup>19</sup> Заглавие статьи Белого — «Нечто о мистике» («Труды и дни», 1912, № 2, с. 46—52).

<sup>20</sup> Подразумевается «берлинская редакция» воспоминаний Белого «Начало века» (1923), представлявшая собой расширенную версию его «Воспоминаний о Блоке» («Эпопея», № 1—4. М.—Берлин, «Геликон», 1922—1923).

<sup>21</sup> В воспоминаниях «На рубеже двух столетий» Белый пишет о важной для него в университетские годы «проблеме ножниц» — между естествознанием и художественным мироощущением, «меж миром искусства и миром науки в попытке идеологического построения символизма» (с. 398).

<sup>22</sup> «Уймись, волнения страсти» — первая строка романа М. И. Глинки «Сомнение» (1838) на слова Н. В. Кукольника. «Волнения страсти» — заглавие третьей части «четвертой симфонии» Белого «Кубок метелей» (1908).

<sup>23</sup> Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834); заключительная строка: «В обитель дальную трудов и чистых нег».

<sup>24</sup> Романы Белого «Котик Летаев» и его продолжение «Крещеный китаец».

<sup>25</sup> Парафраз строк из стихотворения В. Я. Брюсова «В ответ» (1902): «Вперед, мечта, мой верный вол! <...> Я сам тружусь, и ты работай!»

<sup>26</sup> Иванов-Разумник в это время вплотную работал над М. Е. Салтыковым-Щедриным: написал монографию о писателе, издавал и комментировал его сочи-

нения. См.: Иванов - Разумник. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Часть 1-я. 1826—1868. М., «Федерация», 1930. 21 августа 1930 г. Иванов-Разумник сообщил Д. М. Пинесу, что «подписал договор с Изд<ательством> Писателей на книгу «Неизданный Щедрин (12 печ. л.)» (ЦГАЛИ, ф. 391, оп. 1, ед. хр. 119).

<sup>27</sup> А. С. Петровский; в 1930 г. служил главным библиотекарем в Библиотеке СССР им. В. И. Ленина.

<sup>28</sup> Первая строка стихотворения В. Я. Брюсова (1896).

<sup>29</sup> Персонаж из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя (том 1-й, гл. XI) — отец семейства, предававшийся пустопорожним «философическим» рассуждениям.

<sup>30</sup> Подразумеваются главки «Валерий Брюсов», «Знакомство с Брюсовым», «Чудак, педагог, делец», входящие во 2-ю главу мемуаров «Начало века».

<sup>31</sup> Имеется в виду издание: Григорьев Аполлон. Воспоминания. Редакция, введение и комментарии Иванова-Разумника. М.—Л., «Academia», 1930.

<sup>32</sup> А. Н. Толстой и В. Я. Шишков тогда постоянно проживали в Детском Селе и общались семьями с Ивановым-Разумником. Ср. письмо Белого к П. Н. Зайцеву из Судака от 8 сентября 1930 г.: «Одно время навещали нас Алексей Толстой и Вячеслав Шишков; и мы вместе отдыхали от жары вечерами на нашей террасе; с ними было неожиданно легко, интересно и просто» (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 16).

### 3

*Кучино, 1-ое ноября <1930 г.>.*

Дорогой, глубоколюбимый друг,

Только несколько слов: спасибо, спасибо Вам за сердечную память, за телеграмму<sup>1</sup>; а только — зачем? И раззор, и нерадостно вовсе за плечи спихнуть полстолетия.

Мое рождение падает на отвратительное время: 26—27 октября (нового стиля) угощают всегда роем маленьких гадостей — от пакостной погоды до пакостной простудишки. До декабря — какой-то ухаб; и остается утешаться, что эта всегдашняя яма в году падает на проходжение из Скорпиона в Стрельца; Скорпион жалит в спину; Стрелец — разит в грудь. Так что день рождения всегда омрачен: октябрьским туманом, да и туманом сознания.

Милый друг, — из письма Д. М.<sup>2</sup> знаю, что у Вас работа с подготовкой к изданию 10 томов Блока в короткий срок<sup>3</sup>; и — не удивляюсь молчанию.

Хочется лишь напоследок просить Вас не сердиться: я, кажется, в письме к Вам из Судака «*намердихлюндил*», излив в письмо «гриппик», судакскую беспрокую жару и недоумение, куда деваться, не прибавив, кажется, что мы не едем в Кахетию.

Уж простите, дорогой! Ходил, как в тумане!

Судак остался постылым впечатлением: только две недели порадовались морю; потом ухнули норд-осты; и 6 недель держало на 40°—45° Цельсия.

Под конец — не выдержали<sup>4</sup>.

Дорогой, пока не кончу том «*Начала Века*», с которым открылось втрое больше возни, чем предполагал, вероятно, не буду писать: все часы разобраны. Когда кончу (к январю, в январе), тогда и облегчу свою душу настоящим письмом. Думаю наотдыхаться прочно: а то в 2 года — 4 тома: в среднем по 25 листов (минимум). Многовато; и я иногда настолько ощущаю отказ от письменного стола, что молю К. Н. пописать; ей диктую.

Несомно: 1) ответственность за каждый силуэт, 2) рой их, 3) я открыл

какую-то литературную фотографию: «Брюсов, пожалуйста: щелк... Готово». «Бальмон<t> — щелк: готово!» «Иванов — щелк: готово».

А ведь при щелке измеряю и взвешиваю — от «морали»: кого осветить, кого осветить; кого — «ан фас»; кого — «он труа кар» \*.

Надоело это идейно-морально-натурально-объективно-субъективное фотографирование; все равно, — не угодишь: никому.

Еще раз, дорогой друг, спасибо за память; и не дивитесь молчанию.

Остаюсь сердечно любящий Вас

*Борис Бугаев.*

Варваре Николаевне и Иночке, которая скоро вернется<sup>5</sup>, глубочайший привет и сердечное расположение.

<sup>1</sup> Поздравительная телеграмма в связи с юбилеем Белого — 50-летием со дня рождения.

<sup>2</sup> Д. М. Пинес.

<sup>3</sup> Осенью 1930 г. руководство «Издательства Писателей в Ленинграде» предложило Иванову-Разумнику составить план собрания сочинений А. Блока и редактировать его. В Собрании сочинений Блока в 12-ти томах (1932—1936) первые семь томов, вышедшие в свет в 1932—1933 г., были подготовлены Ивановым-Разумником (при участии Д. М. Пинеса).

<sup>4</sup> Белый и К. Н. Васильева выехали из Крыма в Москву 20 сентября.

<sup>5</sup> И. Р. Иванова, работавшая судовым радистом в Балтийском пароходстве, находилась тогда в морском рейсе.

#### 4

*2-го января. <19>31 года. Кучино.*

Дорогой, милый Разумник Васильевич, —  
с Новым годом!

И прошибли же Вы меня своим письмом! У меня даже сердце упало. Дело в том, что мы говорили о Вас за чаем с К. Н. И каюсь, я сетовал на Вас: почти сердился (не в порядке зла, а в порядке досады на рой собственных мыслей о Вас, полных предвзятости, — опять-таки не в порядке «серьеза», а почти снов, выросших в молчании: иногда — молчание, что пыль оседающая; оседает механически, а в ней — бактерии гриппа)... К. Н. Вас отстаивала в том смысле, что развеивала мои думы о том, что, может быть. Вы на что-нибудь обиделись на меня. Как выяснилось: в это же время Елизавета Трофимовна в кухоньке думала: «Разумник Васильевич давно не писал Б. Н...»

И в это время почтальон подает Ваше письмо. Распечатываю, — читаю, не понимаю, потом ужасаюсь: «Бред, бред!» Что можно подумать? Только ужас: «Р. В. сошел с ума!» Читаю вслух: у К. Н. перекопилось лицо. Вдруг осеняет спасительная соломинка, что — «сон»; бросаю К. Н.: «Это сон», без веры, что оно так и есть; успокаивает почерк; у больных *не такой*.

И наконец — слава Богу: сон!

Вот как Вы подвели! Ведь так всерьез, что сумасшедшая мысль мелькнула: когда же Вы это были?<sup>1</sup>

\* en trois quarts (*франц.*) — в три четверти.



*Рисунок Андрея Белого к его роману «Москва». 1926*

Ваше письмо вовремя рассеяло разные мысли; впрочем: через несколько дней, освободившись от работы, все равно Вам бы написал.

А все из чего?

Из нечеткости моего «больного» письма из Судака, когда писал Вам из температуры (был жар), измученности, крымского норд-оста, который терпеть не могу; и даже не помню содержания письма; помню, что оно было полно брюзжания кислого; это было в конце августа. В эти числа решался вопрос, едем или не едем на Кавказ; и не помню в конце письма, извещал или не извещал Вас о неопределенности адреса и времени пребывания в Судак.

Но после этого ряд неприятностей с рукописями до октября, попытки, а потом навис срок подачи, т. е., из неприятностей — в усидчивую работу, которую сбросил с себя в сущности лишь третьего дня<sup>2</sup>. Хотел было Вам писать, спросить, что и как: рассказали Спасские, что безумно заняты Блоком (или Д. М. писал, уж — не помню). Почему думал, что сердитесь на меня? Потому что не помню, что написал Вам в письме, был, может быть, нечеток с адресами (ибо в те дни сам не знал, где очутимся), потому что Вы молчали о себе; и я не писал: я-то не писал от переутомления (под

конец даже диктовал К. Н., — перо вываливалось, приливы, головные боли: едва доплелся до конца: ведь 2 томины один за другим!); и — началось: «Он думает, что он думает, что он думает?» Знаете эту психологию? И потом вдруг всплыло: все же я написал и из Судака, и из Кучина (в начале ноября), а Вы не ответили: значит — обижены; а я ничем Вас не обижал. Значит: начал на Вас сетовать. А тут — письмо.

И значит: *надо все-таки изредка хоть открыткой перекликаться.*

А ведь интересный феномен у Вас со сном: Ваш сон — восприятие моих тревожных сетований о Вас и умиротворение моих тревог К. Н. Георгий Чулков — посторонняя ассоциация мыслей, заплывшая из «Начала Века»<sup>3</sup> (хотя туда пока Чулков не попал, а думал о нем часто, вперебивку с думами о Вас). Все это Ваше подсознание восприняло, а сознание, или полусознание наштамповало свои поспешные резолюции: т. е. оно слышало «звон», но не дорасслышало «откуда» он; и все суммировалось в сон, который — *субъекция*, но на недоошупанном реально грунте. В этом разрезе ужасные чепухи бывают, как со мною на днях. Вижу во сне: старичок Николай Емельянович<sup>4</sup>, которого ни разу не видал навеселе (ему уж 70 минуло) в буйно-пьяном виде с сапом и пыхом тщетно тщится выжать каплю вина из пустого бараньего бурдюка, над которым он трудится. Рассказываю К. Н.: «Вот бессмыслица!» В этот же день слышу возглас Н. Е. за стеной: «А я видел во сне, что пью шампанское». Мы с К. Н. даже прыснули; хотелось крикнуть «Не шампанское пили Вы, а из пустого бараньего бурдюка тщетно тщились пить».

Ну к чему такое праздное, пустое перекривленное ясновидение? В данную минуту меня интересует более всего керосин: получим ли керосин (вся жизнь на керосине: сгорела эл<ектрическая> станция); а ведь не увидишь про керосин; увидишь «праздно» сон о Н. Е.

Дорогой друг, на этих днях я вышел из забот о срочной работе; в сущности — отдыха не было с 6-го сентября 1929 года, когда полез в роман «Маски», который кончил 1-го июня, а уже с 15—16-го начал беспокоиться возиться над «Начало Века»; кончил 18 декабря; и потом до января правил по ремингтону (надо было из 30 печ. листов выжать 4 печ. листа, чтоб для приличия было 26, а не столько). И вот: работа — змеиная кожа, которую сбросил; и оказалось: вся моя жизнь с 6-го сентября 29 года была лишь кожа: то, что вылезло из кожи, — достойно сожаления: большое, жалкое, растерявшее самую способность мыслить; с ужасом смотрю на себя: «Это ли я?» Так и вся наша жизнь: к-о-ж-а! А мы вкладываем в нее уйму беспроких усилий: все эти дни переживаю

...А «оно» —

Бессмысленно глядит, как утро встанет,  
Без нужды ночь сменя<sup>5</sup>.

Нет, есть еще нечто, подобное звездинке над бессмысленным «оно»; и — отстоящее за 1000 световых годов; но этой звездинке не нужно ни «оно», ни души, делающей себе различные защитные кожи («Маски», «Начало Века»); «оно» еще не умеет лучом звездинки согреть свои опустошенные душевно пространства.

И переживаешь — немощь, хворь, усталость; и 16 месяцев воловьего,

творческого труда стоят как праздные пыхи Николая Емельяновича, выжимающего из винного, бараньего бурдюка какие-то винные капли.

Дорогой друг, я несказанно радуюсь, что издание Блока попало, наконец, в надлежащие руки: давно пора! Редактирование «тетушки» несносно<sup>6</sup>; Медведев<sup>7</sup>, все ж, — хлыщ. Как ни трудно Вам, как ни завалены Вы, а я, читатель-любитель Блока, — радуюсь; и радуюсь, что Вы работаете с милым Д. М. Пинесом, которому шлю сердечный привет.

Я, вероятно. Вас неприятно задену стилем переработки материалов «Воспоминаний» в «Начале Века» (о Блоке). Но будучи связан в «воспоминаниях» тем, что рисую *малый отрезок* отношений (эпоха 904 и начала 905 года), что связан *субстанцией* памяти (родственниками, женой), я не могу взять *пленума*, а вынужден из *плenums* делать отбор; и поскольку в «Эпопее» отбором служит надгробная память<sup>8</sup>, — в ней романтический перелет; борясь с этим перелетом, я в желании зарисовать *натуру* Блока впадаю в стиль натурализма поздних голландцев. Может быть, это — недолет: но вгоняли в «стиль»: желание показать, как было дело, полемика с мифом о «мистиках», нас, соблазнявших *«реалиста»*. Блока; был же не реалист, а «на-ту-ра-ли-ст», любивший мистику *«Дамы-Любы»* и... *«пламезарную, не соленую с бледно-розовым жирком ветчину»*; реализм в этой половине души Блока был большой: он — *«натурализм + хи-меризм»*, деленные на два.

В ограниченных условиях письма боюсь, что романтическому «перелету» «Воспоминаний» противопоставляю я «недолет» голландской школы, рисующей зайцев вверх ногами.

Может быть, в третьей переделке попаду в цель. Так: в «Начале Века» считаю Брюсова удавшейся мне фигурой, а Блока — неудавшейся. Но было трудно: ведь Блока, «героя» «Воспоминаний», надо было сдвинуть в рой фигур, чтобы он не выпирал: и переработать, сообразуясь со стилем всей книги, рисующей этап: с 901-го к 905-му: от абстрактного «строя» — к конкретному *«рою»*; от абстрактных оценок к потрясенности сложностью человеческой личности.

Меня потрясавшее узвание о людях в 905 году: я не знаю, кто хорош, кто дурен, кто враг, кто друг, что — «симпатии», что — «антипатии». В книге нет *«друзей»* и *«врагов»*, а *«друго-враги»*. Лишь в следующем томе (который... будет ли написан?) дам я выход из антитезы, ибо в *«Начале Века»* рисуется картина утраты *зорь* 901 года; а выход к новому синтезу еще не показан.

От 901 к 905-ому — от тезы к антитезе; от 905 до 909 — жизнь в осознанной антитезе; от 909 к 912-ому — от антитезы к синтезу: эпоха от 912 до 915-го — жизнь в синтезе, теза которого 901-ый, вся глубина антитезы 907—908 года. В 26 печ. листов едва вогнался *«минимум материала»* к этому тому; но «Начало Века» взывает к продолжению; оно — первая часть ненаписанного, обрывается без точки, а на «тирэ»: «итак — следует —...». В этом смысле книга не цельна. Но внешне в пять раз проработаннее «На рубеже» (в смысле красок, рисующих *«рой»*, линии силуэтов и т. д.). Книга удалась технически, стилистически и приведением фактов; удалась ли *«морально»* — не знаю; удалась ли *«концепцией целого»* — не знаю: и сомневаюсь. Во всяком случае писал с трудолюбием; и не *«халтурно»*; не как *«На рубеже»*. Ту книгу прокатал в 2 месяца; эту

выпиливал — 6 месяцев, да еще имея подспорьем черновые материалы.

Дорогой друг, — не опишешь моей жизни, ибо она была за эти полтора года каторжный и, может, не нужный труд; а немногие часы досуга недостынные думы о том, где бы чего достать для поддержания самой скромной, небуржуазной жизни; изволь умственно работать в Кучине, когда вспыхивают вместо электричества темно-багровые «источники мрака», или лампочки в 30 свечей, равные по свету  $\frac{1}{5}$  обычной свечи; такова кучинская электрофикация; свечей же — нет; «источники мрака» уже так расстроили мне глаза, что полуслепой; если так будет продолжаться, то ослепну и электр<ической> станции остается предъявить иск за то, что она меня своей «электрификацией» лишает орудия производства, зрения; да и то: догорали последние лампочки; написал прошение о том, чтобы мне выдали лампочки, ибо работаю к сроку; выдали ордер; на вопрос где по нему получить, барышня усмехнулась: «Попытайтесь на Сухаревке!» Для чего же ордер? Из ордера не струится источник света; на Сухаревке можно без ордера получить; но я Сухаревку ненавижу, да и мне нет времени нести на Сухаревку... Вот вам и ордер! Вы спросите, почему не жгу лампы? Фитиль на исходе — раз; экономим керосин — два; керосин идет на отопление вечно мокрого угла; если его не сушишь, через 3 часа покроется слезой, будет нести в ноги; и загниют переплеты книг; керосин идет на осушку, кучинский домик сгнивает. Спросите, — почему нет ремонта? У моих стариков денег нет; и — бояться, что отберут дачу, если отремонтируют. Во всем Кучине панический ужас ремонта.

Вот Вам одна из забот вне трудов; натрудив глаза «источником мрака», бросаешься сушить угол!

Теперь «источники мрака» погасли, ибо сгорела станция; и нарочно именно с этого момента из Кучина исчез керосин; надо бегать в Салтыковку — ловить момент, стоять в хвостах.

Я занят и полуболен. Елиз<авета> Троф<имовна> — в хвостах; и тоже полубольна; у Н. Е. грудная жаба; ему 70 лет. Итог — в Кучине не проживешь; это — вывод 2-х лет; люблю Кучино, а здоровье и силы не позволяют: сырь, холод, мрак... Мы с К. Н. серьезно задумываемся о переселении на юг (пока — между нами)...

---

Кучино. 10 января

Дорогой друг, — письмо оказалось недописанным. Прошло 8 дней; они были заняты беганьем по керосинным делам. Только сегодня получили керосин; и думается, потому, что 2 раза был у керосинщика и даже написал ему письмо, что имею намерение в случае продолжения керосинного безобразия отправиться в редакцию газеты «Правда» с просьбой обратить внимание на вредительство в районе Салтыковка — Кучино (он жаловался на Реутово); как бы то ни было, — керосин появился. Устал я в Кучине от головотяпств и вредительств; в учреждениях здесь густая смесь из мешанства и

головотяпства. Как дело дойдет до поселкового Совета или кооператива, — покрываюсь холодной испариной...

Как конкретный курьез, который заодно хотел свезти в «Правду» (я серьезно решил было жаловаться на расстройство керосинного транспорта с момента исчезновения электричества), — как курьез приведу один факт. В позапрошлом году с меня взяли налог самообложения 27 рублей; в прошло<м> — 193 чуть не содрали, т. е. на 166 рублей увеличили. Я обратился к юрисконсульту «Федерации»; он обратился в Салтыковский Поселковый совет с просьбой мотивировать такой налог. И вот какой ответ был получен; привожу его; иные слова привожу начертанием, ибо их не разбираю.

Вот ответ:

*«Сприцы (переписываю начертание) кто платит подоходной н-о-ло-х у финспекторов и ичислям тык теримодим (привожу начертание) селхознологе 35% по 20 рублей ны едоки (?!?) с обложимой (?!?) суммы все чины ортелей и писытили робятиющ (?!?) на процытах и получимый Гонорар (почему с большой?) за даною книгу согласно справочник по самооб... (не могу разобрать) посылкой москвоаог. округы. Подписи А. В. Клыков и С. В. Своикин (не ручаюсь за фамилию) утвержден Вциком Нар. Ком... (далее невпрочет)».* И подпись председателя финансового отдела Поселкового Совета.

Вам, как любителю Щедрина, посылаю перл, который все-таки думаю послать в «Правду».

Но грустная сторона ю м о р а , — 12 дней мы сидим в мраке, стоим в керосинных хвостах; мысль о керосине отстранила все прочие. А Клыков и Своикин, который *«утвержден Вциком Нар. Ком.»*, тем временем замышляют новый налог н н е , — уж не в тысячу ли рублей, ибо для них *«чины ортелей и писытили»*, робятиющ на процытах (прочитываю *«работающие на процентах»* —?!?), очевидно — пушнина, за которой они охотятся.

---

Дорогой друг, все круто обрываю; надо же отправлять письмо.  
С Новым Годом.

Остаюсь сердечно Вас любящий

К. Н. шлет Вам привет. Мы с ней шлем привет и уважение Варв<аре> Никол<аевне>, Иночке и Дм<итрию> Мих<айловичу>.

Простите еще раз за это грустное письмо: болезнь и усталость после работы очевидно сказались на настроении.

<sup>1</sup> Текст полученного Белым письма Иванова-Разумника нам не известен. В своих комментариях к письмам Андрея Белого к нему Иванов-Разумник указывает: «В письме от конца декабря 1930 г. И.-Р. сообщил А. Б., что только что был у него в Кучине, что застал К. Н. Бугаеву (Васильеву) за рисованием акварелью, а А. Б. — в беседе с Георгием Чулковым; рассказ этот занимал страницы две письма» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 110, л. 31 об.).

<sup>2</sup> В конце декабря 1930 г. Белый закончил работу над воспоминаниями «Начало века».





Рисунок Андрея Белого к роману «Москва». 1926

<sup>3</sup> Белый подразумевает свои рассуждения о Г. И. Чулкове в письме к Иванову-Разумнику от 25—26 августа 1930 г.

<sup>4</sup> Н. Е. Шипов, домохозяин Белого в Кучине.

<sup>5</sup> Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840). К. Н. Бугаева в «Воспоминаниях о Белом» приводит это стихотворение в записи, передающей интонационный рисунок чтения Белого (с. 95—96).

<sup>6</sup> Имеется в виду Мария Андреевна Бекетова (1862—1938), тетка Блока; автор примечаний в издании «Письма Александра Блока к родным» (т. 1 — Л., «Academia», 1927).

<sup>7</sup> Павел Николаевич Медведев (1891—1938) — критик и литературовед, исследователь творчества Блока. Им подготовлены издания «Дневник Ал. Блока» (т. 1—2. Изд-во Писателей в Ленинграде, 1928) и «Записные книжки Ал. Блока» (Л., «Прибой», 1930).

<sup>8</sup> Речь идет о «Воспоминаниях о Блоке» Белого, публиковавшихся в берлинском альманахе «Эпопея» в 1922—1923 гг.

5

Кучино. 12 марта <19>31 года.

Милый, дорогой Разумник Васильевич,

Простите, что не сразу ответил Вам: дела, как Монблан, — не впродох!

Спасибо сердечное за добрый зов и за книгу Пяста<sup>1</sup>; я, было, в январе чуть не оказался у Вас без предупреждения; были дни, что хоть шапку в охапку; и — вон: из дому; не приехал только потому, что я впал в 4-ый грипп, а К. Н. в 3-ий; у нас с ноября непрекращающиеся гриппы; теперь же, — именно в силу неоднократных попыток бежать из дому сложилось так, что спешно уезжаем в Тифлис, чтобы 1) отдохнуть от Кучина, 2) отдохнуть от сырости; тела наши ослабли; и московский климат стал *не про*

нас: бросаемся в тифлисскую весну, к солнышку, к городу, к людям из сырого, распадающегося, ставшего мрачным Кучина; уже комнаты в Тифлисе сняты; и вопрос лишь в билетах

За эти 4—5 месяцев у меня впечатление, что Кучино, 5 лет дававшее столько раздумья и осмысленных трудов, — катастрофически рухнуло. Во-первых: в Кучине исчезли продукты; пришлось таскать все из Москвы; даже К. Н. облеклась в мешок 19-го года (помните, — тот, который носили Вы); поезда опаздывают, набиты, в трамваях — мука; жить в Кучине стало технически тяжело. Номер два: здесь с меня так дерут пошлины и такая дичь, что жить стало неудобно; номер три: наши комнаты насквозь прогнили (перманентный грипп — от комнат: сжигаю 6 сажень дров; и — никакого проку); до января держались керосиновым отоплением; с января пропал керосин; 2 месяца боролся за право иметь керосин; наконец к отъезду — получил керосиновую бумажку; а — то: керосинная очередь — до 400 человек (был такой период); 2 месяца сидели без электричества; так что: однажды сбежал в Москву от перспективы с 6-ти погрузиться в мрак и холод. Наконец: умер старичок, Н. Е.<sup>2</sup>, на котором держался весь наш режим, как оказалось; без него Елизавета Трофимовна — сошла с ума: стала «злой ведьмой»<sup>3</sup>; кроме всего: с ноября она вдруг стала исчезать из Кучина, бросая на нас дом: и таскать дрова, и топить, и варить, и работать, и расчищать снег, и не отлучаться; и вместо «спасибо» — несносный режим; а мы — больные, слабые, переутомленные.

Словом, с января до марта сумма всех нестерпимостей выгнала нас; сейчас едем в Тифлис, ибо он сух и «южен»; и едем оттого, что в Кучине *больше жить нельзя*.

Мечтали бы попасть к Вам и к Спасским, да — это роскошь: при нашей изможденности перед Тифлисом это лишний крюк; да и кроме того: чтобы уехать в Тифлис, я именно теперь не могу отлучиться из Москвы; так что, — кланяемся, благодарим, но я откладываю отъезд до после Тифлиса; может быть, нагрюну летом; а сейчас по линии наименьшего сопротивления угоняемся в обратную от Вас сторону (я получаю командировку в Грузию: пишу книгу «Советская Грузия»<sup>4</sup>; знаете, — с «Началом века» — плохо: кажется — книга не пройдет<sup>5</sup>. Зато «Москва» прошла.

Книгу Пяста читал с большим интересом: *хорошая книга*. И мне на руку: именно в эти месяцы много думал о стиховедении; и — даже: писал стихи (!?!); впрочем: всегда пишу стихи в *мрачные периоды* жизни<sup>6</sup>. Из Тифлиса напишу подробней; и тотчас дам адрес. А пока, — крепко обнимаю Вас, дорогой друг: *до летнего свидания!* К. Н. шлет Вам сердечный привет. Шлем сердечный привет и уважение Варваре Николаевне, Дмитрию Михайловичу и Иночке. Передайте от меня привет А. Н. Толстому.

<sup>1</sup> Пяст Вл. Современное стиховедение. Ритмика. Изд-во Писателей в Ленинграде, 1931.

<sup>2</sup> Н. Е. Шипов.

<sup>3</sup> Вспоминая о жизни в Кучине и отношениях с домохозяйкой Е. Т. Шиповой, К. Н. Бугаева отмечает: «Правда, к концу нашей кучинской жизни не все было гладко. Но причины недоразумений были ясны: нервное состояние и болезнь Е. Т., особенно после смерти ее мужа. Все же в памяти отложилось только хорошее. Мы про-

жили с ней шесть лет. И за все шесть лет — никогда никакой воркотни, ни одной жалобы на капризы, на неудобства, причиняемые ей Б. Н-чем» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 214—215)

<sup>4</sup> Неосуществленный замысел

<sup>5</sup> В письме к Вяч. П. Полонскому от 3 ноября 1931 г. Белый сообщал, что печатание «Начала века» было приостановлено в течение семи месяцев: «... ведь я только слышал о «Н<ачале> В<ека>» противоположного в «Гихле»: «Нецензурно, вполне цензурно, интересно, враждебно!...» и т. д.» (ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 39).

<sup>6</sup> В этот же день К. Н. Васильева писала Иванову-Разумнику: «Вопреки всему за последние два месяца Б. Н упорно работал над стихами: переделка, — а в сущности писание заново. И составил 1-й том будущего двухтомия; ко второму же дал полное оглавление и программу. Он добился чудес с расстановкой строк» (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 24).

## 6

*15-ое марта. <19>31 года.*

Дорогой, милый Разумник Васильевич,  
вслед за отправленным Вам заказным письмом (из Кучина) шлю из Москвы спешной почтой <sup>1</sup> еще письмо с тайной надеждой, что оно перегонит заказное, ибо содержание его диаметрально противоположно только что отправленному письму.

С места в карьер — просьба, а уже потом — мотивация. Просьба: голубчик, скажите, положи руку на сердце, со всей честностью, — можете ли нам с Кл<авдией> Николаевной (и этот вопрос с еще большей горячностью заостряю к Варв<аре> Николаевне); итак — можете ли Вы дать нам с К. Н. приют в Детском, куда страшно хотели бы попасть тотчас после 30 марта (от 3—4 деньков, до — сколько позволит Вам и нам жизнь. Вам — дать убежище, нам — прожить в Детском), деля ночлег, может быть, со Спасскими <sup>2</sup>; конечно: и мне, и К. Н. хотелось бы больше всего централироваться у Вас; пишу это с той дружеской прямоотой, которая надеется, что на вопрос последует такой же честный ответ: «Можно», «нельзя».

В силу ряда вещей, о которых отчасти уже писал Вам, нам необходим отдых с переменой места (не пожить в Кучине от недели до двух было бы величайшим счастьем, ибо с ноября — Кучино источник всех и физических, и моральных наших мук); вся моя поездка на Кавказ затеяна, как *начало ликвидации жизни в Кучине*.

Третьего дня писал Вам, что вынужден отказаться (с величайшим сожалением) от поездки в Детское, ибо и командировка, и, главное, задержанные в Тифлисе комнаты для нас вынуждали нас к скорейшему отъезду на Кавказ ввиду того, что нам задержали комнаты в Тифлисе, которые мы не хотели прозевать. И вот: при личном свидании объясню, в чем дело, но — независимо от нас сложилось вдруг так, что на Кавказ ехать (в Тифлис именно) сейчас — нельзя <sup>3</sup>, и стало быть — хлопоты, суматоха, спех отъезда, — все падает неожиданно до... лета ли, осени ли, — не знаю.

И стало быть: падают причины, удерживающие нас от поездки в Ленинград — Детское. Вместе с радостью Вас увидеть присоединяется необходимость отдохнуть от Кучина, с которым предстоит все равно ликвидировать; и у нас возник п л а н, — нельзя ли соединить поездку в Детское с попыткой летом устроиться где-нибудь около Ленинграда, ибо сумлеваюсь

«штон» летом уехал на юг, а в Кучине жить — мука; и даже — более того: где-то роится мысль о просто переезде из Кучина, — не в окрестность Москвы, а в окрестность Ленинграда, — *подчеркиваю*, если только обстоятельства жизни К. Н. ей позволят со мной поехать<sup>4</sup>; вне ее — никуда не уеду, ибо не мною себе жизни без нее.

Итак видите, дорогой друг, — кроме радости ближайшего будущего пожить с Вами, с Варв<арой> Ник<олаевной> и с К. Н. несколько дней у Вас, у меня всякие хотя и слабые надежды, но надежды, — на лето около Ленинграда, или да... и ... о... зиме будущей. Но это — предмет уже наших разговоров в Детском, буде действительно мы Вас не стесним.

Итак, в первую голову пусть Варвара Никол<аевна>, как хозяйка, а с нею и Вы со всей простотой, чистосердечно скажете 1) можем ли мы рассчитывать побывать у Вас, 2) на какой срок, 3) что для этого нужно, 4) привозить ли продукты ли, карточки ли продовольственные и т. д. *Теперь все это крайне важно знать*. Мы можем приехать тотчас же после 30 марта (хоть 31-го выехать: разумеется, — вопрос билетов и т. д.); человек предполагает, а судьба располагает. Еще не могу перекоординировать своей психологии. Столько было усилий, чтобы 21 марта выехать в Тифлис, столько нависало дел, поездок в Москву, укладок, бумажек (вплоть до нотариуса), что работали над отъездом, как запаленные лошади; и в друг, — поверт всех планов.

Между прочим: простите, дорогой друг, за суетливо-рассеянный, спешный тон письма моего (заказного); он обусловлен усталостью, спешкой, суетой и прочим, — что теперь отпадает; охотно приехали бы раньше 30-го, но лишь 28-го получим карточки (продовольственные); и кроме того: 30<-го> у К. Н. есть дело в Москве. А хоть 31-го готовы к отъезду.

Но ждем письма, что действительно не явимся гостями «*хуже татарина*»...

Просим очень Вас изложить все неудобства (а они не могут не быть) от нашего возможного приезда к Вам.

Крепко обнимаю Вас с тайной надеждой, действительности этого факта, а не «литературного выражения».

Жду письма<sup>5</sup>.

К. Н. просит передать Вам и Варваре Николаевне сердечный привет и то, что она присоединяется к моим вопросам.

Остаюсь любящий Вас

*Борис Бугаев.*

Р. С. Варваре Николаевне и Иночке сердечный мой привет.

<sup>1</sup> На конверте помета: «Спешной почтой».

<sup>2</sup> Подразумевается ленинградская квартира С. Д. и С. Г. Спасских. 16 марта 1931 г. Белый направил Спасским письмо аналогичного содержания.

<sup>3</sup> В комментариях к письмам Белого Иванов-Разумник поясняет, что писатель в данном случае «имеет в виду переданные ему слухи об отдельных случаях чумы в Тифлисе» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 110, л. 32).

<sup>4</sup> Подразумевается, что К. Н. Васильевна может быть связана уходом за пожилыми матерью и теткой.

<sup>5</sup> Иванов-Разумник отвечал 22 марта: «...мы огорчились, что Ваши южные планы рухнули, но очень обрадовались, что зато повидаемся с Вами. Есть и еще весьма

солидный «резон», по которому Вам обоим необходимо приехать к нам. Дело в том, что Ваша кавказская поездка ни в малой мере не решила бы осенне-зимнего «кучинского вопроса»; а поездка сюда — как раз может оказаться решением его. <...> Одним словом: приезжайте вдвоем «всерьез и надолго» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 193).

7

<Москва. 1 апреля 1931 г.><sup>1</sup>

Дорогой друг, — ехали сперва 2-го апреля; неувязка с билетами; положили 4-го; конечно, — по этому поводу грипп (как в дороге, — заболела); теперь силится вырваться, начиная с вторника: 8-го апреля; 8-го, 9-го, 10-го выезжаем<sup>2</sup>. Надеемся зацепиться, прожить лето (сняв комнаты); еще более тайная надежда: авось за лето найдем что-нибудь на зиму; но за вещами и с целью ликвидировать Кучино придется возвращаться в Москву — в мае ли, в июне ли, — так что: едем полу-налегке, чтобы пробыть до мая (минимум); а если где можно зацепиться временно, то и часть мая пробыли бы. С радостной надеждой скоро увидеться, обнимаю Вас; сердечный привет и уважение шлем с К. Н. Варваре Николаевне и Иночке. К. Н. шлет Вам сердечный привет. Остаюсь искренне любящий

Борис Бугаев<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Открытка. Датируется по почтовому штемпелю: Москва. 1.4.31; Детское Село, 3.4.31.

<sup>2</sup> Белый и К. Н. Васильева выехали из Москвы 9 апреля, прибыли в Детское Село на квартиру Иванова-Разумника (Октябрьский бульвар, д. 32) 10 апреля.

<sup>3</sup> 22 апреля 1931 г. Белый писал из Детского Села П. Н. Зайцеву: «...устроились у Раз<умника> Вас<ильевича> так, что и не представляли себе, что так можно устроиться; точно жест судьбы; все усилия наладить жизнь в окрестностях Москвы *реутся*; наоборот: здесь слагается почти так, точно все, чего искали, упало под ноги <...> мы в полной изолированности от Р. В. — у *себя*: никто не сидит под стеной, как в Кучине. Словом, после ужасов зимы — ослепительный контраст: тепло, свет, тишина, сухость, воздух; и я до сих пор переживаю эти *нормальные* условия жизни, как праздник; и только в них поняли мы, *какой ужас в Кучине и как мы с К. Н. страдались*. И зреет решение: дудки, — с Кучиным кончено; 6 гриппов, беспомощность, злая старуха, бестолочь печи с дырами, кучинские налоги, отсутствие света, почты и т. д. — главная причина нашего нервного расстройств <...> Здесь рядом: Шишковы, Разумник, Толстые, мой друг, Петров-Водкин; все работают и не мешают друг другу; есть с кем отвести душу, не тащась в Москву» (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 16).

8

<Москва> 27 июня. <19>31 года.

Дорогой друг  
Разумник Васильевич,

пишу Вам несколько слов по Вашей просьбе; не буду многословен; подытожу результат этих дней и всяких мной предпринятых бегов<sup>1</sup> («Гихл», корректуры<sup>2</sup>, дело о моих рукописях, письмо к Алексею Максимовичу Пешкову и т. д.). Словом, с 24-го по сегодняшний вечер — ни дна, ни покрышки: столькоросло забот (тут и ликвидация кучинского жилья, и

ряд новых сложностей, и, кажется, новые придирки Салтыковского Сельсовета, — впрочем, по словам других, — на который пришлось даже жаловаться сегодня в одном «присутственном месте», прося защитной бумаги, ибо мои квитанции налоговых сборов — в опечатанной комнате Зайцева, что мне пришлось подчеркнуть). Но сквозь все, — радость, что вернулся в Москву (давно *пора*) и что хлопоты по делам — исход скопившейся энергии; сквозь все грустное — бодрость, энергия; а сегодняшний вечер переживаю почти, как радость. И она — в том, что сегодня я был в том месте, куда рвался давно, и где имел разговор с одним ответственным лицом, могущим иметь касание к *участи моих бумаг*, и друзей (Кл<авдии> Ник<олаевны>, Петра Ник<олаевича> и т. д.)<sup>3</sup>. Наконец-то!

И — глубокое удовлетворение, что меня выслушали и что я мог не только сказать все, что думаю о деле, повлекшем недоразумение с бумагами, но даже мог излить душу: т. е. сказать все, что лежало на душе о Петр<е> Никол<аевиче> и Кл<авдии> Никол<аевне>. Буду еще туда телефонить и иметь второй разговор; я подал объяснительную бумагу; рукописи — вернут: но дело даже не в них, а тех деликатных мотивах, которые связаны с ними; впечатление мое и старушки Анны Алексеевны<sup>4</sup>, что *очень хорошо, что я все сказал, что хотел*; дело делом, а мое сильное желание изложить свой взгляд на него лицам, имеющим касание к делу, — в свою очередь: примут во внимание мой взгляд, — не мое дело; но удовлетворение, что исполнил и гражданскую обязанность, и моральный долг (относительно *правды* и друзей). Меня выслушали вплоть до деталей, до вопроса о трудностях с жилищным вопросом, который теперь стоит в зависимости от судьбы Клавдии Николаевны; когда шел на разговор — волновался: позволят ли мне говорить в тех гранях, в каких я хотел; и впечатление от разговора — самое приятное; отнеслись *в-н-и-м-а-т-е-л-ь-н-о* к моим словам и к моей бумаге; что из этого последует, не знаю; но я — доволен<sup>5</sup>.

Всем говорю (и в деловых местах, и при прописке), что постоянный мой адрес — Детское; дорогой друг, берегите нам до решения участи Кл<авдии> Ник<олаевны> помещение, ибо когда она освободится (в чем ни минуты не сомневаюсь), она вернется к себе, в Детское, ибо с Кучиным — ликвидировано; и я без Детского повис бы в воздухе без всякого пристанища; о ее жизни в Детском говорили со старушкой; пробуду в Москве до тех пор, пока не почувствую, что исчерпал свои возможности быть полезным; мое присутствие в Москве, наконец, просто нужно *для возможной дачи показаний*; но когда исчерпаю себя в Москве, если дело Кл<авдии> Ник<олаевны> затянется, приеду ожидать ее судьбы в Детское.

Еще раз спасибо за теплоту и ласку Вашу и Варв<ары> Николаевны — в трудные минуты. Авось и до скорого свидания. Остаюсь сердечно преданный и любящий

*Борис Бугаев.*

Р. С. Привет и уважение Варв<аре> Ник<олаевне> и Иночке. Привет Шишковым<sup>6</sup>; кажется, Мих. Мих. Пришвин в Москве. Так мне сказали в «Гихле». Мейерхольды уезжают завтра; сегодня должен был ночевать у них; но устал: не пошел.

Р. Р. С. Мне очень уютно с моими старушками<sup>7</sup> (в тесноте, да не в обиде); Анна Алексеевна бодрa, почти веселa; мы с ней ведем нежные разговоры о ее «*малютке*»!

<sup>1</sup> 23 июня Белый выехал из Детского Села в Москву, чтобы хлопотать за К. Н. Васильеву и ее родственников и друзей по Русскому антропософскому обществу. К. Н. Васильева была арестована в Детском Селе 30 мая.

<sup>2</sup> Корректурa романа «*Маски*», печатавшегося в «ГИХЛ'е».

<sup>3</sup> Петр Николаевич — Васильев, первый муж К. Н. Васильевой, врач; входил в круг московских антропософов.

<sup>4</sup> А. А. Алексеева, мать К. Н. Васильевой.

<sup>5</sup> Иванов-Разумник писал Белому в ответном письме: «Бессознательные движения мысли у меня — бодрые и веселые; почему-то твердо надеялся на лучшее еще и до получения Вашего письма. А оно — еще больше подбодрило. 30 VI подумал: «уже месяц» — и решил, что скоро Клавдия Николаевна и Вы вернетесь в Детское Село. И летняя, и зимняя комнаты — в прежнем положении, летняя — на лето, зимняя — для зимы. <...> Думается, что Вы приехали в Москву в самый раз: и позже не следовало, и раньше вряд ли было бы плодотворно. Все, что Вы сообщаете, — утешительно <...>» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. I, ед. хр. 193).

<sup>6</sup> В. Я. Шишков, его жена Клавдия Михайловна и ее родители, жившие летом у Шишковых в Детском Селе, — Раиса Яковлевна и Михаил Иванович Шведовы. См.: Заваляшина Н. Детскоесельские встречи. Главы из воспоминаний. — «Звезда», 1976, № 3, с. 172—183.

<sup>7</sup> А. А. Алексеева и ее сестра. Белый жил в это время вместе с ними (Плющиха, 53, кв. 1).

## 9

<Москва. 19>31 г. 3 июля.

Дорогой друг,  
поздравьте меня с огромной радостью, переполняющей душу; 2 июля Клавдия Николаевна и Петр Николаевич к нам вернулись. До сих пор хожу, как во сне; еще не могу сообразить; все кажется, что — сон. К. Н. помолодела, веселая, стриженная: хохочет; представьте: до своей болезни она казалась хрупкой, а сейчас меня радует; у меня есть надежда, что все хорошо; внеслась в сознание ясность вместо недоумений; предстоит еще много житейских хлопот (ликвидация Кучина, вопрос о сундуке, который мне надо перевезти, вопрос о пока невыезде); но мы *будем в Детском жить*; гораздо труднее с семейными делами (мать, Петр Ник<олаевич>); К. Н. поживет у матери; а потом, как это ни трудно, я ее беру, выхлопатываю ей уезд; ей пора отдохнуть в тихом Детском; но, пожалуй, раньше августа и не попасть в Детское. Тем большая просьба: берегите нам комнату, ибо иначе мы будем без пристанища; К. Н. просто вредно теперь жить в Москве; и она сама рвется в тишину, деревню, отдых; ей хочется побыть со мной; да вот... мать!

## 10

<Москва. 8 июля 1931 г.><sup>1</sup>

Дорогой Разумник Васильевич,

Вы уже знаете, что К. Н. и Петр Николаевич освобождены; о подробностях надеюсь сказать, когда мы с Кл<авдией> Ник<олаевной> вернемся, а это

Драма в одно действие.

Два человека в поле  
Поэт  
Жена

Женщина: Прощай, поэт!  
Поэт: Прощай, жена!

Поэт  
(Прощай, жена! Прощай,  
поэт! Прощай, жена!)

Женщина: Прощай, поэт!

Поэт

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

Прощай, жена!

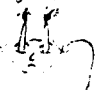
Прощай, жена!



Женщина: Прощай, поэт!  
Поэт: Прощай, жена!



Женщина: Прощай, поэт!  
Поэт: Прощай, жена!



Женщина: Прощай, поэт!  
Поэт: Прощай, жена!

Поэт  
(Прощай, жена! Прощай,  
поэт! Прощай, жена!)

Женщина

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

Прощай, поэт!

«Драма в одном действии». Шуточное стихотворение Андрея Белого с его рисунками. Автограф. 1917



будет, когда 1) ликвидируются дела с Кучиным (вывоз вещей, сель-советские «ерунды»; т. е. рой хлопот), 2) когда выяснится мое положение в «Гихле», 3) когда подписка о невыезде из Московской) области для Кл<авдии> Ник<олаевны> будет заменена подпиской о невыезде из Детского, что по мнению компетентного лица из прокуратуры вполне возможно (но может и тут будет рой хлопот). Как только все это разрешится, едем к Вам, т. е., надеюсь, к *себе*, ибо вся ставка жизни на Детское: дорогой, милый, — берегите нам помещение у Сиповской<sup>2</sup>; переговорите с ней: до чего это важно нам и морально, и реально, ибо я без этого — беспризорный, а Кл<авдия> Ник<олаевна> будет поставлена в безвыходность с подпиской о невыезде из Детского, и без возможности жить в доме № 32.

Если буду мало писать, — не обращайтесь внимания: столько хлопот, забот, беспокойств в ряде планов; держусь только внутренне; физически же сдал, а сил надо иметь много. Я еду с Кл<авдией> Ник<олаевной>; а ей, измученной, усталой и *там*, и здесь от людей, любопытств, расспросов, просто опасно и во внешнем и во внутреннем смысле быть с многими людьми; будем и у Вас жить изолированно, тихо, молчаливо, высовываться к Шишковым, двум-трем, и пряться от любопытств. Ну да Вы и сами все поймете. Ну, обнимаю Вас.

Б. Б.

Привет сердечный Вашим от Кл<авдии> Ник<олаевны> и меня.

Р. С. Когда вернемся к Вам, моя роль будет ролью изолятора Кл<авдии> Ник<олаевны>, которой надо остаться с собой, отоспаться и не навлечь подозрений, что она в контакте с «антропософами», ибо ее привлекательность чисто человеческая и слабость к людям, боязнь их обидеть — главная причина печального события с ней; ее раздули вопреки ее желанию и поставили в положение какого-то ответственного лица — дурь людей, сплетни о ней и безответственность людей, болтающих зря языками.

Р. С. Скажите Соне<sup>3</sup>, чтобы никаких касаний к Кл<авдии> Ник<олаевне> в круге ее знакомых не было: и не было б попыток ее увидеть. Чем меньше будут о ней говорить, тем лучше ей.

<sup>1</sup> Отправлено не по почте. На обороте письма — датировка: «8/VI»; на конверте — помета Иванова-Разумника: «Начало июля 1931 г.».

<sup>2</sup> Елена Львовна Сиповская, вдова историка литературы В. В. Сиповского. В ее доме в Детском Селе (Октябрьский бульвар, 32) жил Иванов-Разумник с семьей, одну из комнат с апреля 1931 г. занимал Белый.

<sup>3</sup> С. Г. Спасская-Каплун.

Москва. 19 июля <19>31 г.

Дорогой, глубокоуважаемый друг  
Разумник Васильевич,

Сердечное спасибо за ласковое письмо; стремимся с *женою* \* (ибо Кл<авдия> Ник<олаевна> теперь развелась с П. Н и мы зарегистрировались в

\* О последнем не говорите знакомым; пусть само собой тихо это узнается: без оповещения; так лучше.

Загсе)<sup>1</sup> — в Детское: *домой*, ибо и у меня, и у нее нет пристанища; в Москве ей было бы и тяжело, и сложно вплоть до прежнего дома, да и надо пощадить Петра Николаевича, который выказал в этом сложном деликатном деле невероятную деликатность и благородство. Ему, как и ей, первое время после развода (ведь 22 года вместе прожили)<sup>2</sup> было бы легче первый хотя бы год встречаться реже, чтобы потом привыкнуть нам троем к новому быту отношений; теперь же мы прикованы трое друг к другу на пространстве 15 шагов.

Из этого Вы видите, что значит для нас Детское; вне его все равно надо было бы уехать неизвестно куда, ибо в Москве и мне, и К. Н. жить невозможно. Между тем: К. Н. пока прикреплена к Москве, а хлопоты по замене прописки, принципиально не сложные, и вполне разрешимые, вследствие моей неопытности пока выразились лишь в 12-дневном повисании над телефонной трубкой без результата: без даже узнания, куда подавать давно написанное прошение; возможна проволочка и двух, и трех недель; в крайнем случае приеду хоть на 3—4 дня, если будет необходимость в жилищном отношении, чтобы мне с женой был обеспечен кров.

То же и дело о сундуке и машинке, принципиально решенное, 12 дней не разрешается ничем, ибо лицо, от которого я мог получить сундук, уехало в командировку, а его заместитель неуловим по телефону (то же 12 дней повисание над телефоном); от обоих дел зависят дела мои с Сельсоветом в Салтыковке, ибо квитанции от налогов запечатаны в комнате Зайцева; случилось что-то роковое в смысле архитектоники судьбы. Сельсовет перепутал счета и навдумывал пени и налоги; документы, доказывающие, что я налоги уплатил, опечатаны; прошу защитить меня бумагой, а лица, к которому мог бы обратиться с прошением, не могу обрести; и пункт четвертый: дела с «Гихлом». Все при нормальном течении дел могло бы разрешиться в 3—4 дня; а разрешится ли в 3—4 недели?

Устал до... сердечных припадков и истощения физ<ических> сил: иногда от переутомления опускаются руки; и кажется, что я — инвалид. Помимо прочего просто жизненные узлы затянули; и форма затяга — сидение в Москве. Рассчитываю на Ваше доброе попечение и Сиповской в Детском; без чего есть от чего прийти в отчаяние.

Но не падаю духом. Надеюсь на все же скорое свидание. Мы с Кл<авдией> Ник<олаевной> шлем сердечный привет Вам и Варв<аре> Ник<олаевне> с Иночкой. К. Н. благодарит за хорошие слова о ней.

Остаюсь горячо любящий *Б. Бугаев*

Р. С. Дорогой друг, разумеется, всемерно пользуйтесь комнатой!

<sup>1</sup> Брак Белого с К. Н. Васильевой был зарегистрирован 18 июля.

<sup>2</sup> К. Н. Васильева была замужем за П. Н. Васильевым с 1910 г.

Москва. 17 авг<уста> 1931 г.

Дорогой, милый друг,  
Разумник Васильевич,

Простите, что давно не писал; а не писал, потому что писать нечего; вот уже с месяц длится измучивающая безысходность; говорят: «Через 4—5 дней дело кончится»<sup>1</sup>. А недели идут за неделями и К. Н. пригвождена к месту, где ей теперь и трудно, и бессмысленно, а я тщетно тщусь предпринять что-либо. Между «завтра и неизвестно когда» живу; а тут еще всякие заторы с «Гихлом»; заключен контракт на книгу, а денег не дают: таскаюсь зря.

С душевным стоном предвижу, что придется оставить К. Н. в Москве и ехать одному в Детское, — ибо надо же быть дома, хотя бы и для К. Н. в будущем. Проклятые формальности просто давят жизнь человеку. Моя жизнь многократно передавлена за эти два месяца; хотя бы в одном пункте: 8 лет не разлучались с К. Н., а теперь после Загса я вынужден для охраны ее будущего бросить ее в том месте, где ей тяжелее всего на свете. Как она рвется — в Детское, которое теперь ее дом!

Итак до первого сентября лишь жду ее; с первого — возвращаюсь (с ней ли, один ли, но — возвращаюсь), ибо терпению, всякому, есть предел; и нам с женой легче перемучиться вдаль друг от друга, чем мучиться рядом, не имея возможности сказать два слова в перепереуплотненном пространстве с людьми, которым лучше разъехаться, а приходится, как рабам, *насилно выносить друг друга*. Тут есть какое-то издевательство судьбы!

Да, не буду!

Итак, — скоро увидимся, дорогой друг, и да будет так, чтобы к радости встречи с Вами примешалось горе разлуки с женой, ибо скажу откровенно: быть вдаль от нее — нестерпимая боль мне. Обнимаю Вас крепко. До скорого<sup>2</sup>.

Б. Бугаев.

Р. С. К. Н. шлет сердечный привет Вам, Варв<аре> Ник<олаевне> и Иночке.

<sup>1</sup> В письмах от 30 июля, 8 августа и 9 августа 1931 г. Белый также сообщал о хлопотах, связанных с устройством дел К. Н. Бугаевой и своих и переездом в Детское Село. 15 августа Иванов-Разумник и В. Н. Иванова писали Белому и К. Н. Бугаевой: «Ждем в любую минуту <...> Надеемся, что хлопоты Ваши подходят к концу и что во второй половине августа снова и радостно обнимем Вас» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 193).

<sup>2</sup> Белый с женой выехали в Детское Село 6 сентября, прожили там до 30 декабря 1931 г.

<Москва. 21 февраля 1932 г.>

Дорогой друг, Разумник Васильевич,  
все эти дни переживаем с Вами то печальное, что узнали еще до Вашего письма (из письма Дм<итрия> Мих<айловича>), именно, что Ваш огром-

ный, более чем годовой труд пропал даром<sup>1</sup>; — что прибавить к этому? Остается опустить голову; но всю эту неделю жил под тяжелым впечатлением от этого извещения, — в первую голову даже не за Вас (как ни больно, ни остро переживалась эта несправедливость), а за издание, за Блока; ведь, думаю, и для тетушки, и для Л. Д. Блок это — удар; ведь так знать биографию и все связанное с жизнью Блока, так его понимать, как Вы, — ведь второго такого редактора — не сыщешь! Ужасное культурное несчастье для... Блока; надеюсь, что у Вас сохранится сполна этот огромный труд; по возвращении в Детское, надеюсь, Вы позволите мне прочитать внимательно Ваши комментарии (а я-то все ждал, когда выйдут тома Блока, как праздника!).

---

Милый Разумник Васильевич, — прежде всего: то, что я далее пространно пишу — уже Вам лапидарно писала К. Н. в открытке, *которую Вы не получили*; во-вторых: К. Н. писала еще Д. М. то же, в надежде, что он часто бывает в Детском и передаст Вам содержание письма (как и летом о квартире — помните?). И потому: то, что пишу сейчас. Вы бы узнали, как план, еще 10 дней раньше.

Теперь подхожу к наиболее деловому пункту письма, который меня волнует с первых же недель приезда в связи с Детским, нашим бытом и в связи... с Вами, дорогой Разумник Васильевич; и пока надо было все осмыслить, решить окончательно, шли недели, а мы не решались с Кл<авдией> Николаевной на окончательные шаги, пока судьба не показала прямо, как нам поступать; и теперь уже мы не властны поступить иначе; надо оформить лишь созревшее. И это — в связи с местом жительствова.

С первых дней выяснилось: независимо от состояния теперешнего здоровья Анны Алексеевны, насколько она вообще слаба; и вызывает к тому, чтобы ей был предоставлен покой; кроме того, сестре ее, тете Кл<авдии> Ник<олаевны>, негде жить без А. А. А тут — квартирный Дамоклов меч повис неожиданно над Долгим пер.<sup>2</sup> — сразу с двух сторон: *весь район при Девичьем Поле с весны аннексируется под военные учреждения; малые дома сносятся; большие забираются для нужд военных*; эту судьбу разделяет и д. 53, т. е., *наш*. Все выселяются.

П. Н. Васильев, у которого больна жена и который теперь живет у жены, а в комнате, нам предоставленной, *не живет* (она ему только помеха), ожидая рождения ребенка, меняет *с весны же* свою комнату в Долгом на помещение с женой; и оказывается: *две старушки остаются брошенными* и в критическом положении; квартиры в Долгом *с весны не будет*. И этим определяется и наше с К. Н. бытие.

Лично мы могли бы прожить где угодно и как угодно; но поскольку теперь *наше семейство 4 человека* (минимум), то нас не устроили бы и 2 комнаты, а не только одна (надо подумать и о Ел<ене> Ник<олаевне> в будущем и о Вл<адимире> Ник<олаевиче>)<sup>3</sup>. Перевозить А. А. в ее возрасте, с ее состоянием здоровья в Детское — куда, как? Это — отпадает.

План жизни в Детском зрел до событий летом; с тех пор изменилось все: твердость помещения в Детском и для нас *уплыла* (не говоря о том, что у нас же в Детском *нет ничего* инвентарного, и мы зависим от

стула, стола и т. д.). *Стыдно пользоваться не своим*; в Москве и с этим пунктом благополучнее; не тащить же возможную здесь достать мебелировку в Детское?

Видите, как все изменилось? Когда ставился вопрос о Детском, 1) были мы двое, 2) у К. Н. была в Москве комната, 3) с помещением в Детском было благополучно, 4) мы с К. Н. не были мужем и женой, 5) моим семейством (в смысле быта жизни) не было, как теперь, 4—5 членов, тесно переплетенные (не ставился вопрос о *квартирке*, а о комнате), 6) жил-площадь в Долгом пер. была тверда и т. д.

Все радикально изменилось; а *главное*: все вдвое радикальнее стало с осени, когда мы уехали в Детское: т. е. 1) женитьба П. Н., 2) ожидание им ребенка, 3) болезнь его жены, 4) Анны Алексеевны, 5) невозможность ей жить в новом для нее семействе, и, главное: 6) *квартирный вопрос в Долгом*, 7) наконец: болезнь А. А. и необходимость ухода за ней.

Все это, вместе взятое, и было сложным сюрпризом для нас с первых дней появления в Москве, требовавшим от нас резолюции, так что узел моих дел даже отступил на второй план; он оказался пустяком в связи с узлом выяснения будущего *семьи*; и поскольку мы с К. Н. всецело с ней связаны, то мы уже не можем позволить себе роскоши не считаться с местожительством, квартирными заботами и т. д.

Но трудно было так сразу переориентировать все планы, пока не стал представляться единственный выход: добиваться через Союз Писателей жил-площади при Союзе и отказаться от всех планов о продолжении нашей совместной жизни в Детском на предоставленной нам площади; т. е.: даже явись о н а , — *она нас не удовлетворит*; нам нужно минимум 3 комнаты, которые мы не сможем получить в теперешних условиях в Детском; а буде можно их получить, А. А. в ее возрасте, состоянии нельзя переехать; наконец: нельзя же жить в пустых стенах? В случае устройства в Москве, часть необходимого мы могли бы взять у А. А., раз она будет жить с нами.

Взвесив все, я вынужден был начать решительные хлопоты о предоставлении нам площади в Москве (в принципе писатели отнеслись *товарищески*); есть полная возможность к осени получить квартиру; лето же (с конца мая) *мы проводим у Ел<ены> Ник<олаевны> в Лебедяни* (до осени), ибо она остается одна и в неважном состоянии (сердце, ревматизм): М. А. Скрябина<sup>4</sup> вероятно получит возможность ехать к мужу; так что: мы возвращаемся в начале марта в Детское, с тем, увы, чтобы, взяв вещи и прожив с Вашего разрешения до начала мая (буде возможность есть), уехать в Москву же с вещами; и за тем — в Лебедянь: до разрешения квартирного вопроса.

Стало быть: *падают для нас с К. Н. все наши детскосельские планы, о чем спешу Вас предупредить; я не мог этого сделать сразу, ибо надо было сперва распутать Гордиев узел с нашим квартирным самоопределением*; но вырешив принципиально, надо было тотчас же начать действовать в Москве: моя просьба уважена; и с этого момента я уже *не могу в Москве* хлопотать о жил-площади в Детском, аннулирующим самую возможность разрешить нам, Ан<не> Ал<ексеевне> и П. Н. Васильеву общий всем квартирный кризис.

Вот какие пертурбации произошли с нами; и этим определяется: невозможность нам говорить с Мейерхольдом, с Яшвили<sup>5</sup> о нас, как участника в жилищном плане, о котором шла речь: нельзя добиваться места жителя в двух пунктах, из которых один (Детское) — все равно не устроит, а лишь создаст нам помехи к жизни в Москве, которая и удовлетворила бы нас (в теперешних условиях нашего, общего с А. А. быта). С Мейерхольдом я не виделся; был назначен вечер у него, но я заболел гриппом; был после у него, — не застал; говорили, что он пробудет в Москве до конца февраля; говорить по телефону не мог: единственный телефон в моем районе (у Санникова)<sup>6</sup> был снят (меняли телефон), а Санников сам жил вне дома (с больным дифтеритом ребенком).

Что касается до Яшвили, то — вот его адрес: Москва, Кропоткинская набережная, д. № 29, тел. 4-66-07 (весь особняк дан инженеру Авдеву, у которого Яшвили живет: квартир — нет); я с ним виделся очень мало, полтора месяца назад; и до получения Вашего письма решил даже сам не идти к нему, ибо он даже не соблаговолил появиться у нас, хотя мы назначили день. Я не знаю, зачем Вам нужен адрес; если это в связи с квартирным вопросом, то — 1) что может он сделать (великолепный человек, но очень «фразист»: на словах — одно, на деле — ничего), ибо и в Тифлисе-то мы всегда обрезывались на словах Яшвили, а здесь, в Москве, — не представляю себе, чтобы у него были какие-либо возможности помочь (он исключительно по делам «Гихла»: проводит в «Academia» перевод Руставели<sup>7</sup>, печатает то, что очевидно в Тифлисе напечатать трудней); 2) я мог бы поговорить с ним о Детском, *выключая нас*, ибо наша квартирная орьентация — Москва; 3) очень не хотелось бы идти к нему, ибо он по отношению к нам с К. Н. поступил «наплевательски» (не по-дурному, а от присущего ему «легкомыслия», как и в раздаче невыполнимых обещаний). Но если надо, — пойду; *тогда напишите точно, что именно ему передать*.

Завтра утром постараюсь узнать о Мейерхольдах: здесь ли еще; и впишу в это письмо (пишу глубокой ночью) перед отправкой.

Работаю я, как вол; и сразу — во всех направлениях: бегаю в «Гихл», пишу «Гоголя»<sup>8</sup>, который — все филигранней, все медленней (кружево картинок, связанных из цитат); проверочные и полные ошибок корректуры «Масок», цензурная правка «Начала Века»<sup>9</sup>; одновременно: толкаю квартирный вопрос, лечу зубы (каждый день); словом: день — бега; ночь — работа; сплю, когда придется.

Оттого и мало писал Вам; и кроме всего: хотел написать о квартирном вопросе; но все *вырешали* с К. Н.: окончательно. Вырешилось лишь дней 7 назад, что — то, что пишу Вам, единственное, что нам осталось. (Это писала К. Н. Дм<итрию> Мих<айловичу> в Ленинград в надежде, что он передаст Вам.)

Теперь: может быть (я не знаю Ваших планов), Вам неудобно нас продержать, так сказать, квартирантами? Скажите: если Вы остаетесь в доме и на лето и Вам нужно сдать комнату, найти компаньонов ввиду будущих жилищных планов, то — не стесняйтесь с нами; нам было бы важно сохранить комнату в Детском на март и апрель; если будет возможность, — на часть мая, не будет — уедем раньше. А лето мы в Детском не будем жить.

Дорогой друг, не мы подвели Вас (всех «нас» вместе), а «нас» с К. Н. жизнь поставила в неизбежность только Москвой разрешить общий всем квартирный кризис<sup>1</sup>.

Вернемся в Детское не ранее 5-го марта и не позднее 7—8-го (в зависимости от билета)<sup>11</sup>; и вот тут убедительная просьба, — не знаю, к кому обратиться; но того, кто топил бы нашу печку, мы конечно отблагодарили бы; дров у нас с избытком; жалеть их — нечего; сырость для К. Н. убийственна: не столько холода мы боимся, сколько сырости (ведь в комнатах одеяла и другие просыреваемые вещи); не могла ли бы Александра Ефимовна<sup>12</sup> — топить нам печку *каждый день*, чтобы высушить ее. Конечно, устроило бы, если бы А<лександра> Еф<имовна> утрудила себя для нас; если на несколько дней опоздаем, — не беда: комната просушится (и Вам ведь будет уютнее с нашей *теплой* комнатой).

Дорогой друг, надеюсь, что Вы поможете тут нам; по-моему, комнату не мешало бы топить с 27 февраля; а то когда мы переехали в декабре, то, несмотря на тепло, дней 5 *была очень неприятная сыр*, которая лишь от «печурки» прошла.

Еще: ну разумеется, само собой, что Вы должны взять и следующее за комнату, и следующее Александре Ефимовне (не писал об этом, ибо это — само собой разумеется).

Простите, что пишу только о деловом; объяснение этому — взапах работаю и бегаю, и вижу людей; всем сердечный привет. Варваре Николаевне наш привет и уважение.

Остаюсь искренне любящий *Б. Бугаев*.

От К. Н. сердечный привет.

<sup>1</sup> Речь идет о решении руководства «Издательства Писателей в Ленинграде» печатать собрание сочинений А. Блока без подробного текстологического комментария, подготовленного Ивановым-Разумником. «...Это издание, — пишет Иванов-Разумник, — весной 1932 года было кастрировано: из него были вырезаны все уже набранные, а отчасти и отпечатанные фактически примечания мои (около 50 печатных листов), заключающие в себе до 10 000 неизвестных строк из черновилов стихотворений Блока» (Иванов-Разумник. Юбилей (очень удачное введение). — ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 148, л. 5 об.). Такое решение было принято по инициативе членов правления издательства писателей Д. Лаврухина и М. Чумандрина. Как сообщает Иванов-Разумник, лишь десять экземпляров 1-го тома собрания сочинений Блока (1932) были отпечатаны «с приложением истории заключающихся в нем стихотворений» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 8). Подробнее об этой работе Иванова-Разумника см.: Литературное наследство, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования, кн. 2. М., 1981, с. 382—383.

<sup>2</sup> Дом на Плющихе, где жил Белый с К. Н. Бугаевой и ее родными, выходил в Долгий переулок; квартира находилась в подвальном помещении (д. 53, кв. 1). «В восемнадцатиметровой комнате стояли: рояль Клавдии Николаевны, его письменный стол, за шкафами — кровати. Окна были — у самого потолка» (Гаген-Торн Н. И. Воспоминания об Андрее Белом. Рукопись).

<sup>3</sup> Сестра и брат К. Н. Бугаевой — Е. Н. Кезельман и В. Н. Алексеев.

<sup>4</sup> Мария Александровна Скрыбина (род. в 1901 г.) — дочь А. Н. Скрыбина, драматическая актриса, состоявшая в труппе МХАТ 2-го; в 1932 г. жила вместе с Е. Н. Кезельман в Лебедяни.

<sup>5</sup> Паоло Яшвили (1895—1937) — грузинский поэт; был в дружеских отношениях с Белым.

<sup>6</sup> Григорий Александрович Санников (1899—1969) — поэт; дружески общался с Белым в 1920—1930-е гг.

<sup>7</sup> См.: Руставели Шота. Витязь в тигровой шкуре. Поэма. Пер. с груз. и предисл. К. Д. Бальмонта. М.—Л., «Academia», 1936.

<sup>8</sup> Исследование «Мастерство Гоголя», над которым Белый работал с августа 1931 г.

<sup>9</sup> Имеется в виду авторская доработка и правка воспоминаний с учетом редакционных требований.

<sup>10</sup> Белый не упоминает в письме еще одну, существенную причину отказа от дальнейшего проживания в Детском Селе — осложнений, обнаружившихся в ходе совместного проживания с Ивановым-Разумником во второй половине 1931 г. Моменты расхождения Белый вскрыл в черновом письме к Д. М. Пинесу (весна 1932 г.), отметив: «Знаю, что неравновесия меж мною и Разумниками, как столкновения двух ритмов жизни, изгладятся скоро и останется к Р. В. дружба, любовь и огромное уважение; но видя его сейчас одержимым мне чуждыми настроениями, лучше временно отдалиться друг от друга» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 126).

<sup>11</sup> Белый и К. Н. Бугаева пробыли в Детском Селе с 21 марта по 2 апреля.

<sup>12</sup> Александра Ефимовна Емельянова (1859? — середина 1930-х гг.) работала прислугой у соседей Иванова-Разумника в доме на Колпинской ул. (д. 20), помогала по хозяйству семье Иванова-Разумника. (Сообщено И. Р. Ивановой.)

## 14

*Москва 24-го мая <19>32 г.*

Дорогой друг,

простите, что пишу так лапидарно; и лишь — о делах; и все оттого, что — хлопоты, хлопоты, хлопоты: и домашние, и по книгам (в «Гихле» переменялся весь состав; и очень трудно с делами), по добыванию денег, квартирному вопросу и т. д.

Последний и определяет это письмо. Дом нам, писателям, строить будут; и, к счастью, мы попали в премированный список (из около 300 кандидатов в первую очередь, т. е. в декабре, получают квартиры 50 человек)<sup>1</sup>; но... этот премированный список ложится на нас бременем; до июля надо выплатить 2300 рублей, а до декабря перевалит и за 3000, как обещают строители; с величайшим усилием придется отдать все, что имеем и что нам нужно на жизнь; и то удалось мобилизовать, взяв у «Гихла» все, что можно (и сверх того) за «Маски» и «Нач<ало> века»; но... следующих получек нет, ибо за «Маски» все получено: «Нач<ало> века» выйдет в 33-ьем году (читай 34-ом); «Гоголь» в 34-ом (читай 35-ом); и положение критическое.

И вот эта просьба к Вам в связи с необходимостью, спешной, достать денег. Бонч-Бруевич собирается купить мой архив рукописей<sup>2</sup> (увы, сколько я пережег); и собирается твердо; он просит меня спешно подробную опись того, что я могу ему уступить; между тем, мой инвентарь мал (приходится жалеть о множестве сожженных бумаг); я и вспомнил, что Вы не раз предлагали мне взять имеющиеся у Вас на хранении бумаги: поскольку помню; это есть: 1) рукопись «Петербурга», 2) рукопись стихов для «Сирина»<sup>3</sup>, 3) все материалы, черновые, по «Москве» (не знаю, передал ли я Вам черновик «Ветра с Кавказа»); 4) «Почему я стал символистом»; мне это необходимо теперь, чтобы чем-нибудь приукрасить свой скудный архив, а это надо, чтобы достать денег просто на жизнь, ибо 225 в месяц и ½ не хватает при жизни в Москве, а достать неоткуда.

И т а к, — жду от Вас дружеской услуги: во-первых скорейшего письма мне с указанием, какие рукописи извлекаемы; перечень желательно бы на отдельном листке, с указанием по возможности в среднем количества



Ленинград. Дом на Таврической улице, где в верхнем этаже жил Вячеслав Иванов («башня»), бывали на его «Башне» Александр Блок, Андрей Белый и другие писатели



страниц каждого «№» из означенного, чтобы я мог этот листок приложить к описи Бонч-Бруевича, что, действительно, этот материал есть, ибо список рукописей показываю на днях (это, чтоб уговориться о цене «архива»); голубчик, — присоедините сюда все, что можно из моего старого «барахла»; только мат<ериальная> необходимость меня заставляет так поступать.

Уже после цены, если мне будет выгодно продать, явится вопрос о том, как получить от Вас; я готов специально приехать за материалом (а может кого-нибудь пришлет и «архив»). Что мне важно сейчас, так это Ваш спешный ответ с инвентарем (опись на отдельном листке для Бонча)<sup>4</sup>. Я в своей описи упоминаю 1) «Поч<ему> я стал символистом», 2) «Петербург», 3) черновики «Москвы», 4) наброски к «Маскам», 5) стихи. Дорогой друг, простите, что и это письмо внешнее. Надеюсь, что когда утрясется вокруг меня «галиматья», написать. Простите за хлопоты. Наш привет и уважение Варв<аре> Ник<олаевне>.

Любящий Вас. Борис Бугаев.

<sup>1</sup> Квартира (Нащокинский пер., д. 3/5, кв. 55) была получена К. Н. Бугаевой только через два года, уже после смерти Андрея Белого.

<sup>2</sup> Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич (1873—1955) — деятель Коммунистической партии и Советского государства, публицист, историк; возглавлял Государственный литературный музей, ставший в результате его собирательской деятельности богатым хранилищем архивных фондов.

<sup>3</sup> Рукопись двухтомного собрания стихотворений, подготовленная в 1913—1914 гг. для издательства «Сирин». Издание не было осуществлено.

<sup>4</sup> В комментариях к письмам Андрея Белого к нему Иванов-Разумник указывает, что выслал «в двух посылках» следующие рукописи: «1) черновик I тома «Москвы», 2) черновик II т. «Москвы», 3) чистовик I т. «Москвы», 4) «Ветер с Кавказа», 5) «Армения», 6) «О смысле познания», 7) «Собр(ание) стихотворений», тт. I и II» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 110, л. 33 об.).

## 15

<Москва> 5 июля <19>32.

Дорогой, милый Разумник Васильевич!

Простите за неожиданные хлопоты с пересылкой ценными пакетами рукописей, предназначенных для Гос-Архива. Знаю, какая это неприятная история при Вашей занятости. Но меня к спешке провоцировало письмо от Бонча-Бруевича и проф. Цявловский<sup>1</sup>. В те дни, когда писал Вам, казалось, что все готово и что дело лишь в рукописях, имеющих у Вас. Поймите: я не докучал вас письмами, а меня торопили с точной описью к заседанию; но это заседание откладывалось с 13<-го> на 15-ое, 19-ое, 21-ое и т. д. июня. Когда получил Вашу открытку, то накануне хотел писать Вам, чтобы Вы не трудились со спешкой, ибо, получив опись, удостоверив меня, что вопрос лишь в днях, Бонч-Бруевич вдруг исчез, собраний не собирает, держит в недоумении меня, Цявловского и других. Обнаружилось, что у него нет денег, что он понапрасну раззвонил о покупке рукописей; вместо 100 000, де ассигнованных на Архив, у Бонча оказалась 1000; так что по законам действительности «миф» об *Архиве*, о покупке рукописей, — очередное марево; на днях уведомяю Бонча, что мне пора уезжать, что он совершенно напрасно отнял у меня 2 рабочих недели, и что я не намерен его ждать. Как ни нужны мне деньги, но есть что-то оскорбительное в том, как эти «снобствующие меценаты», сидящие в роскошных кабинетах, обходятся с нами, «пролетариями», живущими в подвалах. Я просидел вечер у Бонча: мы говорили о Ницце, о туризме, о сектантстве; я нарочно избегал говорить о моих бумагах. И в результате все — досадный морок. Хорошо, что я ему не дал бумаги (права выхлопывать мой «Дневник»); это бумагу просил бы у меня. Но меня *вовремя* предупредили: не давать!

Дорогой друг, — дело сделано; я Вас, кажется, совершенно зря расстроил; рукописи придут, но, — по-видимому, чтобы громоздить и так тесную комнату<sup>2</sup>.

Но я все-таки напишу Бончу резкое письмо, что он не имеет никакого права так поступать, как он поступил со мной<sup>3</sup>.

Пакетов пока не получал.

Дорогой друг, напишите, сколько Вы издержались (с перевозочным материалом, отправкой и т. д.); я тотчас вышлю. Едем в Лебедянь не ра-

нее 20-го июля, не позднее 25-го. Не знаю, сколько пробудем там (там нет керосина, электричества и жизнь дорога).

Ах, сколько у меня было ненужных хлопот за эти месяцы; и вдобавок: я совершенно измучен жизнью под кооперативным хвостом; сегодня вылез утром из окна; и стал просто отпихивать от окон; в самом деле: милиция не помогает; кооператив, домовый комитет тоже; приходится собственными руками спасать стекла подвала, которые бьют бидонами и каблуками в ежеутренней давке; от одного крика оглохнешь! <sup>4</sup>

Горько: жить в подвале, драться с толпой оголтелых спекулянтов по утрам. Вот жизнь писателя.

Добился я за это время одного успеха: все три книги, «Маски», «Гоголь», «Нач<ало> Века», в принципе решили выпустить в этом году. Помог Воронский <sup>5</sup>; Накоряков <sup>6</sup> и Копяткович приняли мои условия о «Гоголе»: 300 р. печ. лист (не 175); и плата — помесечно; через несколько дней перезаключим договор. «Гоголь» был отдан на просмотр Воронскому, который наговорил мне самые большие комплименты, что он-де в восторге от него; это и решило судьбу книги; после этого «Гихл» настоял, чтобы я не отдавал «Лен<инградскому> изд<ательству> пис<ателей>»; а то было «Гоголя» забраковали: *де не нужен*. Произошло это случайно: Воронский захотел послушать «Гоголя», и у Катаева (писателя) устроили чтения; я реферировал содержание книги и прочел несколько отрывков; я даже не ожидал эффекта: Воронский стал провозглашать просто мою книгу; он-де дает слово, что ее устроит; «перевальцы» тоже очень поддерживали меня. И сразу весь тон «Гихла» о «Гоголе» изменился <sup>7</sup>; хотя даже ее иллюстрировать. Меня это одобрение очень поддержало, потому что 9½ месяцев работал и действительно не знал, что такое написал (не белиберда ли?); морально было очень неприятное чувство; я было решил больше ничего не писать; думал, — исписался. Воронский крупно поддержал с Гоголем, считая, что эта книга нужна-де каждому вузовцу: а мой полит-редактор Сац очень выручил с «Началом века», сначала заставив много мест ретушировать, а потом дав резолюцию, что книга очень-де значительная. Теперь «Гихл», у которого появились бумажные возможности, решил печатать все три книги <sup>8</sup>, не делая пауз между ними.

Можно сказать, что с апреля жил в сплошных неопределенностях. Теперь, кажется, уточнилось в одном пункте: с Гихлом. А вот с Архивом на 80% — фиаско.

Дорогой друг, — опять пишу пустое письмо. Это от какой-то нервной усталости, источник которой, главным образом, — хвост.

Если у Вас будет возможность послать 100 р. (ведь можно и осенью, если Вам трудно), то пошлите на имя Анны Алексеевны Алексеевой в Москву (Москва 21. Плющиха, д. 53, кв. 1); в Лебедяни деньги задерживают, а мы пробудем там неизвестно сколько. И действительно: только в том случае вышлите, если будет возможность (без изъяна себе). К. Н. шлет сердечный привет Вам и Варв<аре> Николаевне, которой прошу также передать привет.

Остаюсь искренне любящий

Борис Бугаев.

<sup>1</sup> Мстислав Александрович Цявловский (1883—1947) — историк литературы, пушкинист.

<sup>2</sup> 13 июля 1932 г. К. Н. Бугаева извещала Иванова-Разумника: «Посылки дошли в полной сохранности» (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. I, ед. хр. 24).

<sup>3</sup> Однако несколькими днями спустя, 9—10 июля, передача части архива Белого в Литературный музей состоялась.

<sup>4</sup> Имеется в виду очередь в магазин перед окнами подвальной квартиры, в которой жил Белый.

<sup>5</sup> Александр Константинович Воронский (1884—1943) — видный литературный критик, публицист, прозаик; автор статьи о творчестве Андрея Белого «Мраморный гром» (Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1928, с. 115—150).

<sup>6</sup> Николай Никандрович Накоряков (1881—1970) — работник советской печати; с июня 1932 г. — директор ГИХЛ'а.

<sup>7</sup> Решение о публикации исследования «Мастерство Гоголя» было принято руководством ГИХЛ'а 19 июня.

<sup>8</sup> «Маски», «Начало века» и «Мастерство Гоголя».

## 16

*<Лебедянь. 12 августа 1932 г.>*

Милый, дорогой Разумник Васильевич,  
пишу Вам из Лебедяни, куда наконец попали (ЦЧО. Лебедянь. Улица Свердлова, д. 36. Елене Николаевне Кезельман, для меня)<sup>1</sup>. Не писал, потому что последние 1½ месяца вконец измучились (архив, Гихл, хвост, квартира, полит-редактура и т. д.); только 8<-го> вырвались; и теперь — приятная и безмысленная прострация; скоро, когда отвалюсь, напишу подробно. Как Вы? Вспоминаю Ваш сад и силюсь представить Вас и Варвару Николаевну. В Лебедяни мне ужасно нравится; ведь — родные места: в 80<-ти> верстах Ефремов<sup>2</sup>, а наша Красивая Мечь тут где-то близко впадает в Дон. Вспоминаю эпоху «Симфоний»: те ж поля, те ж небо, тот же родной мне воздух. С 1908 года не бывал в этих местах. Посылаем с К. Н. Вам и Варваре Николаевне сердечный привет. Сердечное спасибо за все.

Любящий Вас Б. Бугаев.

<sup>1</sup> Белый с женой приехали в Лебедянь 9 августа, остановились у сестры К. Н. Бугаевой Е. Н. Кезельман. См. воспоминания Е. Н. Кезельман «Жизнь в Лебедяни летом 32-го года» (в кн.: Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 293—310).

<sup>2</sup> В Ефремовском уезде Тульской области находилось имение Серебряный Колодезь, в котором Белый в молодости проводил летние месяцы (с 1899 по 1908 г.) Е. Н. Кезельман свидетельствует: «Б. Н. <...> с восторгом говорил, что это его «родной» воздух, что под старость, — так странно — судьба привела его в «родные» края, что Лебедянь — недалеко от Ефремова, вблизи от которого находилось когда-то имение его матери «Серебряный Колодезь», где и писалось «Золото в лазури» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 294).

## 17

*<Лебедянь. 4 сентября 1932 г.>*

Дорогой друг, Разумник Васильевич,  
получил Вашу милую открытку; и живо перенесся в Детское; порадовался, что Иночка вернулась; и — с Вами; однако, — какая она стала пу-





*Вячеслав Иванов. Портрет работы К. Сомова. 1906*

хвалители Чехова (ракурс мой), «не из тучи эти громы» (хвалений); «не великие критики... но при всей малости»... «они характернее г. Чехова» (?!?!? и. д.)<sup>6</sup>. Карраул, — грабят!

«Ничего! Ничего! Молчание»<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> И. Р. Иванова вернулась из длительного морского рейса. Ср. письмо Иванова-Разумника к Белому от 1 мая 1932 г.: «...сегодня нам устроила двойной праздник приехавшая Ина; путешествовала с 1 января по 1 мая; пробует у нас недели 2—3 и снова пустится в новый рейс» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 193).

<sup>2</sup> Договор на 3-й том воспоминаний («Между двух революций») был заключен с издательством «Федерация» 23 июля 1932 г. Позднее Белый передал рукопись книги «Издательству Писателей в Ленинграде» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981. с. 79).

<sup>3</sup> Е. Н. Кезельман сообщает, что К. Н. Бугаева также «читала вслух военные рассказы Эркмана-Шатриана или что-нибудь Диккенса» (Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом, с. 296).

<sup>4</sup> Имеется в виду рассказ И. С. Тургенева «Лебедянь» (1847), входящий в «Записки охотника».

<sup>5</sup> К. Н. Бугаева писала Иванову-Разумнику 5 сентября: «Хочется, чтобы Б. Н. хорошенько отдохнул. До сих пор нам везло: погода прекрасная, хотя и свежая по утрам и ночами. Прогулки чудесные: в поля на закат, или к Дону» (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 24). Белый и К. Н. Бугаева прожили в Лебедяни до 29 сентября.

<sup>6</sup> Неточные и сокращенные цитаты из книги Н. К. Михайловского «Литературные воспоминания и современная смута» (т. I, СПб., 1900, с. 414, 416, 127); ср. в оригинале: «Раз уже г. Чехов попал в историю литературы, должны в нее попасть и те критики и публицисты, которые, указывая на г. Чехова, восклицают: се человек! — и затем громят направо и налево все, что не похоже на г. Чехова и не желает быть на него похожим. Не из тучи этот гром, конечно, не великие критики излагают эти мысли, но, при всей своей малости, они для переживаемого нами момента характернее, быть может, самого г. Чехова» (с. 127). Выписки и замечания Белого — полемическая реплика Иванову-Разумнику, считавшему себя во многих отношениях приверженцем идей и литературно-эстетических взглядов Михайловского.

<sup>7</sup> Фраза из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя: «Ай, ай!.. ничего, ничего. Молчание!» (запись от 13 ноября). Иванов-Разумник поясняет в своих «Комментариях к письмам Андрея Белого к Р. В. Иванову»: «И весь Р. С., и эта цитата из Гоголя объясняются тем письмом И.-Р. к А. Б., о котором упоминается в начале настоящего письма. В разговоре с И.-Р. в Детском Селе, в марте 1932 года, А. Б. очень хвалил поэму Г. Санникова (еще не напечатанную) «В гостях у египтян»; впоследствии он даже написал о ней целую хвалебную статью <...> И.-Р. относился скептически к достоинствам этой поэмы, судя о ней лишь по тем отрывкам, которые запомнил А. Б. Летом И.-Р. прочел всю эту напечатанную поэму, мнения о ней не изменил — и написал в Р. С. письма к А. Б.: «Поэму Санникова прочел... Но — ничего! ничего! молчание!..» А. Б. решил отплатить той же монетой — и в этом причина его цитат из Михайловского и повторения гоголевской концовки. Так фразой: «Ничего! Ничего! Молчание!» суждено было закончиться двадцатилетней переписке» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 110, л. 33 об. — 34). Поэма Г. А. Санникова «В гостях у египтян» была опубликована в «Новом мире» (1932, № 5), в том же журнале позднее была помещена статья Белого об этом произведении — «Поэма о хлопке» (1932, № 11).

---

---

## ПИСЬМА АНДРЕЯ БЕЛОГО ШАЛВЕ СОСЛАНИ

*Предисловие и публикация Г. М. Миронова, М. Г. Мироновой*

Публикуемые письма Белого к молодому советскому писателю Шалве Сослани — удивительный и по-своему уникальный документ, свидетельствующий о внимании, с которым «старый писатель» следил за ростом молодых талантов в советской литературе, и о той радости, с которой он эти таланты встречал. И еще — с особенной силой — раскрывается в этих посланиях нестареющая, юношески-пылкая душа поэта, у которого удачи его молодого собрата по перу вызвали не официальные снисходительные комплименты «мэтра», а «радостные вскрики» влюбленного в настоящую литературу. Белый приветствовал у Сослани то, что было близко ему самому: вольный размах, точность и непосредственность образа.

Кто же тот писатель, кому адресует столь лестные послания маститый художник слова?

Шалве Виссарионовичу Сослани 30 лет, менее десяти лет назад выпустил на родине в Тифлисе книжечку стихов на грузинском языке, написанных в футуристической манере. Яркий, экспансивный, увлекающийся, не сразу выбрал литературную стезю — очень тянула к себе сцена. Учился на литературном факультете Московского университета, много ездил по стране как корреспондент, жадно вникал в проблемы, которые решали строители новых заводов, ударники колхозных полей; они для романтика Шалико Сослани (так звали друзья) были «самые настоящие, реальные» и одновременно — «сказочные герои» пятилеток.

Как прозаик дебютировал на русском языке яркой, лиричной, очень сердечной повестью «Конь и Кэтевана», во многом автобиографичной. Она увидела свет в четырех номерах журнала «Красная новь» за 1931 год (№ 4—7). В следующем году она вышла отдельным изданием в ГИХЛе под рубрикой «Новинки пролетарской литературы», изначальный тираж был невелик — 5000 экз. Но именно это издание и привлекло внимание Белого и вызвало к жизни оба его письма. «Странная» повесть, «странный» сюжет: богатство красочных метафор, причудливых ситуаций, картин, образов сопровождают приключения грузинского паренька — московского студента, рассказывающего о любимой девушке Кэтеване, о треволнениях любви, о злоключениях с... конем Мером, которого горец привез с собой в столицу и на отношении к которому проверяются его новые друзья — строители Москвы, по-русски отзывчивые и доброжелательные.

Первой же повестью Шалва Сослани блистательно вошел в советскую



литературу. Конечно, отзыв Белого был не единственным восторженным откликом на «Коня и Кэтевану». Эта повесть и новые творения удостоились самых высоких отзывов коллег. В одном из писем к другу Шалва сообщила: «вызывал к себе А. М. Горький, отозвался о повести «Контролер» как о «безусловно даровитой» вещи. «В целом на меня старик произвел весьма обаятельное впечатление. Навел на важные литературные мысли» ЦГАЛИ, ф. 2208, оп. 2, ед. хр. 949, письмо к Я. З. Черняку от 21.VIII. 1933 г.).

Интересно, что отзыв А. А. Фадеева, сдружившегося с Сослани и полюбившего его, в чем-то сближается с мнением Белого. Очевидно, о рассказе «Девушка с кургана» напишет Фадеев товарищу: «Шалико! Мне чертовски понравилась твоя работа! О таком стиле, поистине живописном и романтическом — умном — ироническом стиле можно сказать, что ему одному будет дана широкая дорога нами — подрастающим поколением писателей» (Письмо от 11.IV.1932 г., сб. «Строка, оборванная пулей». М., 1985, изд. 2-е, доп., с. 573).

Примечательно: в письме Белого в череде восторженных эпитетов трижды повторено определение «свежий». Сослани, может быть вслед за Белым, ценил в своих вещах эту «свежесть», которая была для него не самоцелью, а условием создания нового языка. Он пишет Марии Шкапской (о втором, по-видимому, издании повести «Конь и Кэтевана», ГИХЛ, 1935): «Я очень, очень рад — слыша от вас, что книга моя дошла до Вас не по ее оригинальной и свежей форме языка», а взяла другим, «это через форму пробивающиеся ростки будущего языка, интернационального языка, который может вырасти только на полях социалистической культуры» (ЦГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 480, письмо от 5.I.1935 г.).

Доброволец Краснопресненской ополченческой дивизии писатель Шалва Сослани погиб зимой сорок первого под Вязмой. «...И ты знай, — писал он жене в одном из посланий с передовой, — смерти я не боюсь. Мое бессмертие, я знаю, уже написано этим же пером гораздо раньше, чем какая-либо пуля сможет сразить меня» (Письмо от 7—8.VIII.1941 г., адресовано жене Л. С. Сослани. Сб. «Строка, оборванная пулей», с. 575).

Письмо 1-е полностью публикуется впервые (в сокращении опубликовано Г. М. Мироновым и первой женой Ш. В. Сослани — Н. В. Сослани в сб. «Строка, оборванная пулей», 2-е изд., доп., с. 572). Письмо 2-е публикуется впервые.

Москва. 16 ноября <19>32

Дорогой т. Сослани,

я только что прочел Вашу яркую, душистую книгу; и хотя во второй части далеко не все понял (прочту еще раз и, вероятно, вдумчивей), — но общее впечатление: свежего, весеннего ветра; некоторые страницы, особенно, в первой части, вызвали радостный вскрик; и знаете, почему? Потому что я, сторонник скрупулезной работы и враг только «нутра», очаровывался непосредственностью, выпрыдающей, как горный поток — сразу; и сразу же ошарашивающей читателя:

— «Что, как, почему?» — останавливаешься и спрашиваешь себя; и подумав, себе отвечаешь:

— «Конечно же , — как же иначе?»

Может быть, Вы и много работали над страницами, производящими впечатление юной, живой непосредственности, — но мне до этого нет дела; я руководствуюсь своим впечатлением; иногда читаешь и говоришь себе: «Хорошо отделано, да выдуманно; организовано головой».

А от иных Ваших страниц веет ветром: «расправила крылья тень и упала меж редких ельников в тишину. Лес сгорбился и присмирел в ожидании»; или: «проносится ястреб и, точно коготком, проводит тенью по воде. Но река бескровна и молчит» и т. д.; эти десятками разбросанные у Вас фразы — удивительны; помню, когда лет 35 назад прочел в первый раз еще гимназистом «Пана» Гамсуна, веяло на меня такую же свежестью; Гамсуна крепко любил гимназистом. И не сердитесь за это сравнение с Гамсуном; оно в устах старого писателя молодому — большой комплимент. Вот уж кому хочется сказать — «Пишите, пишите», — так это Вам.

Простите за лапидарность и непричесанность письма (много работы). И — совет: дайте побольше воли этой яркой свежести; не слишком замораживайте себя целезаданиями.

Остаюсь искренне Вам симпатизирующий и радующийся Вашему таланту

*Андрей Белый*

P. S.

Послушайте, а конец повести — не... испорчен ли?

*18 янв<аря> <19>33 года*

Многоуважаемый и дорогой т. Сослани, просто рок преследует; сижу с температурой; и вечер, которого *так ждал*, опять оторван от м е н я , — то есть: немогу и сегодня попасть на Ваш вечер, ибо с моим хроническим бронхитом я попадаю в ловушки: из гриппа в грипп; и появиться на Вашем вечере, — значит: лежишь больным 22-го (день прений по докладу о «Худ<ожественном> театре» в «Всероском-драме»).

После 22-го напишу Вам о том, как нам встретиться. Только что получил «Н<овый> мир»; пробежал статью «Шамшова»; и так прозвучало теми местами, куда я рвался. В Шови почему-то очень хочется быть.

Остаюсь искренне расположенный к Вам

*Б. Бугаев (Белый).*

---

---

## ПЕРЕПИСКА АНДРЕЯ БЕЛОГО И ФЕДОРА ГЛАДКОВА

*Предисловие, публикация и примечания  
С. В. Гладковой*

Андрей Белый и Федор Гладков были знакомы всего полтора года, — смерть А. Белого (в январе 1934 года) прервала завязавшиеся отношения. Но сохранились письма, искренний и горячий тон которых свидетельствует о взаимной симпатии и интересе двух писателей друг к другу. Письма А. Белого к Ф. Гладкову хранятся в ЦГАЛИ (ф. 1052, оп. 5, ед. хр. 300), ответные письма Ф. Гладкова — в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 60, ед. хр. 58). Их переписка опубликована ранее в журнале «Вопросы литературы» (1977, М 8). Письмо Андрея Белого от 17 июня 1933 г. публикуется впервые в настоящем издании.

К сожалению, подробных сведений об истории взаимоотношений А. Белого и Ф. Гладкова пока нет. Известно только, что познакомились они на заседании группом писателей ГИХЛа 19 июля 1932 года. Можно также предполагать вероятность их встречи на первом пленуме Оркомитета Союза советских писателей, проходившем с 29 октября по 3 ноября 1932 года, где оба выступали в прениях. Из письма Ф. Гладкова (от 18 января 1933 года) видно, что он присутствовал на докладе в ГИХЛе «Основные особенности творчества Гоголя», который А. Белый прочитал 10 января 1933 года. Кроме того известно, что 9 ноября 1933 года А. Белый возвращался с заседания в ГИХЛе пешком вместе с Гладковым. (Сведения эти почерпнуты из «Летописи жизни и творчества А. Белого», составленной женой А. Белого — Клавдией Николаевной Бугаевой.)

Переписка относится к 1933 году. Темой ее является прежде всего роман Гладкова «Энергия» и статья А. Белого об этом романе (опубликована в журнале «Новый мир», 1933, М 4). Роман был посвящен М. Горькому, но не понравился ему. (См. переписку М. Горького и Ф. Гладкова. — Литературное наследство, 1963, т. 70, «Горький и советские писатели. Неизданная переписка», а также известную статью М. Горького «О прозе».) Обиженный отношением М. Горького, Гладков снял посвящение. Отношение Горького к роману отразилось на выступлениях некоторых критиков. В этой обстановке живейшее участие А. Белого очень поддержало Гладкова.

С величайшим тактом, лишь в конце статьи отметив недостатки романа, А. Белый сосредоточил свое внимание на раскрытии «зерна», сути «Энергии». «Художественное произведение определяется менее всего внешними недостатками, а выявлением нерва творчества, — писал А. Бе-



*Ф. В. Гладков. 1920-е годы*

лый, — подобно тому как не случайным прыщиком определяется впечатление от встречи с человеком».

Новизну романа А. Белый увидел в показе кризиса старых мировоззрений «под действием лучей из будущего». На каждом персонаже А. Белый замечает этот «луч из будущего», дающий «особый отблеск».

«Люди, разрывающие котлован для установки в нем гигантских фундаментов, — люди, строящие социализм... показаны в процессе линьки; прошлое сходит облупленной кожей с них...»

А. Белый высоко поставил произведение Gladkova: «Для данного отрезка времени — роман эпохальный по многогранности, уму, мастерству; он заражает читателей энергией своего восторга... грусть, сопутствующая восторгу, есть грусть о том, что медленен, труден реальный процесс перетирания людей друг о друга, что он сопровождается трагическим пожаром сознания: «новый», загаданный нам человек — луч, вспыхнувший как перегорающее в нас страдание. Но показ Gladkovым процесса рождения из огня — доказ».

Последние годы жизни были для А. Белого во многом поворотными. Он с радостью встречает постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», постоянно интересуется работой Оргкомитета Союза писателей и принимает в ней активное участие. Он хочет писать роман на производственную тему и «учиться новому очерку». Открытие Днепрогэса 10 октября 1932 года было пережито им как величайшее событие. В его выступлении 30 октября 1932 года на первом пленуме Оргкомитета присутствует образ Днепра, Днепрогэса: «Поворот партии к широким писательским кругам, вышедшим из интеллигенции, знаменует, что литература входит в полосу строительства, подобного строительству Днепростроя» (Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей. М., 1933, с. 69). Поэтому интерес А. Белого к роману Ф. Gladkova «Энергия», более того, даже восторженно преувеличенное к нему отношение были не случайными.

В письмах не раз упоминается имя Григория Александровича — поэта Г. А. Санникова (1899—1969), человека, связанного дружбой как с Белым, так и с Gladkovым. Он пересылал иной раз письма А. Белого Ф. Gladkovу. В письме от 18 января 1933 года Г. Санников красочно рассказывает Gladkovу о докладе, который делал А. Белый 15 января в Доме Герцена. Доклад назывался «Гоголь и «Мертвые души» в постановке Художественного театра». «Доклад был потрясающий, — писал Г. Санников. — Ничего подобного за все последние годы на литературных собраниях не бывало... От овации, устроенной ему, он не знал куда деваться, растерялся, сконфузился и собирался нырнуть под стол» (ЦГАЛИ, ф. 1062, оп. 5, ед. хр. 448. См. также авторизованную стенограмму доклада А. Белого «Непонятый Гоголь». — «Советское искусство», 1933, 20 января).

Большой интерес представляет обмен мнениями двух писателей о литературной обстановке того времени. И А. Белый, и Ф. Gladkov ожидали многого от предстоящего съезда писателей, но они ясно видели и некоторые остаточные явления групповщины, необъективной критики — все то, что свойственно было РАППу и еще не до конца изжило себя в 1933 году.

*В Оргкомитет были введены некоторые из бывших руководителей РАППа. Это вызывало опасения у части литераторов. Видя все возрастающее влияние в Оргкомитете А. Фадеева, Гладков опасался, что там будет процветать РАПП «в новых формах». Однако А. Фадеев раньше других понял ошибки РАППа и как в своих устных выступлениях, так и в печати неоднократно заявлял об этом. Что же касается Л. Авербаха, то основания для тревоги были, хотя он и не был введен в Оргкомитет. В заключительной речи на первом пленуме Оргкомитета председатель его И. М. Гронский отметил, что Авербах (а также Макарьев и отчасти Кирион) «оставили возможности для маневрирования», это же почувствовали и другие участники пленума. В частности, очень метко выразился по этому поводу А. Серафимович, который сказал, что «Авербах каялся в нужной для него мере... Что товарищу Авербаху можно сказать? «Хоть ты и в новой коже, но сердце у тебя все то же» (Советская литература на новом этапе. М., 1933, с. 138).*

*Для того времени характерен разговор о литературном методе, разговор о правде в литературе. В этом отношении интересно письмо А. Белого из Коктебеля от 17 июня 1933 года. А. Белый понимает правду как глубоко выстраданную художником, прошедшую через его личность, мучительно рожденную, почти недостижимую.*

*Написанное за полгода до смерти, это письмо-откровение приобретает особый смысл, раскрывая духовные и литературные искания поэта.*

## 1

Абхазия  
Новый Афон  
Дом отдыха АбЦИКА

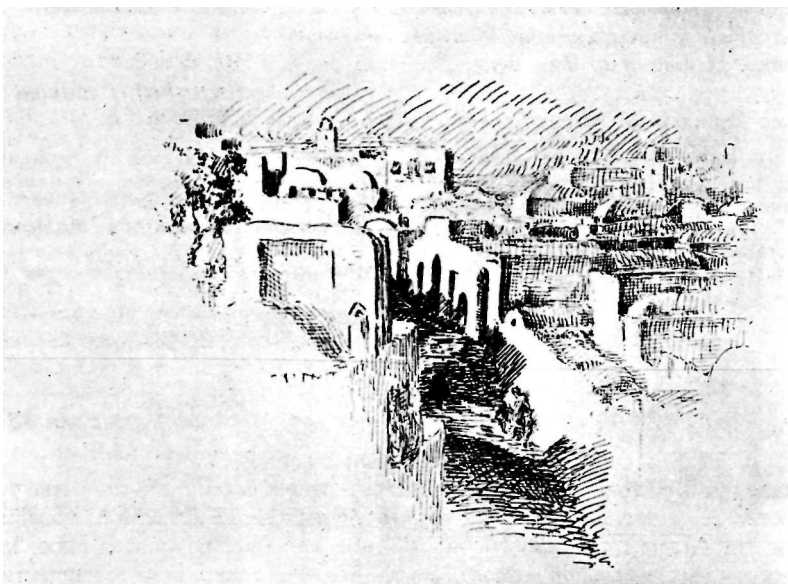
18—1—33

Дорогой Борис Николаевич!

Такое здесь горячее и богатое солнце и такая терпкая зелень, и море, и горы, что неудержимо захотелось приветствовать Вас и обнять любовно. Очень здесь хорошо — прямо наш май. Лошадей купают в море. Свежую редису едим с грядки. Пожить бы Вам здесь — отогреться.

Московский литературный угар — вся эта чадная кухня с невежественными поварами и самоуверенными поварами — очень далеко. И на душе — свежо и целомудренно. Хочется работать, думать, мечтать, создать что-то большое, как мир. Сотворить что-то в движении, в солнце. Этакое новое, неповторимое. Мечтаю об этом и почему-то думаю прежде всего о Вас. Почему-то! Просто потому, что Вы оригинальный, тоже неповторимый, вечно обновляющийся человек, поэт и мыслитель. Вот здесь бы походить с Вами, понаслаждаться миром и побеседовать. Очень уж я люблю Вас с первых же встреч!

Думаю о своей «Энергии», которую я оставил в Москве, и мне скучно; много я в нее вложил сил, но кажется, что ничего из этого не вышло — устал, точно Сизиф. А ведь я чувствую, что сил у меня хватит на большее. Размышляю над вторым томом. Глубже и шире хочется взять. И я прошу Вас, милый Борис Николаевич, напишите мне все об этой моей книге, не



*«Снова Радес. Рисунок А. А. Тургеневой. 1910. Иллюстрация к книге Андрея Белого «Путевые заметки»*

скрывая ничего, не щадя меня: Ваше слово для меня крайне драгоценно. Вы — проникновенный человек, а это для меня — все: Ваше осуждение и Ваше одобрение для меня одинаково неценимо. Я предполагаю, что Вы эти мои варварские гранки <sup>1</sup> уже прочли или прочтете, когда получите это письмо, тоже нацарапанное варварски. Я очень хотел бы, чтобы Вы написали статью о моей книге, но, дорогой Борис Николаевич, будьте откровенны: если Вам противно, прямо откажитесь — бросьте. Уверяю Вас, я не обижусь, не вознегодую, хотя и будет мне больно — не оттого больно, что Вы не захотите писать, а потому что работа моя не удалась, — за себя больно будет.

Гуляем мы здесь с Малышкиным <sup>2</sup> — днем, вечерами (небо черное, страшное, в ярких звездах) — и рассуждаем о многих вещах. Сегодня, напр<имер>, говорили о природе и машинах, и между ними человек. Машины, чем они ни сложнее, тем больше очеловечены — это торжество человеческой математической мысли. В каждой машине — воплощение психики и великолепнейший кристалл художественного воображения. Теперь человек воспринимает мир — от природы до электрической лампочки (производство ее очень сложно и красиво) — только в борьбе. Не состояние, а становление. Не созерцание, а действенная мысль, воля и мир — в буре движения и преобразования. Вспоминаю Вашу речь о своей работе над Гоголем <sup>3</sup>, и я чувствую, что Вы мне близки по своей мятежности и юношескому беспокойству.

Простите за беспорядочность, за уродливые клочки мыслей: не могу выразить этого в коротком письме.

Очень хотелось бы, чтобы Вы написали мне: обрадовали бы Вы меня. Сердечный привет Клавдии Николаевне. Крепко, горячо жму Вам руку.

Ваш Фед. Гладков.

Адрес в заголовке письма.

<sup>1</sup> В 1933 году роман «Энергия» (кн. 1) вышел в издательстве «Федерация». Текст подвергся значительным исправлениям автора после первой, журнальной публикации.

<sup>2</sup> Зимой 1933 года Ф. Гладков жил в Новом Афоне вместе с А. Г. Малышкиным (1892—1938).

<sup>3</sup> Имеется в виду доклад А. Белого «Основные особенности творчества Голя».

## 2

Москва. 2 февраля 33 г.

Дорогой Федор Васильевич, несказанно обрадовало меня Ваше письмо, как памятка обо мне; мне так радостно знакомство с Вами, потому что я с первой же встречи расслышал в Вас то, что мне так дорого: неугасимое кипение, но освещенное, как отблеском, музыкальной темой свободного, ясно кипущего творчества: нового человека — и в социальном, и в индивидуальном разрезе.

Мне ужасно стыдно, что я не тотчас же ответил Вам; но единственной причиной заминки с ответом были — Вы же, ибо я так спешил войти во все фибры «Энергии», и так эти недели меня рвали во все стороны, что все вечера почти оказались занятыми, а днем иногда скучная беготня; так что единственное время для писем, ночь, была посвящена упорному, непрерывному чтению «*Энергии*», чтобы успеть со статьей к февральскому номеру.

Читал я пристально, с рядом выписок для себя, чтобы вынуть, так сказать, в каждое из действующих лиц и пережить его в себе. И — милый Федор Васильевич, как же я благодарен случаю, заставившему меня углубиться в «Энергию» в чтении и в перечтении, ибо я в результате такого прочтения почувствовал себя столь обогащенным, что мне просто с усилием приходится выжимать из себя слова о некоторых, по-моему, недочетах романа, — до того подавляют их обильные роскоши, Вами вложенные в эту огромную работу.

Меня поражает, во-первых, новизна разработки темы; это же — симфония, исполняемая оркестром перетирающихся друг в друге мировоззрений; мировоззрительный контрапункт и удивительно умелое, так сказать, голосоведение (простите за музыкальные уподобления) проведены огромным мастером. Градация глав и главок в них есть как бы сложение дуэтов, квартетов, секстетов в тонкую ткань архитектоники целого, которое мною воспринимается так: в каждом из нас столетия углубляемый и утончаемый эгоцентрический человек силой невиданного сдвига сознаний, обусловленного небывалым строительством, — погашен; а новый человек, «человек-дитя», загадан в каждом, как отблеск (за исключением явных вредителей, которые в процессе чтения постепенно вычерчиваются).

Сперва видишь градацию фигурок, которые кажутся маленькими, как





*Александр Блок в Киеве. 1907*

стертыми котлованом, и в них трудно даже разобраться, ибо они вышли уже из возможности жить в старой жизни и не вошли в новую; лишь несколькими штрихами дано понять, что эти фигурки имеют за собой сложную, богато разработанную жизнь; но она стала в условиях новых лишь отбрасываемую каждым по-разному тенью; с другой стороны: каждый уже озарен будущим; но будущее это на большинстве — только отблеск. Т а к , — каждый тип, сперва показанный *коконом*, изжившим стадию гусеницы и еще не вылетевшим бабочкой из себя самого, в трагических коллизиях, вызванных трудностями работы, выявляет и свое «гусеничное» прошлое, и свои «крылатые» возможности: в будущем; и этот

тройной аспект в каждом (гусеница — бабочка — кокон) преодолевается каждым по-своему; тут-то и вступает тема целого: переработка эгоцентрического человека в социального, долженствующего явить новую, социалистическую личность; и победная тема *человека*, как такового, начинает прекрасно, отчетливо, но мягко, музыкально звучать; тема как бы сперва безличного отблеска становится личной; «человек-младенец» — в Мироне, в Кряжиче, в Балееве — имеет свое индивидуальное выражение, как отдельная тропа к загаданному их пересечению в еще не данном куполе, которым увенчается разрытая яма котлована; а котлован — СССР, вернее — новое, загаданное братство людей в нем.

Мне необыкновенно дорог тезис книги: *человек дела лучше человека слова*: показан человек в усилиях; в каждом — перерождение, пересечение себя со всем лучшим, что есть в других, — выволакивает каждого из ужаса возможности утонуть в прошлом (Мирон — едва не тонет, Кряжич — едва не потонул в законном мраке (бред о шелкопряде). Проведен лозунг Гете:

Wer immer strebend sich bemüht  
Den können wir erlösen.

(Фауст)<sup>1</sup>

Каждый у Вас дан в величайшем напряжении *ума*; и строители, и вредители у Вас *умницы*; они даны в напряжении; и поэтому Ваша «Энергия», так сказать, двойко художественна; и в обычном смысле (разработка типажа, изобразительность, изумительные картины воды, природы, работ), и в новом; предметом художественной обработки у Вас явилась и *мысль*; «*живомыслие*», как художеств<енная> проблема, — это столь необычно в наши дни, когда и признанные мастера зачастую дают изображение человека в его разгильдействе; читаешь многих романистов; удивляешься их талантливому изображению людей; и протестуешь против того, на что направлены их талант: он направлен на изображение человека в разгильдействе; если изображен ученый, он изображен не как двигающий культуру, а как... «икающий»; у Вас каждый герой показан и в наилучших, наинейших потенциях.

Ваша «Энергия» необыкновенно умна, но не в смысле досадной расщудочности, которую многие противоплагают подлинной стихии творчества; у Вас мысль, как творческая энергия, — главный объект; и из нее-то и выпрыдывается новый человек в каждом.

Труднейшая, нужнейшая тема; и — *новая* во всех смыслах.

Но довольно; вероятно, к Вашему приезду я успею закончить статью; там подняты эти темы. Обрываю поневоле это письмо, ибо от слов к Вам надо перейти к... *словам о Вас* (спешу к 10-му написать статью)<sup>2</sup>.

И почти не откликаюсь на Ваши слова об Новом Афоне, так они меня раззадорили, так хотелось бы сбежать куда-нибудь на месяц из Москвы, чтобы устояться с мыслями; а когда я мысленно перенесся к Вам, к возможности с Вами посидеть просто на берегу, на закате и тихо побеседовать или даже просто помолчать, — так даже, как капризному ребенку, захотелось проорать: «Хочу к морю, хочу к морю». Но увы: пока это все заповедано; предстоят лишь суеты сует; и кажется — конца им не предвидится. Кстати: к Вашим словам о машинах; мне кажется, что миф о ма-

шинах, о будущей роли их в эпоху домашней жизни у древнего человека себя изживал в мифах о гномах, сильфах, ундилах и саламандрах; энергия электрического разряда, овладение ею, — все это и заставляло человека строить «мифы» о Саламандре; с «саламандрами» этими мы и знакомимся теперь (не это ли вопрос, поднимаемый «Энергией» в тезисе: надо *очеловечить* машину). Но — довольно: обрываю себя. Еще раз спасибо, спасибо за доброе письмо и простите за очень корявый и запоздалый отклик на него.

В надежде скорой с Вами встречи.

*Борис Бугаев.*

Р. С. Клавдия Николаевна просит передать Вам сердечный привет и то, что она с огромным интересом прочла «Энергию».

<sup>1</sup> Чья жизнь в страданиях прошла,  
Того спасти мы можем.

*(Гете. «Фауст», ч. II. Перевод Б. Пастернака)*

<sup>2</sup> Статья начата 24 января, закончена 6 февраля 1933 года.

### 3

*<Май 1933 года, после 17-го>*

Дорогой, милый  
Федор Васильевич,

простите за глупые слова, — глупые от напека, вдруг охватившего безмыслия, отрезавшего от «вчера» и не прибавившего к «завтра»; попав в милый, беленький домик на горе, над морем, мы с Клодей чувствуем себя только в «сегодня»; и это «сегодня» мыслится двумя месяцами в Крыму с солнцем, морем и ветром. Я три года не отдышал; и жил в каких-то сложных душевных перетерзах; попал сюда, — вдруг непроизвольно оглушел, впад в сон, впрочем, — заслуженный.

Но сквозь этот серебряно-голубой сон (голубое море с серебряным отблеском) особенно чувствую радость встречи с Вами, как с человеком. Вы простите мне это признание, но хочется отсюда, издалека, Вам сказать, что наше знакомство я несу, как благодарность судьбе; в мой возраст (52 года), имея за плечами сотни ответных знакомств и десятки разлетевшихся дружб, знакомиться труднее, смотришь угрюмой и недоверчивой на тех, кого тебе шлет жизнь, но и ценишь в десять раз больше встречу с теми, кто тебе говорит. Спасибо же Вам за то, каким Вы оказались, как человек (а не только писатель), в моем сознании. С Вами и с Григ<орием> Алекс<андровичем> мне легко, просто, ясно; а ведь я при внешней общительности такой бирюк. Жизнь научила горечи и осторожности.

Теперь я в свою очередь мысленно Вас зову сюда и мечтаю о том, как хорошо было бы здесь провести с Вами тихие вечера у моря в словах и в молчании. В городе ведь разучиваешься говорить; слова, настоянные на ветре, зорях и звездах, не те слова, которыми обмениваешься в обсоре пеплом (над пепельницами); но знаю, конечно, что это утопия. Вспоминаю здесь Ваши мудрые советы мне, как быть с третьим томом «Москвы»<sup>1</sup>. Но пока ни о чем не думается; чувствую, до чего я *еще не готовый*



*В. Ф. Комиссаржевская. 1906*

человек; впереди мелькает разное: от образов смерти до... начала какой-то новой жизни, в которой придется во всем заново учиться... Откуда-то встает Алтай; и манит: страна, где мне хотелось бы учиться новому очерку.

Вы разрешите мне иногда Вам посылать весточки? Был бы счастлив получить от Вас два слова. Вашей супруге привет.

Остаюсь искренне любящий

*Б. Бугаев.*

Р. С. Мой адрес: Крым. Коктебель. Литфонд. Б. Н. Бугаеву.

Датируется по «Летописи жизни и творчества Андрея Белого», из которой известно, что А. Белый с женой выехали в Коктебель 17 мая 1933 года.

<sup>1</sup> Имеется в виду роман «Маски» (1932).

4

*Москва 34*

*Саймоновский проезд,*

*д. 5, кв. 36*

3-VI-33

Бесценный Борис Николаевич!

Как Вы осчастливили меня своим письмом! Я перечитывал его несколько раз, и сердце волновалось нежностью, любовью к Вам. Если бы я умел писать письма (писать письма хорошо — это большое искусство, большая поэзия), я послал бы Вам целую поэму о том, как я врастаю в Вас всеми моими корнями, как я поразили Вами от первой встречи, как я боязливо (вдруг не выдержу!) чувствую Вашу сложнейшую красоту, прекрасную мятежность мудреца и воина. Я уже признавался Вам однажды в письме с Юга: Вы внесли в мою душу большое богатство и сознание своей бедности перед Вами. Чувствую, что общее у нас есть — это внутренний пламень, полеты к идеалу, возмущения и восторги... Но разница: какой я дикий, неотесанный, невежественный человек! Голова кружится, когда обжигается Вашим умом и знаниями. И талантами.

Я очень рад, что Вы хорошо устроились: Вам нужно хорошо и сытно отдохнуть, пропитаться солнцем и морем и совсем не работать. Пусть пока все зреет само собою, как злаки летом. Вы приедете после этого обновленным, омоложенным, как Фауст. Не сердитесь на фразистую патетику. Меня и так за это кроют все критики, ратующие за «предельную простоту».

А мы здесь потеряли солнце. Уже около десяти дней — промозглый холод, мокрый туман, непрерывные дожди, мрак. Хочется уехать, а нельзя: чистка партии и обществ<енная> работа.

Не работаю — озяб душою.

В литературе — перемены: Гронский хотя и остается до съезда председателем Оргкомитета, но de facto — не у дел. Во главе стал Фадеев с своей группой. Гронский проворонил и разбазарил все дело. А какие

были возможности! Не создал около себя актива, а начал играть с отдельных персон. И вышло: «Сев на троне, ногами заболтал». Два дня подряд он растерянно пускался со мною в разговор и не понял моих комментариев к истории его управления. А теперь в новых формах РАПП. Съезд будет в сентябре<sup>1</sup>. За это время произойдет перестановка сил.

В свободное время больше читаю — читаю главным образом марксистскую литературу. За эти дни проштудировал «Под знаменем» марксизма». Есть неплохая философская полемика с механистами, есть кое-что ценное из области философии естествознания и математики. Но оригинального и яркого нет ничего.

Кое-что просмотрел из беллетристики. Все — чистая корреспонденция, с мест, бытовщина. Вот что принимается за основу, за ведущую силу в нашем искусстве большинством («ведущей» силой) критиков. Вся разница между моим (и Вашим) пониманием искусства и «установками» наших критиков и литераторов в том, что я искусство мыслю как философию в образе, а они — как образ в эмпирике. Для меня искусство многомерно, для них — двухмерно, для меня — бесконечность, для них — ограниченность, для меня — бытийность, для них — бытность. Не знаю, кто из нас прав, но думаю, что искусство бытия долговечнее искусства быта, хотя оба направления вполне законны, и одно из них исторически в данный отрезок времени господствует над другим. Мое (и Ваше) искусство признается трудным и мало восприимчивым, а их — доступным и питательным. Но диалектически оба искусства живут все-таки одновременно, в неравномерном движении. Думать иначе — это значит быть эклектиком. Важно одно: жить в сердце эпохи, чутя его громы и сливаться с движением жизни. Знать основной лейтмотив, смысл движения, угадать величие мудрости человеческих свершений нашего века. Во всяком эмпиризме есть большая доля пошлости и мещанского идиотизма.

Заболтался я, нагородил Вам всяких глупостей.

Жду от Вас весточки. В Москве я пробуду до августа. А хочется уехать. С Григ<орием> Александр<овичем> я только и нахожу часы отдыха. 4-я кн<ига> «Нов<ого> Мира» вышла. Гр<игорий> Ал<ександрович> Вам ее вышлет. Прочел Вашу статью, и мне стало не по себе: очень уж Вы переоцениваете меня. И мне стыдно за себя, что я так плохо отработал книгу. Я знаю свои провалы. Буду над ней работать очень много.

Горячий привет Клавдии Николаевне. Я очень полюбил ее. Как-то хорошо чувствую ее.

Целую Вас и крепко жму руку.

Ваш Фед. Гладков.

Пишите же. Ваши письма для меня — большая радость.

<sup>1</sup> Первоначально съезд советских писателей предполагалось провести в августе—сентябре 1933 года. Иван Михайлович Гронский (1894—1985) — председатель Оргкомитета Союза советских писателей в 1932—1933 гг., одновременно был главным редактором газеты «Известия» (1928—1934), журналов «Красная нива» и «Новый мир».

*Коктебель. 17-го июня 33 г.*

Дорогой Федор Васильевич, я был радостно взволнован Вашим письмом; но эта радость, радость отклика (со-вестия: «сердце сердцу весть подает», «вы — письмо, написанное в сердцах», ап. Павел<sup>1</sup>) тут же стала переходить в горечь от мысли, что волнение отклика, мгновенно вспыхнувшее, ищет слов, взывает к бумаге; покатится по железной дороге и т. д.; пройдут дни... Желание тотчас *правдиво* ответить Вам есть единственная причина, почему ответ этот опаздывает.

Я по природе косноязычен. Мне слова, как коктебельские камушки: надо их долго ловить, долго складывать, чтобы целое их отразило переживание, лейтмотив которого вятен; а чисто композиторского умения превратить его в звук — нет; слова отняты; все эти недели переживаю себя бездарным, немым; косноязычие — основная мука моя; лишь 16 лет овладел я языком; никому верно не давалась способность к речи с таким трудом. Слово всегда во мне трудно нудится; с детства я был напуган пустотой обиходных слов; и оттого: до 16 лет все слова были отняты у меня; я волил больших слов; их — не было; нет и поныне.

Может быть оттого, что основная стихия моя есть музыка, смысл всякого слова виделся мне в нарастании смысловых модуляций и в их контрапункте; смысл — в жизни смысла, иль в росте его; как зерно, умирая, воскресает в многозернистости колоса, а колос становится нивой, зыблемой ветром, так волнение напрягает мне смыслы обиходных слов; так видишь: смысл смысла, и — смысл смысла смыслов и т. д.; слышишь в себе музыку строимого смыслового коридора, дверь к которому — смысл обиходный; пересекаешь же тот коридор лишь в музыкальном напеве; слова — отстают, не обложишь словами картину прозябания, разрастания, размножения слова до оправдания его в Правде; а всякое неоправданное слово, для которого нужны усилия творчества, в ответе на письмо, подобное Вашему, прозвучало бы ложью.

Не умеешь воскреснуть из обыденного словесного смысла; и бьешься о него, как о стены темницы. И порыв к сказу разбивается о немоту многих дней. Ведь правда слова не в совпадении абстракции с предметом представлений, а в перетворении этого предмета в такой, каким он встанет в царстве свободы, в конце огромного истор<ического> периода. Чтобы сказать правду, мало быть правдивцем в абстрактном значении слова; и мало себя изживать в «истинах»; правда «я» — не истина, она и путь истины жизни, и жизнь истины; правда — творчество над комплексом истин, из которых каждая — модуляция: правда — в данных условиях; правда — тема в вариациях, истина — вариация темы; как такая она часть истины.

Слишком рано, почти с младенчества мне стало понятным — в напеве, в сознанием не расшифрованном лейтмотиве; и это же понимание, вернее алкание правдивого слова, надолго лишило меня всех слов, так что взрослые считали меня отсталым ребенком; это ж алкание делает меня и теперь «отделенным»: «идиотес» по-гречески — «частный», «отделенный», «обособленный». И в этом смысле я и по сие время во многом — «идиот».



*Сергей Городецкий, 1908*

Но особенно поднимается во мне тема косноязычия, когда души касается живое слово, взывающее к ответному живому, *правдивому* слову.

Знаю, что все написанное заключат критики в скобки романтики, но есть романтика и «романтика» (романтика); все слова многозначны; иные способны «романтикой» обругать и самую апелляцию к ритму жизни; а для меня нет смысла вне ритма, нет ритма вне смысла. Я хотел бы из всех словесных значений создать целое их, окрашивающее каждое значение новым качеством, *качеством правды*. Попадаешь часто впро-сак: меж легко дающейся красноречивою истиной и безгласною правдой. Отсюда частые паузы молчания — над жизнью моей; отсюда эта пауза в моем ответе Вам.



Дорогой Федор Васильевич! Не думайте, что эти слова — «философическое» вступление к письму; нет — они вводят in medias res<sup>2</sup>; весь месяц отдыха есть пауза молчания, осознаваемая как тоска по правде. Хочется быть правдивым; и как это трудно! Возможно ли? В какой мере возможно, где грань меж словом, как откровением правды и словом, как прикровением, которое в иных случаях правдивей хотя бы тем, что оно — честный отказ от правды из сознания, что правда выговаривается много-много два-три раза в жизни; и там она — жест, синтезирующий всю жизнь человека, порой — без единого слова («уход» Толстого, пуля Маяковского); порой она нисходит и громом слов (Ленин в Октябрьском перевороте) и т. д.

Все это вопросы, которые мучают: «Пишите правду», — сказал Гронский<sup>3</sup>; писать правду легко-де; но иногда нужны столетия, чтобы вызрело слово правды; и тогда оно — слово, дробящее камни.

Обычно охватывает отчаяние от собственного косноязычия, тупости, когда хочешь мыслить правдиво; в руки дается ворох штампованных, иногда очень красивых истин, не промышленных до корней; летаешь на них, как на коньках, выписывая прихотливые вензеля с... «легкостью необычайной», велик соблазн прокататься на «истинах» всю жизнь; они же ведь... «истины», а не «лжи».

Но они — не «правда»; и стало быть: «истины» эти не истинны до конца.

Часто грешешь ложным пафосом quasineглупых и quasиправдивых высказываний; а оставаясь наедине с собой, все же ощущаешь себя только вороной в павлиньих перьях; перья не выращены из тела жизни; истина этих «истин» — не истина пути жизни в «я»; они заемны; правда — в перетворяющей организации их: правда есть организм живой жизни, этими «истинами» рожденный; правда — Феникс, истина — вытяжка, препарат жизни-ин!

Милый друг (Вы позволите Вас так назвать?) — не поза мое ощущение себя бесперой вороной в заемных павлиньих перьях; часто оно приходит, мучает, гнетет, повергает в немоту, хочется прочь от всех задачливых пестрых слов к тускло нудящимся словам о правде; всякий раз, когда хочу говорить правдиво, — я тускл; «яркости» отняты от меня; и это значит: как далеко еще мне от умения сказать правдой и ей «оправдаться».

Мне стыдно слышать от Вас, прошедшего такую большую жизнь, оправдание моей личности; но принимаю его, отношу его не к выявлению «личности» судорожно крикливой (ворона в перьях), а к безымянному тоскливому стремлению к правде, не имеющей выраженья ни в тусклых, ни в ярких «истинах». Правда в организации «истин»; организация — композиторское искусство, социальность — есть такт (ритм). Грех моего темперамента: отдаваясь «истине», я грешу против «правды»; вот что свергает в косноязычие, вот чем мучаюсь я в правдивейшие минуты бытия.

Я жажду общенья, обмена вестями о правде личности с теми, кто близок мне; жажду со-вестия. А что есть совесть? Правда в отдаче вестей и правда в их восприятии; перед невозможностью осуществить это поднимаются муки, которые называют муками совести; я бы хотел, чтоб слово «*совесть*» стало бы истинно социалистическим словом, мне

хочется слова «со-весть», «со-знание», «со-чувствие», «со-вет» сочетать с нам близкими словами «советская власть», мне хочется видеть слова эти в недрах вскрывшихся смыслов их; но не вскрываются недра вне революции сознания, культуры, вне царства свободы.

Федор Васильевич, делясь этими мыслями, встающими из уединения, с Вами, я делюсь лейтмотивом этого месяца, прожитого в Коктебеле: или волны навеяли мне этот лейтмотив? Или впечатан он в древние очерки Киммерийских земель, которые пластались в тысячелетях культурами, лившими кровь за свои «истины» в томленьях искания нам загаданной правды? Не знаю; и, может быть, брежу немного; может быть и слова мои навеяны полусном; что-то шепчет мне: «Будь правдив». И я с тоскою отвечаю: «Еще не умею, еще не могу, но... буду, буду: буду правдивым!»

И вот обращаюсь к Вам со смутной вестью о смутном, потому что знаю, что и Вы хотите правды; и знаете, как она мучительна, трудна, недосыгаема почти. В муках о правде может быть и правда встречи нас, как людей. Мои слова к Вам могут прозвучать и как слова «ни о чем» и как слова «о самом главном», это делает человека человеку и товарищем, и другом, и братом; и кроме того: ведь тоска по правде, тоска о том, что еще нам всем далеко до нее, есть единственное содержание отдыха. Эта тоска «ни о чем» может стать «*всем, что ни есть*», и в каждом жизненном случае она дает печать «нового качества». Мне же она по-новому поднимает задания ближайшего пис<ательского> съезда; не шутка — ответственно провести пред сознанием твой долг перед съездом, содержанием которого являются задачи соц<иалистического> реализма; его лозунг: «пишите и говорите п-р-а-в-д-и-в-о». Авербахам ничего не стоит оглушить нас треском слов о «правде». Нам, с нашими взысканием, с тоской по правдивости — нелегко подготовить себя; и я со страхом рисую картину себя на съезде: быть или не быть, говорить или не говорить, участвовать или только присутствовать? В последнем случае — лучше отсутствовать. Не легко все это вырешить.

Вероятно, И. М. Гронский не был организатором, вероятно, он не мог справиться со всеми минами и контрминами, закладываемыми неликвидированными группировками и т. д. Но я ему верил как человеку; и продолжаю верить; пусть его слова о правде, о реализме были примитивны и нас не удовлетворяли; но сквозь них я слышал порыв к *правде* в том смысле, в каком я косноязычно пытаюсь писать Вам; и поверив И. М., я его полюбил и знаю, что во главе Оргкомитета должен стоять социалист и че-ло-век, а не аппарат: человек правдивый, с интуицией момента, а не политиканствующий, чиновник. Я знаю, что многим нужно было отстранить И. М. не потому, что он понимал упрощенно задачи Союза сов<етских> пис<ателей>, а потому что он был горяч, правдив и неподкупно честен. И я очень очень скорблю. Более того: как-то не верится, что на съезде отдельные люди с верой в соц<иалистическое> будущее и с лейтмотивом правды в душе дадут нужный тон съезду. Опять пойдет чехарда подтасовки, лозунгов, и заранее переполнен гадливым отвращением.

Мне 52 года. Я много испытал превратностей; сквозь года писательской жизни, в е р ь т е , — перегорело во мне все личное; мне терять нечего;

можно и умирать; не страшно, коли замордуют (и мордовали, и пере-хваливали); карьера, спекуляция, желание играть роль — все это глубоко отвратительно мне. Я всегда слышал ритм революции и сам никогда от сов<етской> действительности не уходил, но всегда свертывался и уходил, как улитка, в свою раковину, когда люди от имени революции вдруг начинали меня мордовать; и это не абсентеизм, а чувство собств<енного> достоинства и просто отвращение к трамвайной давке; видя, как озверело бьются, чтоб вскочить на подножку трамвая, я отходил от трамвая, но от сов<етской> действительности я не уходил, нося в себе образ культурной революции, необходимо завершающей социальную; это меня *уходили*, а потом «приходили» литературные спекулянты.

Боюсь, что уход И. М. отразится на съезде тем, что неликвидированные группировки и этот значительный момент нашей жизни превратят в побоище при трамвайной подножке; опять будут и мордасы, и травли, с инсинуациями. И заранее уж готовлюсь к этому, нащупывая себе зимнюю квартиру, где бы можно было укрыться от холода, ибо бороться с интригами, вести мины и контрмины не хочу.

Писатель — это звучит гордо; и — да: я писатель; и в иные минуты я чувствую свой долг высоко держать голову и не допускать, чтобы тебе плевали в лицо.

---

Что сказать о Коктебеле? Дни текут мерно, монотонно; наш дом отдыха переполнен главным образом служащими Ленгиза, «Гихла» (Ленинградского), «Дома книги», публика — тихая, мирная; в общем очень симпатичная. Из писательских братии кроме меня, Мандельштама с женой да Мариенгофа — никого; оба мне далеки, но с Мариенгофом относительно легко: он умеет быть любезно-далеким и легким. А вот с Мандельштамами — трудно; нам почему-то отвели отдельный столик; и 4 раза в день (за чаем, обедом, 5-часовым чаем и ужином) они пускаются в очень «умные», нудные, витиеватые разговоры с подмигами, с «что», «вы понимаете», «а», «неправда ли»; а я — «ничего», «не понимаю»; словом: М. мне почему-то исключительно неприятен; и мы стоим на противоположных полюсах (есть в нем, извините, что-то «жуликоватое», отчего его ум, начитанность, «культурность» выглядят особенно неприятно); приходится порою бороться за право молчать во время наших тягостных тэт-а-тэт'ов; но это — сущие пустяки по сравнению с рядом преимуществ нашего Дома; администрация исключительно любезная (не за страх, а за совесть). Кормят нас превосходно, почти до отвала, кухня — прекрасная, заведующий проявляет чудеса ловкости в размещении гостей (нас — свыше 30 человек) и развертывании «Дома» в поселок; в самом «Доме» мало комнат; и заведующий снимает комнаты у частных владельцев около «Дома», что разрешает комнатный кризис; так: мы живем в уютной комнате сторожа «Дома», над «Домом» (в 150 шагах) совершенно изолированно, с террасой, с видом на море, горы; соседи наши — милая пара (муж и жена, Канторовичи: он художник,



*Андрей Белый и К. Н. Бугаева. 1933*

вернувшийся из плавания на «Сибирякове»); с ними уютно и просто. Я очень люблю Коктебель: в его скромных очертаниях что-то изящно задумчивое, навевающее думы: в воздухе разлита спокойная уютная грусть, последняя — от непогоды, ясных дней — мало; жарких же — почти нет; я даже еще не купался, а только раз окунулся в море, жена — два раза; много читаю беллетристики; очень понравился мне роман «Время вперед» (В. Катаева); ему, конечно, далеко до «Энергии», но роман восхищает мастерством иных страниц; и тема социалистического соревнования проведена с большим захватом.

Вот, милый Федор Васильевич, почти все о нашем житии; оно больше в думах, чем в событиях.

Еще раз простите за глупое, очень разъехавшееся письмо. Но длина его от потребности насытить желание беседой с Вами. Очень, очень

хочу Вас видеть; и надеюсь, что еще раз увидимся с Вами в Москве до Вашего отъезда в августе.

Крепко обнимаю Вас и остаюсь любящий Вас

*Борис Бугаев.*

P. S. Вашей супруге привет.

Милый Федор Васильевич! Спасибо Вам за хорошие ласковые слова. Их хочется сказать взаимно. Во мне тоже от наших немногих встреч осталось светлое теплое чувство. Точно мы с Вами и прежде были знакомы. Может быть, это какой-то, трудно передаваемый в словах, ритм русского сознания, очень широкого, очень глубокого и музыкально свободного. Его слышу в Вас и в Григории Александровиче. И он совсем без слов дает возможность сказать: «Знаю, знаю!» — Простите за эти неумелые строчки.

Всего лучшего

*Кл. Бугаева*

<sup>1</sup> Второе послание к коринфянам Св. Ап. Павла, гл. 3.

<sup>2</sup> In medias res (*лат.*) — буквально: «в середину вещей», т. е. в центр, в самое главное, самое важное.

<sup>3</sup> Видимо, А. Белый имеет в виду вступительную речь И. М. Гронского на первом пленуме Оргкомитета: «Что такое реализм? В переводе на простой язык это — правда. Когда мы говорим писателю — будь представителем социалистического реализма, мы говорим — пиши правду» (Советская литература на новом этапе. М., 1933, с. 10).

## 6

*<6 июля 1933 года>*

*Коктебель*

Дорогой Федор Васильевич!

получили ли Вы мое длинное, витиеватое письмо? Витиеватость его от обычного для меня косноязычия, вызванного переменной жизнью. А перемена в ритмах огромная; ведь я 3 года не отдыхал, пишу книгу за книгой. И вдруг попал в полное безделье, ибо не взял с собой никакой работы. К сожалению, погода не способствует прогулкам, купанью и т. д. Сегодня 6 июля, а только-только не зябнешь: точно начало июня у нас, под Москвой; вчера и всю ночь сегодня — дождь; и тот же воющий ветер, который сопровождает нас 1½ месяца, обсвистывая наш уютный беленький домик. Море — холодное, 15—16° — не более; приходится купаться с перерывами; 2 дня купаешься, 2 дня — нет: то — прибой, то — ветер с берега угоняет теплую воду; и вода леденеет, а солнце — палит; то, наоборот, — теплеет море; но — хлещет дождь, и к морю не проберешься: такая липкая грязь.

Но сквозь все незадачи буду вспоминать с благодарностью Коктебель, который, таки, нам отдых дал.

На днях с большим удовлетворением прочел рецензию об «Энергии»

в «Известиях»<sup>1</sup>; особенно порадовала меня мысль, что «Энергия» есть и политическое руководство. Так оно и есть: худ<ожественные> произведения именно силой художества конкретизируют и политику.

Надеюсь скоро увидеть Вас: мы уезжаем в Москву, 15-го, 17-го или 19-го июля<sup>2</sup>.

Не без страха думаю о Москве: придется сразу же окунуться в неприятные разговоры с «Федерацией»<sup>3</sup> и т. д.

Пишу это письмо между прочими. Затем, чтоб сообщить Вам, что я Вам ответил. Приходится осведомляться о письмах: здесь они пропадают. Остаюсь искренне любящий Вас

*Борис Бугаев.*

P. S. Шлю привет Вашей супруге. Клодя просит передать Вам сердечный привет.

Датируется по тексту письма.

<sup>1</sup> Речь идет о статье А. Стецкого «Пафос строительства», опубликованной в газете «Известия» от 28 июня 1933 года. Статья подписана инициалами — А. С.

<sup>2</sup> 15 июля с А. Белым случился обморок, вызванный солнечным перегревом. В Москву он выехал 29 июля.

<sup>3</sup> Видимо, имеются в виду переговоры по поводу издания третьей части «Воспоминаний» — «Между двух революций». Опубликовано в 1934 году в «Издательстве писателей в Ленинграде».

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

### ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ КАНВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

*Составитель А. В. Лавров*

При составлении использованы рукописная «Летопись жизни и творчества Андрея Белого», подготовленная вдовой писателя К. Н. Бугаевой (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 107), и ее же «Хронологические таблицы замысла, написания и переработки произведений Андрея Белого» (ЦГАЛИ, ф. 391, оп. 1, ед. хр. 66). Многие сведения, сообщаемые К. Н. Бугаевой, не имеют иных документальных подтверждений.

Использованы автобиографические сочинения Андрея Белого и его рукописи справочно-регистрационного характера: «Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора» (1923) (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3), «Материалы к биографии» (1919—1927 гг.) (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98), «Себе на память» (перечень прочитанных лекций, рефератов и публичных выступлений за 1899—1932 гг.) (Там же, ед. хр. 96), «Жизнь без Аси» (ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 1), «Работа и чтение» (1916—1917) (Там же, ед. хр. 6), «Передвижения за 1910—1918 год (Жизнь с Асей)» (Там же, ед. хр. 16), «Передвижения <Хронологическая канва с 1921 по 1933 г.>» (ГБЛ, ф. 25, новое поступление) и др. Учтены данные, извлеченные из переписки Андрея Белого (изданной и неопубликованной), другие материалы документального характера, результаты исследовательских разысканий.

В цитатах приняты следующие сокращения: *МБ* — «Материал к биографии (интимный)...»; *РД* — «Ракурс к Дневнику», составленный Белым свод автобиографических сведений, широко использованный в «Летописи» К. Н. Бугаевой.

Датировки до 1918 г., относящиеся к пребыванию Белого в России, даются по старому стилю, относящиеся к пребыванию за границей — по новому стилю; в ряде случаев приводятся двойные датировки.

#### 1880—1895

*1880, 14 октября (26 октября н. ст.)*. Борис Николаевич Бугаев родился в Москве, в доме Рахманова на углу Арбата и Денежного переулка. Отец — Николай Васильевич Бугаев (1837—1903), математик, профессор Московского университета. Мать — Александра Дмитриевна Бугаева, урожд. Егорова (1858—1922).

*1884, май — сентябрь*. Первое лето в Демьянове (Клинского уезда Московской губ.), в имении В. И. Танеева.

— *Осень*. Первые впечатления от поэзии и музыки.

*1887, январь — февраль*. Обучение грамоте и музыке (с матерью).

*1889, май*. Поступление гувернантки — француженки Беллы Радэн.

— *Лето*. В Демьянове.

*1890, конец апреля*. Поездка в Киев.

— 4 мая — 19 июля. В Городищах, близ Киева, у родственников Н. В. Бугаева.  
— 20—24 июля. По пути из Киева в Москву — в Боярках, на даче Курпников.

1891, Дружба с Б. Радэн.

— *Лето*. В Демьянове. Дружба с семейством Эртелей.

— *Сентябрь*. Поступает в московскую частную гимназию Л. И. Поливанова.

1892, *июнь — август*. В Перловке (Московской губ., по Ярославской ж. д.).

— *Осень*. Уходит Б. Радэн.

1893, *июнь — август*. На даче в Царицыне (под Москвой). Увлечение М. С. Муромцевой, дочерью С. А. Муромцева.

1894, *январь — апрель*. Серьезный интерес к русской поэзии.

— *Июнь — июль*. С матерью в имении Бутлеров Александрия (Спасского уезда Тамбовской губ.) и в Липягах (близ Спасска).

— *Июль — август*. В Либаве, на Балтийском море.

1895, *май — июнь*. Поездка с матерью в Кисловодск.

— *Июль — август*. В Бобровке (Тамбовской губ.).

— *Конец лета*. В имении Александрия.

— *Сентябрь — октябрь*. Первые опыты творчества (стихи). Участие в гимназическом журнале.

— *Конец года*. Знакомство с С. М. Соловьевым и его родителями — М. С. и О. М. Соловьевыми.

## 1896

*До лета*. Близость с семейством Соловьевых. Увлечение литературой, проблемами философии.

*Май — июнь*. Первая поездка с матерью за границу: Берлин, Париж, Швейцария (Берн, Тун, Цюрих). В Туне — совместная жизнь с семейством проф. Н. А. Умова.

*Июль — август*. С матерью в санатории д-ра Ограновича (имение Аляухово, близ Звенигорода). Общение с аббатом Габриелем Ожэ.

*Сентябрь*. Попытки писать прозаические произведения (фантастическая повесть, лирические отрывки).

*Ноябрь — декабрь*. Начало интереса к «новому» искусству (прерафаэлитам, французским символистам).

— Участие в любительских театральных постановках.

— Знакомство с будущим художником В. В. Владимировым.

## 1897

*Январь*. Написана романтическая сказка — самый ранний из сохранившихся юношеских творческих опытов.

*Лето*. С матерью в Даниловке, имении Усовых (Петровского уезда Саратовской губ.). Интерес к философии и эстетике А. Шопенгауэра.

*Осень*. Написана 2-актная драма (не сохранилась), отмеченная воздействием Г. Ибсена, М. Метерлинка, Г. Гауптмана.



## 1898

*Апрель.* Записаны первые фрагменты мистерии «Антихрист».

*Май.* В гостях у С. М. Соловьева в имении его бабушки, А. Г. Коваленской, Дедово (в 8-ми верстах от ст. Крюково Николаевской ж. д., под Москвой).

*Июнь — сентябрь.* С матерью в Даниловке. Пишет стихи и лирические отрывки в прозе.

*6 июля.* Дата прозаического отрывка «Волосатик».

*Осень.* Н. В. Бугаев покупает имение Серебряный Колодезь (Старогальская волость Ефремовского уезда Тульской губ.).

## 1899

*Январь — февраль.* Работа над мистерией «Антихрист».

*Январь — май.* «Агитация за символизм» среди знакомых.

*Февраль — март.* Работа над первым произведением в жанре «симфонии» («предсимфония»).

*Май.* Сдача выпускных экзаменов за 8-й класс и окончание гимназии Л. И. Поливанова (29 мая).

*1 июня.* Подано прошение о принятии на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета.

*Июнь — август.* Первое лето в имении Серебряный Колодезь. Работа над «предсимфонией». Чтение книг по естествознанию.

*Сентябрь.* Начало занятий в университете. Знакомство и начало дружбы с А. С. Петровским.

*Ноябрь.* Реферат в физическом кружке проф. Н. А. Умова «О задачах и методах физики».

## 1900

*Январь — апрель.* Работа над 1-й частью «Северной симфонии». Обработан драматический отрывок «Пришедший» (из мистерии «Антихрист»).

*Конец апреля — начало мая.* У Соловьевых — встреча и разговор с Вл. С. Соловьевым. Знакомство с «Краткой повестью об антихристе» Вл. Соловьева.

*Май.* Экзамены при переходе на второй курс университета.

*Июнь — август.* В имении Серебряный Колодезь. Работа над стихами, 2-й и 3-й частями «Северной симфонии». Импровизации на рояле.

*20 августа.* Возвращение в Москву.

*28 августа.* Начало занятий в университете.

*Сентябрь — декабрь.* Изучение трудов Вл. Соловьева.

*Декабрь.* Закончена «Северная симфония» (4-я часть)

## 1901

«...единственный год в своем роде: переживался он максимальнейшим напряжением» (МБ).

*Февраль.* Встречает М. К. Морозову на симфоническом концерте; переживания «мистической любви» к ней.

*Март.* Исповедальные письма (анонимные) к М. К. Морозовой.

— Начало работы над 2-й «симфонией» (вечерне написана 1-я часть).

*Май.* Написана 2-я часть 2-й «симфонии». Поездка на четыре дня в Дедово, чтение Соловьевым двух частей 2-й «симфонии».

— Экзамены в университете.

*Июнь — июль.* Серебряный Колодезь. Наблюдение и «изучение» закатов.

— Работа над 3-й и 4-й частями 2-й «симфонии».

*Август.* Окончание 2-й «симфоний».

— Пишет поэму «Фонтан» (утрачена).

— Возвращение в Москву.

*Сентябрь.* Первое знакомство со стихами А. А. Блока.

— Общение с П. Н. Батюшковым. Интерес к теософии.

*26 сентября.* Написано «Вместо предисловия» к 2-й «симфонии».

*Октябрь.* М. С. Соловьев передает рукопись 2-й «симфонии» для ознакомления В. Я. Брюсову.

— Написан первый рассказ (в переработанном виде — «Мы ждем его возвращения»).

*Середина ноября.* Решение М. С. Соловьева и В. Я. Брюсова печатать 2-ю «симфонию» с маркой издательства «Скорпион» под псевдонимом «Андрей Белый» (придуман М. С. Соловьевым).

*Ноябрь.* Знакомство с Эллисом (Л. Л. Кобылинским), Г. А. Рачинским.

*Ноябрь — декабрь.* Работа над первоначальной редакцией 3-й «симфонии».

*5 декабря.* Знакомство с В. Я. Брюсовым у Соловьевых.

*6 декабря.* У Соловьевых — знакомство с Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус.

## 1902

*Весна.* Переписка с З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковским.

— Обрабатывает кандидатское сочинение «Об оврагах».

— Сближение с Эллисом.

*1 или 4 апреля.* Встреча с Э. К. Метнером на концерте под управлением А. Никиша.

*Апрель.* Выходит в свет «Симфония (2-я, драматическая)», ([М.], «Скорпион», [1902]).

*Апрель — май.* Работа над 3-й «симфонией» (в первоначальной, уничтоженной редакции).

*Май.* Сближение с Э. К. Метнером.

— Чтение стихов у Брюсова, их критика Брюсовым.

*Июнь — август.* Серебряный Колодезь.

— Работа над 3-й «симфонией» «Возврат» и первоначальной редакцией 4-й «симфонии» (1-я и 2-я части), статьей «Формы искусства».

— Впервые читает «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше в подлиннике, изучает И. Канта.

*Сентябрь.* Чтение «Возврата» у Соловьевых.

*Сентябрь — октябрь.* Посещение «сред» Брюсова.

— Переработка 4-й «симфонии».

23 октября. Шафер на свадьбе Э. К. Метнера (уезжающего затем в Нижний Новгород).

1 — 15 ноября. Посещение концертов певицы М. А. Олениной-д'Альгейм.

8 ноября. Передает Брюсову рукопись «Северной симфонии» для опубликования в «Скорпионе».

Середина ноября. Знакомство с С. П. Дягилевым и А. Н. Бенуа.

Ноябрь. «О формах искусства» — реферат в студенческом филологическом обществе.

Ноябрь — декабрь. Работа в университетской химической лаборатории по органической химии.

— В № 11 и № 12 «Мира искусства» — первые журнальные публикации Белого (статьи «Певица» и «Формы искусства»).

## 1903

4 января. Отправил первое письмо к Блоку, одновременно получив письмо от Блока.

16 января. Смерть М. С. Соловьева и самоубийство О. М. Соловьевой.

Январь. Обрабатывает драматический отрывок «Пришедший» для «Северных цветов».

— В № 1 журнала «Новый Путь» — отрывок из письма Белого к Мережковскому под заглавием «По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», за подписью «Студент-естественник».

20 февраля. Высылает Брюсову цикл стихов («Призывы») для альманаха «Северные цветы» — поэтический дебют Белого.

Март. Знакомство с С. А. Соколовым (главой изд-ва «Гриф»), Н. И. Петровской, К. Д. Бальмонтом, М. А. Волошиным, Ю. К. Балтрушайтисом, С. А. Поляковым.

— Написано «открытое письмо» «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам» («Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 7).

— Выходят в свет 3-й альманах «Северные цветы» (М., «Скорпион», 1903), включающий цикл «Призывы» и драматический отрывок «Пришедший», и «Альманах книгоиздательства «Гриф»» (М., 1903) с циклом стихов Белого и «Отрывками из 4-й симфонии».

Апрель. Брюсов предлагает Белому подготовить книгу стихов для «Скорпиона».

Конец апреля. Первая литературная вечеринка у Белого (Бальмонт, Брюсов, Балтрушайтис, Соколов, Поляков, П. П. Перцов и др.).

Май. Государственные экзамены (22 мая — удостоверение об окончании университета по естественному отделению физико-математического факультета).

28 мая. Удостоен диплома 1-й степени.

29 мая. Смерть отца — Н. В. Бугаева.

Начало июня. Знакомство и встречи с поэтом Л. Д. Семеновым.

12 июня. Отъезд в Серебряный Колодезь.

Июль — август. Работа над стихами. «Почти весь том «Золото в лазури» написан в это лето» (МБ).

— Изучение И. Канта.

— Написаны статьи «О теургии», «Символизм, как миропонимание», «Критицизм и символизм», «Священные цвета».

*16—17 августа.* Высылает в «Скорпион» рукопись книги стихов («Золото в лазури»).

*Середина сентября.* Возвращение в Москву.

*Октябрь.* Формирование кружка «аргонавтов» (идеологи — Белый и Эллис). Начало дружбы с Н. И. Петровской.

— Начинаются «воскресенья» у Белого.

*Середина октября.* Выходит в свет «Северная симфония (1-я, героическая)» (М., «Скорпион», 1904).

*Ноябрь.* Знакомство с Д. В. Философовым.

— Переживания «мистериальной» влюбленности в Н. И. Петровскую.

*Ноябрь — декабрь.* Участие в организации журнала «Весы».

*Начало декабря.* Конфликт с Брюсовым на почве взаимоотношений с изд-вом «Гриф».

## 1904

*10 января.* Первая встреча с Блоком и Л. Д. Блок.

*11 января.* «Воскресенье» на квартире Белого с участием Блока и Брюсова.

*24 января.* Отъезд Блока и Л. Д. Блок из Москвы.

*Конец января.* Начало «романа» с Н. И. Петровской.

*Февраль.* Написан прозаический отрывок «Аргонавты».

— Цикл стихов Белого и рассказ «Световая сказка» в «Альманахе «Гриф» (М., 1904).

*17 марта.* Отъезд в Нижний Новгород к Э. К. Метнеру.

*Конец марта.* Выходит в свет книга стихов и лирической прозы «Золото в лазури» (М., «Скорпион», 1904).

*Начало апреля.* Возвращение в Москву.

— Знакомство с Вяч. И. Ивановым.

*4 мая.* Отъезд в Серебряный Колодезь.

*Май — июнь.* Изучение психологии. Написаны статьи «О пессимизме», «О границах психологии», «Маска».

*Конец июня.* Возвращение в Москву.

*Июль.* Подает заявление о принятии на историко-филологический факультет Московского университета.

*Середина июля.* Поездка с А. С. Петровским к Блоку в Шахматово. По возвращении в Москву — разрыв с Н. И. Петровской.

*19 июля.* Возвращение в Серебряный Колодезь.

*Август.* Серебряный Колодезь. Вынашивание концепций философии символизма. «Пишу с бешеной быстротой свою теоретико-познавательную систему» (МБ) (текст не сохранился).

*Конец августа.* Поездка с матерью в Саровский монастырь, оттуда — в Арзамас и Нижний Новгород (на один день к Э. К. Метнеру).

*30 августа.* Возвращение в Москву.

*Сентябрь — декабрь.* Начало занятий на историко-филологическом факультете (товарищи — В. О. Нилендер, Б. А. Садовской, В. Ф. Ходасевич, Б. А. Грифцов).

— Работа в семинариях С. Н. Трубецкого (по Платону), Л. М. Лопатина (по «Монадологии» Лейбница).

— Участие в деятельности кружка Астровых.

— Изучение неокантианской литературы.

*Октябрь.* Осложнение взаимоотношений с Брюсовым (психологическая «дуэль»).

*Середина ноября.* Выходит в свет «Возврат. III симфония» (М., «Гриф», 1905).

*Начало декабря.* Брюсов отсылает Белому полемически направленное против него стихотворение «Бальдеру Локи», Белый отвечает стихотворением «Старинному врагу» (9 декабря).

## 1905

*9 января.* «Кровавое воскресенье». Приезд в Петербург (остановился у Мережковских).

*Январь.* Общение с Блоком и его семьей. Знакомство с петербургским литературно-художественным миром. Участие в тайной религиозной общине Мережковских.

*5 февраля.* Возвращение в Москву.

*19 — 22 февраля.* Инцидент с Брюсовым: Брюсов вызывает Белого на дуэль, объяснение, примирение.

*Конец февраля.* В «Альманахе кн-ва «Гриф»» (М., 1905) — цикл стихов «Тоска о воле».

*Февраль — март.* Написана статья «Апокалипсис в русской поэзии».

*Апрель.* Начало личного знакомства с М. К. Морозовой, посещение собраний у нее.

— Общение с Мережковскими в Москве.

*Май — июнь.* В Дедове с С. М. Соловьевым.

— Полемика с Брюсовым в «Весах» (№ 5, 6) по проблемам эстетики символизма.

— Работа над поэмой «Дитя-Солнце» (текст утрачен).

*Середина июня.* Поездка с С. М. Соловьевым в Шахматово к Блокам. Из Шахматово — поездка в Павшино (близ Москвы) к В. В. Владимирову.

*Конец июня — начало июля.* В Москве.

*После 11 июля.* Отъезд в Серебряный Колодезь.

*Июнь — июль.* Статьи «Химеры», «Сфинкс».

*Август.* Серебряный Колодезь. Написана статья «Луг зеленый».

*После 16 августа.* Поездка в Поповку к М. К. Морозовой.

*20—22 августа.* Возвращение в Дедово.

*Начало сентября.* В Москве. Участие в университетских митингах. Общение с Л. Д. Семеновым.

*Сентябрь.* Переработка 4-й «симфонии».

*3 октября.* Участие в похоронах С. Н. Трубецкого.

*20 октября.* Участие в похоронах Н. Э. Баумана.

*Октябрь.* Чтение К. Маркса («Капитал»), Ф. Меринга, «...Являюсь sui generis социал-символистом» (РД).

*Ноябрь.* Первая встреча с семьей Тургеневых; знакомство с А. А. Тургеневой.

*1 декабря.* Приезд в Петербург (остановился у Мережковских).

*После 20 декабря.* Возвращение в Москву.

*Декабрь.* Написана статья «Ибсен и Достоевский».

## 1906

*Январь.* Обрабатывает драматический отрывок «Пасть ночи» для журнала «Золотое руно» (1906, № 1).

— Разлад с Мережковскими в связи с публикацией в «Весах» (1905, № 12) статьи «Ибсен и Достоевский».

*Середина февраля.* Приезд в Петербург. Объяснение с Мережковскими, участие в их проводах за границу (25 февраля).

— Посещение «сред» Вяч. Иванова.

— Общение с Блоком, Л. Д. Блок, А. А. Кублицкой-Пиоттух — матерью Блока.

*26 февраля.* Объяснение в любви Белого и Л. Д. Блок.

*5 или 6 марта.* Отъезд в Москву. Начало ежедневной переписки с Л. Д. Блок.

*Март — начало апреля.* Написана статья «Феникс».

*Вторая половина апреля.* Поездка в Петербург. Сложные взаимоотношения с Л. Д. Блок.

*Начало мая.* Возвращение в Москву.

— В связи с открытием I Государственной думы — всплеск «левых» умонастроений.

*22 мая — 12 июня.* В Дедове с С. М. Соловьевым; общение с сестрами Любимовыми в селе Надовражино.

— «Мучительная переписка» (МБ) с Л. Д. Блок.

— Написаны рассказ «Куст» (конец мая), статьи «Венец лавровый», «Генрик Ибсен».

*Вторая половина июня — первая половина июля.* В Серебряном Колодезе. Написана поэма «Панихида», работа над 4-й «симфонией» (переработка 1-й части).

*Около 20 июля.* Приезд в Дедово.

*Начало августа.* Ссора с Н. М. Коваленским из-за политических взглядов. Отъезд в Москву.

*10 августа.* Белый направляет к Блоку Эллиса с вызовом на дуэль (попытка разрешить сложные отношения с ним и Л. Д. Блок); дуэль не состоялась.

*Август — сентябрь.* Переезд из дома Рахманова на Арбате в новую квартиру в доме Новикова — Арбат, Никольский пер., д. 21, кв. 7 (ныне — Плотников пер., д. 21).

*23 августа — начало сентября.* В Петербурге. Решительные объяснения с Блоком и Л. Д. Блок.

*10 сентября.* В Москве. Подает заявление об увольнении из числа студентов университета в связи с заграничной поездкой (удовлетворено 19 сентября).

*20 сентября.* Отъезд из Москвы за границу.

*21 сентября / 4 октября.* Приезд в Мюнхен.

*Октябрь — ноябрь.* В Мюнхене. Общение с В. В. Владимировым. Знакомство с Ф. Ведехиндом, Ш. Ашем, Ст. Пшибышевским.

— Работа над окончательной редакцией 4-й «симфонии» «Кубок метелей».

*30 ноября — 1 декабря.* Переезд из Мюнхена в Париж.

*Декабрь.* В Париже. Встречи с Мережковскими, Д. В. Философовым, Н. М. Минским. Знакомство с Ж. Жоресом, Н. С. Гумилевым.

— Работа над 3-й частью «Кубка метелей», рассказом «Адам».

*Канун нового года.* Болезнь (флегмона, угрожавшая заражением крови).

## 1907

*2 января.* В больнице перенес хирургическую операцию.

*Конец января.* Выходит из больницы.

— Работает над статьей для сборника «Le Tzar et la Révolution», подготавливаемого Мережковскими (не сохранилась).

*22 февраля.* Читает лекцию «Социал-демократия и религия» в пользу парижской эмигрантской кассы.

*Конец февраля (ст. ст.) / начало марта (н. ст.).* Возвращение из Парижа в Москву.

*28 февраля.* Выступает в «Обществе свободной эстетики» с чтением стихотворений.

*Март.* Участие в разработке программы «Общества свободной эстетики» и полемической платформы журнала «Весы», направленной против «мистического анархизма».

*14 апреля.* «Символизм в современном русском искусстве», лекция в Политехническом музее.

*После 19 апреля.* Поездка на несколько дней в Надовражино.

*Май — июнь.* С С. М. Соловьевым снимает дачу в Петровском (имение, прилегающее к Дедову).

— Работа над 4-й «симфонией» «Кубок метелей» (закончена 30 июня).

*Июль.* В Москве. Работа над полемическими статьями для «Весов» и газет.

*Август.* Инцидент между Белым и редакцией журнала «Золотое руно»: протест Белого против издателя «Золотого руна» Н. П. Рябушинского (5 августа), отказ сотрудников «Весов» от участия в «Золотом руно» (21—22 августа).

*8 августа.* Блок высылает Белому вызов на дуэль. Последующее выяснение (по переписке) отношений и литературных позиций.

*24 августа.* Встреча и объяснение с Блоком в Москве.

*24—25 сентября.* Конфликт с редакцией московской газеты «Литературно-художественная неделя».

*2—3 октября.* Приезд в Киев.

*4 октября.* Участвует в вечере «нового искусства» в Киевском городском театре (вступительное слово «Об итогах развития нового русского искусства»).

*6 октября.* «Будущее искусство» — лекция в Коммерческом собрании в Киеве.

*8 октября.* Приезд (вместе с Блоком) из Киева в Петербург.

*Середина октября.* Возвращение в Москву.

*Октябрь.* Изучение трудов Г. Когена, Г. Риккерта.

*1 ноября.* Приезд в Петербург (снимает комнату на Васильевском острове)  
*Ноябрь.* «Ссора с Л. Д. (Блок)» (МБ).  
— Работа над статьями «Театр и современная драма», «Поэт мрамора и бронзы».  
*18 ноября.* Возвращение в Москву.  
*Вторая половина ноября — декабрь.* Возобновление личного общения с Э. К. Метнером (вернувшимся в Москву).  
— Знакомство с М. О. Гершензоном. Начало сотрудничества в журнале «Критическое обозрение».  
*19 декабря.* «Фридрих Ницше», лекция в Политехническом музее.

## 1908

*Начало года.* Работа над «Теорией символизма» (текст в полном объеме не сохранился).

*15 января.* «Искусство будущего», лекция в Петербурге в зале Тенишевского училища.

*21 января.* «Фридрих Ницше и предвестия современности», лекция в Московском Литературно-художественном кружке.

*22 января.* Приезд в Петербург. Встреча с Блоком.

*25 января.* «Фридрих Ницше и предвестия современности», лекция в зале Тенишевского училища (28 января повторена в Москве в Политехническом музее). Отъезд в Москву.

*Февраль.* Встреча с А. А. Тургеневой у Рачинских.

— Появление в «Весах» (1908, № 2) статьи Белого «Вольноотпущенники», вызвавшей скандальный эффект.

*Начало апреля.* Выходит в свет «Кубок метелей. Четвертая симфония» (М., «Скорпион», 1908; тираж 1000 экз.).

*Апрель.* Конфликт с редакцией «Весов» в связи с передачей Белым цикла стихов в «Золотое руно» (1908, № 3—4).

*Начало мая.* Прекращение отношений и переписки с Блоком.

*Вторая половина мая.* Отъезд с Э. К. Метнером в Серебряный Колодезь.

*Июнь.* Последнее пребывание (с Метнером) в Серебряном Колодезе; «мать продает его» (РД). Работа над стихами (для книги «Пепел»).

*24 июня.* Отъезд в Москву.

*Вторая половина июля.* В Дедове с С. М. Соловьевым. Работа над стихами (для книги «Урна»). Изучение стиховедческой литературы.

*Начало августа.* Приезд в Петербург.

*Август.* В Суйде под Петербургом (Варшавская ж. д.) на даче у Мережковских. Пишет статью «Каменная исповедь».

*28 августа.* Сдаёт рукопись книги «Пепел» в петербургское издательство «Шиповник».

*Начало сентября.* Возвращение в Москву.

*Осень.* Посещает теософический кружок К. П. Христофоровой.

*15 октября.* «Символизм и современное русское искусство», реферат в «Обществе свободной эстетики».

*Конец октября — ноябрь.* Заседания в «Весах», посвященные определению судьбы журнала и организации редакционного комитета.



6 ноября. Лекция в «Доме песни» («I. Песня и современность. II. Жизнь песни»).

Первая половина ноября. Поездка в Петербург. Реферат о Ст. Пшибышевском в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Середина ноября. Возвращение в Москву.

21 ноября. «Символизм», лекция в «Доме песни».

Начало декабря. Выходит в свет книга «Пепел. Стихи» (СПб., «Шиповник», 1909; тираж 1000 экз.).

Конец декабря. Сближение с теософкой А. Р. Минцловой.

## 1909

Середина января. Поездка в Петербург. Лекция «Настоящее и будущее русской литературы» в зале Тенишевского училища (17 января).

27 января. Скандальный инцидент между Белым и писателем Ф. Ф. Тищенко в Московском Литературно-художественном кружке на лекции Вяч. Иванова.

20 февраля. Отъезд (вместе с А. С. Петровским) в село Бобровка Тверской губ. (имение А. А. Рачинской, за Ржевом, ст. Оленино Виндавской ж. д.).

Конец февраля — первая половина марта. В Бобровке. Написана 1-я глава романа «Серебряный голубь». Стиховедческие исследования: «бшеная работа над ритмом поэтов» (PR). Чтение книг по оккультизму и астрологии.

Середина марта. Поездка в Киев (через Москву).

14 марта. Киев. Лекция «Современность и Пшибышевский» в театре Медведова.

Вторая половина марта. В Москве. Встречи с А. А. Тургеневой (Асей), которая пишет портрет Белого.

Конец марта. Выходит в свет книга «Урна. Стихотворения» (М., «Гриф», 1909; тираж 1200 экз.).

Апрель. Работа над 2-й главой «Серебряного голубя», статьей «Гоголь». — «Возникающая любовь между мною и Асей» (МБ).

— Поездка в Звенигород (с А. А. и Н. А. Тургеневыми, А. М. Поццо, А. С. Петровским).

26 апреля. Публичное выступление при возложении венка на могилу Н. В. Гоголя.

Май — август. В Дедове с С. М. Соловьевым. Работа над «Серебряным голубем» (3-я — 5-я главы).

Май. Поездка в Изумрудный Поселок к Э. К. Метнеру. Беседы об организации издательства «Мусагет».

Июнь — июль. Исследование ритма стихотворений Пушкина.

Август. Поездки в Москву. Организационная деятельность по учреждению издательства «Мусагет».

Конец августа. Осложнение отношений с С. М. Соловьевым.

Сентябрь. В Москве. Начало деятельности «Мусагета».

— Работа над статьями «Проблема культуры», «Эмблематика смысла», комментариями к книге «Символизм».

30 сентября. Избран в члены Общества любителей российской словесности.

Октябрь. Написаны статьи «Лирика и эксперимент», «Магия слов».

*Ноябрь.* Написаны 6-я глава «Серебряного голубя», статья «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба».

*Конец ноября.* Отъезд в Бобровку.

*Декабрь.* В Бобровке. Окончание «Серебряного голубя» (7-я глава), работа над статьями «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», ««Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)».

*20—25 декабря.* Возвращение в Москву.

*В течение года.* «Серебряный голубь» печатается в «Весах».

## 1910

*10—12 января.* Отъезд в Бобровку.

*Около 20 января.* Возвращение в Москву.

*Конец января.* Отъезд в Петербург; останавливается в квартире Вяч. Иванова («башня»).

*Февраль.* В Петербурге. «Мистический треугольник» (МБ): Белый — А. Р. Минцлова — Вяч. Иванов.

*18 февраля.* Доклад о ритме в «Обществе ревнителей художественного слова» (редакция журнала «Аполлон»).

*2 марта.* «Генрик Ибсен», лекция в аудитории Соляного городка.

*4—5 марта.* Возвращение в Москву.

*Март.* Официальное открытие «Мусажета».

*Апрель.* Организация при «Мусажете» Ритмического кружка.

— Поездка с А. С. Петровским в Бобровку, где 5 апреля пишет предисловие к «Символизму».

*Конец апреля.* Выходит в свет «Символизм. Книга статей» (М., «Мусажет», 1910; тираж 1000 экз.).

*Май.* Разрыв с А. Р. Минцловой.

— Отъезд в Демьяново (где А. Д. Бугаева снимает дачу).

*Вторая половина мая.* Выходит в свет «Серебряный голубь. Повесть в 7-ми главах» (М., «Скорпион», 1910; тираж 1000 экз.).

*Июнь.* В Демьянове. Пишет статью «Кризис сознания и Генрик Ибсен». Собирает материал для анализа пятистопного ямба в лирике Пушкина, Баратынского, Тютчева.

*Конец июня.* Отъезд через Москву в Боголюбы (Волынской губ., близ Луцка), в имение В. К. Кампиони и С. Н. Кампиони (матери А. А. Тургеневой).

*Июль.* Боголюбы, Луцк. Сближение с А. Тургеневой.

*Конец июля.* Выходит в свет «Луг зеленый. Книга статей» (М., «Альциона», 1910; тираж 1200 экз.).

*Август.* Возвращение в Москву, отъезд в Демьяново, затем — в Москву.

*Август — ноябрь.* Руководит работой Ритмического кружка.

*Начало сентября.* Возобновление переписки с Блоком.

*Сентябрь.* Редакционная деятельность в «Мусажете».

— Написана статья «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)».

*Октябрь.* Участие в работе кружка «Молодой Мусажет» (студия скульптора К. Ф. Крахта).

— Примирение с С. М. Соловьевым.

*1 ноября.* «Трагедия творчества у Достоевского», лекция в Московском религиозно-философском обществе. Встреча и возобновление общения с Блоком.

*Ноябрь.* Переживание ухода и смерти Л. Н. Толстого.  
— Написана брошюра «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой».  
*26 ноября / 9 декабря.* Отъезд с А. А. Тургеневой в заграничное путешествие.  
*12 декабря.* Проездом в Венеции.  
*13 декабря.* Проездом в Риме.  
*17 декабря.* Приезд в Палермо (Сицилия).  
*Не позднее 24 декабря.* Переезд в Монреале (городок в 5 км от Палермо).  
*Вторая половина декабря.* Начало работы над путевыми очерками (с целью публикации в газетах).

## 1911

*5 января.* Приезд в Тунис.  
*15 января.* Поселяются в Радесе (арабская деревня близ Туниса).  
*Февраль.* В Радесе.  
*26—27 февраля.* Поездка в Кайруан (город к югу от Туниса).  
*Начало марта (ст. ст.).* Выходят в свет «Арабски. Книга статей» (М., «Мусагет», 1911; тираж 1000 экз.).  
*7 марта.* Приезд из Радеса в Тунис.  
*8 марта.* Отплытие из Туниса в Египет через Мальту (9 марта).  
*14 марта.* Прибытие в Порт-Саид.  
*15 марта.* Приезд в Каир.  
— Осмотр пирамид и Великого сфинкса. Восхождение на пирамиду (16—18 марта).  
*Вторая половина марта.* Поездка в Мемфис.  
*Около 8 апреля.* Отъезд из Каира в Палестину.  
*10 апреля.* Прибытие в Иерусалим.  
*Вторая половина апреля.* Отбытие из Иерусалима на родину (морем через Митилены, греческий порт в Эгейском море).  
*1—3 мая.* В Константинополе.  
*5 мая (22 апреля ст. ст.).* Прибытие в Одессу.  
*25 апреля.* Приезд с А. Тургеневой в Боголюбы (через Киев — 24 апреля).  
*8 мая.* Приезд в Москву (без А. Тургеневой).  
*Середина мая.* Общение с С. Н. Булгаковым, предлагающим Белому писать роман для журнала «Русская мысль».  
*18 мая.* Отъезд из Москвы в Боголюбы.  
*Июнь — июль.* В Боголюбах. Работа над книгой «Путевые заметки».  
*8 августа.* Приезд с А. Тургеневой в Москву (остановились в меблированных комнатах Троицкой на Тверском бульваре).  
*Конец августа — начало сентября.* Две недели в имении М. К. Морозовой в Калужской губ.  
*Середина сентября.* В Москве.  
— Получен заказ от «Русской мысли» на роман (с обязательством представить к январю 1912 г. 12 печ. л.).  
*Конец сентября — середина ноября.* С А. Тургеневой на даче А. Н. Дяпре в Видном, близ Москвы (ст. Расторгуево Павелецкой ж. д.).  
*Сентябрь.* Окончание «Путевых заметок».  
*Октябрь.* Начало работы над романом (первоначальная редакция «Петербурга»).

5 ноября. Лекция о Египте в московском Историческом музее.

*Середина ноября.* Переезд в Москву в квартиру А. М. Поццо: Плющиха, 6-й Ростовский пер., дом Орлова (д. 11, кв. 2).

— Выходит в свет брошюра «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (М., «Мусагет», 1911; тираж 1000 экз.).

*Вторая половина ноября.* Чтение в редакции «Мусагета» отрывков из романа («Петербург»).

*Начало декабря.* Приезд в Бобровку для работы над романом.

25 декабря. Возвращение в Москву.

## 1912

*Январь.* Инцидент с «Русской мыслью»: редактор журнала П. Б. Струве, ознакомившись с представленными Белым тремя главами романа, отказывается его печатать.

*Середина января.* Поездка в Бобровку и возвращение в Москву.

21 января. Приезд в Петербург, на «башню» Вяч. Иванова.

28 января. Доклад в «Обществе ревнителей художественного слова» о работе Ритмического кружка над исследованием пятистопного ямба.

*Февраль.* В Петербурге. Обсуждение с Вяч. Ивановым вопросов организации «мусагетского» журнала «Труды и дни».

18 февраля. Доклад о символизме в «Обществе ревнителей художественного слова».

23 февраля. «Современный человек», лекция в большой аудитории Соляного городка.

24 февраля. Встреча с Блоком в ресторане Лейнера.

28—29 февраля. Возвращение в Москву.

*Март.* Выходит 1-й номер «Трудов и дней», двухмесячника издательства «Мусагет» под редакцией Белого и Э. К. Метнера.

*Середина марта.* Передает рукопись написанных глав романа «Петербург» (первоначальная редакция) издателю К. Ф. Некрасову.

16/29 марта. Отъезд с А. Тургеневой из Москвы за границу: через Берлин (31 марта), Кёльн (1 апреля) в Брюссель (2 апреля).

*Апрель — начало мая.* В Брюсселе. Работает над 4-й главой «Петербурга».

6 мая. Приезжает с А. Тургеневой в Кёльн на лекцию Р. Штейнера, религиозного философа, создателя антропософского учения.

7 мая. Личная встреча с Р. Штейнером. Решение Белого и А. Тургеневой встать на путь антропософского «ученичества».

8 мая. Возвращение в Брюссель.

*Май.* Поездки по Бельгии (Брюгге, Шарлеруа).

*Начало июня.* Отъезд из Брюсселя во Францию.

*Около 4 июня.* Приезд в Буа-ле-Руа (под Парижем, вблизи Фонтенбло), в дом П. И. д'Альгейма и М. А. Олениной-д'Альгейм, тетки А. Тургеневой.

*Июнь.* В Буа-ле-Руа работает над 5-й главой «Петербурга».

*Начало июля.* Приезд в Мюнхен (через Страсбург).

*Июль.* В Мюнхене — занятия антропософией с М. Шолль. Встречи с Р. Штейнером, Эллисом.

*Август.* Слушание мюнхенского курса Р. Штейнера «О вечности и мгновении». Сближение с Т. Г. Трапезниковым.

*Конец августа.* Переезд из Мюнхена в Базель (Швейцария).

*Сентябрь.* В Базеле слушает курс лекций Штейнера «Евангелие от Марка»; встречается с Вяч. Ивановым.

*1—26 октября.* В Фицнау на Фирвальдштетском озере (Швейцария). Пишет статьи для «Трудов и дней» («Линия, круг, спираль — символизма», «Круговое движение»), работает над «Петербургом».

*26 октября.* Приезд в Штутгарт.

*Ноябрь.* Переезд в Дегерлох (под Штутгартом). Общение с Эллисом и Иоганной Польшман-Мой.

— Переработка первых глав «Петербурга».

*24 ноября.* Переезд из Штутгарта в Мюнхен.

*30 ноября.* Переезд из Мюнхена в Берлин (через Нюрнберг).

*27 декабря.* Отъезд из Берлина в Кёльн на курс лекций Штейнера «Послания апостола Павла и Бхагаватгита».

## 1913

*Около 5 января.* Возвращение из Кёльна в Берлин.

*Январь.* В Берлине. Переработка первых глав «Петербурга».

— Встреча и переговоры с руководителем издательства «Сирин» М. И. Терешенко относительно передачи рукописи «Петербурга» для опубликования.

*Февраль.* В Берлине.

*24—25 февраля (ст. ст.).* Принято решение о печатании «Петербурга» в издательстве «Сирин».

*26 февраля / 11 марта.* Отъезд с А. Тургеневой из Берлина в Россию, в Боголюбы.

*Март — начало мая.* В Боголюбах. Заканчивает 6-ю, пишет 7-ю главу «Петербурга».

*11 мая.* Приезд (с А. Тургеневой) в Петербург (гостиница «Пале-Рояль»).

*11—14 мая.* Личное знакомство с Р. В. Ивановым-Разумником (как представителем издательства «Сирин»), встречи с Блоком, Вяч. Ивановым, Мережковскими, Н. А. Бердяевым.

*15—25 мая.* Поездка в Гельсингфорс на цикл лекций Штейнера «Оккультные основы Бхагаватгиты».

*Конец мая.* Возвращение в Петербург, поездка в Демьяново.

*Июнь.* Возвращение (через Москву) в Боголюбы.

*Июль.* Окончание 7-й главы «Петербурга».

*31 июля / 13 августа.* Отъезд (с А. Тургеневой) из Боголюбов в Мюнхен (через Дрезден).

*Вторая половина августа.* Слушает в Мюнхене курс лекций Штейнера «О мистериях».

*12 сентября.* Отъезд (с А. Тургеневой) в Норвегию.

*13 сентября — начало октября.* Христиания, Льян (близ Христиании). Курс лекций Штейнера «Пятое Евангелие». Окончательное решение связать свою судьбу с антропософией.

*8—10 октября.* Поездка в Берген.

*11—12 октября.* В Копенгагене.

*Середина октября (ст. ст.).* Выходит в свет 1-й сб. «Сирин» (СПб., 1913; тираж 8100 экз.), включающий 1—3-ю главы «Петербурга».

*Середина октября.* Приезд в Берлин.

— Инцидент между Белым и издательством «Мусажет»: Белый требует (20 октября н. ст.) приостановить печатание трактата Эллиса «Vigilemus!», содержащего критику антропософии.

*Конец октября.* Поездка из Берлина в Штутгарт и Дегерлох. Разрыв отношений с Эллисом.

*8—11 ноября.* Поездка из Берлина в Нюрнберг.

*9 ноября.* Направляет секретарю «Мусажета» Н. П. Киселеву письмо с отказом от редакционного участия в деятельности издательства.

*Ноябрь.* Завершены и отосланы в «Сирин» 8-я глава и эпилог «Петербурга».

*Декабрь.* Переезд из Берлина в Мюнхен.

*Конец декабря (ст. ст.).* Выходит в свет 2-й сб. «Сирин» (СПб., 1913; тираж 8100 экз.), включающий 3—5-ю главы «Петербурга».

*25 декабря.* В Берлине.

*27 декабря.* Приезд (с А. Тургеневой) в Лейпциг на курс лекций Штейнера «Христос и духовные миры».

*31 декабря.* Знакомство с немецким поэтом К. Моргенштерном.

## 1914

*3 января.* Посещение могилы Ф. Ницше (близ Лейпцига); связанные с этим переживания кризиса мира и поворота в жизненном пути.

*Около 5 января.* Возвращение в Берлин.

*Январь.* В Берлине слушает курс лекций Штейнера «О макрокосмическом и микрокосмическом мышлении».

*31 января.* Отъезд из Берлина в Базель.

*Февраль.* В Базеле, поездки в Дорнах (близ Базеля). Работа в бюро планов по постройке Гетеанума — антропософского центра в Дорнахе.

*3 марта — 6 марта.* Поездка в Штутгарт, на лекции Штейнера.

*8—9 марта.* В Пфорцгейме.

*Около 10 марта.* Переезд в Дорнах — Арлесгейм.

*Март — декабрь.* В Дорнахе работает резчиком по дереву на постройке Гетеанума (обрабатывает капители и архитравы).

*23 марта.* В Берне заключен гражданский брак с А. А. Тургеневой.

*Конец марта (ст. ст.).* Выходит в свет 3-й сб. «Сирин» (СПб., 1914; тираж 8100 экз.), включающий 6—8-ю главы и эпилог «Петербурга».

*Апрель.* В Мюнхене, Вене, Праге на лекционных курсах Штейнера.

*Май — июнь.* В Дорнахе — Арлесгейме работает над подготовкой собрания стихов для издательства «Сирин»: правка «Золота в лазури» (издание не осуществлено).

*10—18 июля.* Поездка в Швецию (в Норчёпинг) на курс лекций Штейнера.

*19—21 июля.* Возвращение через Мальмё, Штральзунд, Берлин в Швейцарию (Дорнах — Арлесгейм).

*Июль — август.* Работа над сокращением «Петербурга» для немецкого издания.

*31 июля.* Начало мировой войны.

*Август — декабрь.* В Дорнахе общается с М. А. Волошиным.

*Декабрь.* Встречи с Э. К. Метнером, приезжающим в Дорнах из Цюриха; поездка в Цюрих к Метнеру.

— Знакомство с книгой Э. К. Метнера «Размышления о Гете» (М., «Мусагет», 1914), содержащей критику трудов Штейнера о Гете.

— Изучение Гете и трудов Штейнера о Гете.

## 1915

*Январь.* Арлесгейм. Общение с М. Бауэром, ближайшим учеником Штейнера.

*Январь — июнь.* Работа над книгой «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности», полемическим ответом на книгу Метнера «Размышления о Гете».

*Февраль — август.* В Дорнахе; работа в Гетеануме.

*Март.* Приезд Э. К. Метнера в Дорнах; прекращение отношений с ним.

*Сентябрь.* Замысел эпопеи «Моя жизнь».

*Осень.* Путешествия из Дорнаха по Швейцарии (Люцерн, Бруннен, Флюэлен, Гошенен, Лозанна, Монтрё, Глион, С.-Морис, Невшатель, Цюрих).

*Октябрь.* Написаны предисловие и 1-я глава романа «Котик Летаев».

*Конец ноября — декабрь.* В Дорнахе. Пишет статьи для газеты «Биржевые ведомости» («Гремящая тишина», «Горизонты сознания»).

*Декабрь 1915 — февраль 1916.* «Кант и Штейнер в свете современных теоретико-познавательных проблем», курс лекций для кружка русских антропософов в Дорнахе.

## 1916

*Январь — февраль.* В Дорнахе.

*Январь — июнь.* Написаны 2—5-я главы «Котика Летаева».

*Март.* Путешествие пешком по Швейцарии с А. М. Поццо (Ольтен, Аарбург, Золотурн, Мутэ).

*Около 10 апреля (ст. ст.).* Выходит в свет отдельное издание романа «Петербург» ([Пг.], 1916, тираж 6000 экз.).

*Март — июль.* В Дорнахе — работа над резной скульптурой.

*Апрель — май.* Посещает Лугано, Бруннен.

*23 июня.* Высылает рукопись «Котика Летаева» (без последней главы) в Царское Село Иванову-Разумнику.

*Середина августа.* Выезжает из Дорнаха на родину (в связи с призывом на военную службу). А. Тургенева остается в Дорнахе.

*18 августа — 3 сентября.* Возвращение в Россию (18. VIII — Берн. 19. VIII — Париж, Гавр, 20—25. VIII — Лондон, 26—27. VIII — Немецкое море, 27. VIII — Берген, 29. VIII — Христиания, 1. IX — Торнио, 3. IX — Петроград).

*21 августа (3 сентября н. ст.) — конец августа.* В Петрограде, Демьяново (у матери под Москвой), Москве.

*Начало сентября.* В Москве. Заключен договор с В. В. Пашуканисом на издание собрания сочинений.

*9 сентября.* Приезд в Петроград.

10, 12 сентября. В Царском Селе (близ Петрограда) у Иванова-Разумника (Колпинская ул., д. 20, кв. 2).

13 сентября. Отъезд в Москву.

14—19 сентября. В Москве.

19 сентября. Отъезд в Киев.

20 сентября. В Брянске получает известия о призыве на военную службу; возвращается в Москву.

21—30 сентября. В Москве. Получает трехмесячную отсрочку от военной службы.

Октябрь. В Москве. Написаны 6-я глава и эпилог «Котика Летаева».

16 октября. Чтение «Котика Летаева» на квартире Б. П. и Н. А. Григоровых.

Ноябрь—декабрь. Попеременно в Москве и в Сергиевом Посаде, у С. М. и Т. А. Соловьевых (9—18. XI, 10—20. XII, 23—28. XII).

— Переработка «Золота в лазури».

Середина ноября. Выходит в свет исследование «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете»» (М., «Духовное знание», 1917).

Середина декабря. Работает над статьей «Поэзия Блока» (опубликована в альм. «Ветвь». М., 1917).

В течение года. Ведет записи, позднее отразившиеся в философско-публицистическом цикле «На перевале».

## 1917

Январь. В Москве и в Сергиевом Посаде (6—11. I, 17—24. I).

— Вновь получает двухмесячную отсрочку от военной службы.

— Заканчивает переработку «Золота в лазури».

29 января. Отъезд в Петроград.

30 января — 8 марта. Попеременно в Петрограде и в Царском Селе у Иванова-Разумника (31. I — 6. II, 13—26. II, 4—8. III).

Январь — февраль. Работа над статьей «Жезл Аарона (О слове в поэзии)».

Февраль — март. Работа над статьей «Ритм и смысл», исследованием «О ритмическом жесте».

12 февраля. «Александрийский период и мы в освещении проблемы «Восток или Запад»», доклад в Петербургском религиозно-философском обществе.

16 февраля. «Творчество мира», доклад в Петербургском религиозно-философском обществе.

28 февраля. В Петрограде во время начала Февральской революции. «Пять раз был под пулеметами» («Жизнь без Аси»).

9 марта. Возвращение в Москву.

Март — апрель. В Москве и в Сергиевом Посаде (12—17. III, 19—30. III, 11—22. IV).

— Завершает «О ритмическом жесте», работает над философским очерком «О смысле познания».

2—9 мая. В Дедове.

10 мая. Возвращение в Москву.

14 мая. «О ритмической кривой», доклад у Б. П. и Н. А. Григоровых.

17 мая. Отъезд в Демьяново.



*Июнь — первая половина июля.* В Москве и под Москвой (Демьяново, Дедово, Поворово).

— Пишет брошюру «Революция и культура» (М., изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917).

*Вторая половина июля — август.* В Поворове, на даче Григоровых (по Николаевской ж. д.), наездами в Москве. Подготовительная работа для «поэмы о звуке» «Глоссолалия».

*Август.* Выходит в свет альманах «Скифы» (сб. 1, Пг., 1917), включающий первые главы романа «Котик Летаев», цикл стихотворений «Из дневника» и статью «Жезл Аарона».

*Сентябрь.* В Дедове. Работа над «Глоссолалией».

*Октябрь.* В Петрограде и Царском Селе. Завершает «Глоссолалию».

*24 октября.* В канун Октябрьской революции возвращается в Москву.

*25—31 октября.* В Москве. Собирает материалы для статьи о поэзии Вячеслава Иванова.

*Ноябрь — декабрь.* В Москве, наездами в Дедове. Пишет статью «Вячеслав Иванов» (опубликована в изд.: «Русская литература XX века. 1890—1910». Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3, кн. 8. М., [1918]).

*Декабрь 1917 — февраль 1918.* «Мир духа», курс лекций в московском Антропософическом обществе.

*Конец декабря.* Сближение с К. Н. Васильевой.

— Начало сотрудничества в петроградской левозерской газете «Знамя труда».

*В течение года.* Выходят в свет в московском издательстве В. В. Пашуканиса две книги «Собрания эпических поэм» Андрея Белого (кн. 1 — «Северная симфония (1-я, героическая)», «Симфония (2-я, драматическая)», кн. 4 — «Серебряный голубь», гл. 1—4); издание на этом прекращается.

## 1918

*Январь — сентябрь.* В Москве.

*Январь — апрель.* Работа над «эпопеей» «Я» («Записки чудака»).

*Январь.* Написана 1-я глава повести «Человек» (незавершенный замысел).

— Выходит в свет альманах «Скифы» (сб. 2. Пг., 1918), включающий окончание романа «Котик Летаев», статью «Песнь Солнценосца», стихотворения «Война» и «Родине».

*Конец января.* Участие в вечере «Встреча двух поколений поэтов» на квартире поэта М. О. Цетлина (Амари).

*2 февраля.* Выступление в Политехническом музее с оценкой поэмы В. В. Маяковского «Человек».

*14—15 февраля.* Переселяется из квартиры в Никольском пер. в квартиру на Садовой Кудринской, д. 6 (вместе с А. С. Петровским).

*Апрель.* Написана поэма «Христос воскрес».

— Знакомство с П. Н. Зайцевым, С. Д. Спасским.

*Май.* Подготовка к печати книги стихов «Звезда».

*12 мая.* Поэма «Христос воскрес» опубликована в «Знамени труда».

*Июнь — июль.* Работает над циклом философско-публицистических этюдов «На перевале» («Кризис жизни», «Кризис мысли»).

*16 июня.* Договор с кинокомитетом на сценарий по роману «Петербург».  
*Июль.* Знакомство с С. М. Аляским. Начало сближения с издательством «Алконост».

*Конец июля.* Поступает в Единый гос. архивный фонд (1-е московское отделение, 2-я секция) на должность помощника архивиста.

*3—24 августа.* Принятие и обработка архива Воронежской палаты гражданского суда.

*Август.* Пишет рассказ «Иог».

*Август — декабрь.* Лекции и занятия в московском Антропософическом обществе («Кружок сознания», «Кружок по изучению мистерий», «Инициативный кружок»).

*Сентябрь.* В Черниговском ските (Сергиев Посад) вместе с К. Н. Васильевой. Работает над «Кризисом культуры» (из цикла «На перевале»).

— Выходит в свет «На перевале. I. Кризис жизни». (Пб., «Алконост», 1918).

*Конец сентября.* Возвращение в Москву. Поступает на службу в московский Пролеткульт.

*Октябрь — декабрь.* Работа в Пролеткульте (литературная студия, беседы-семинарии, курс лекций «Ритмика»).

*Октябрь — ноябрь.* Работает над «Записками чудака».

*Ноябрь — декабрь.* Служба в Театральном отделе Наркомпроса (заведующий научно-теоретической секцией).

## 1919

*Январь — май.* В Москве. Курс лекций в Пролеткульте «Теория художественного слова».

*Январь.* Участие в организации Дворца искусств в Москве.

— Выходит в свет «На перевале. II. Кризис мысли» (Пб., «Алконост», 1918).

*Конец января.* Поездка в Петроград — Детское Село.

*26 января.* В Детском Селе на квартире Иванова-Разумника участвует в общем собрании учредителей «Вольной философской академии».

*Начало февраля.* Возвращение в Москву.

*Начало апреля.* Выходит в свет «Христос воскрес. Поэма» (Пб., «Алконост», 1918; тираж 3000 экз.).

*Апрель.* Начало переработки текста «Путевых заметок», работа над статьей «Лев Толстой и иог».

*1 мая.* Участвует в вечере поэтов во Дворце искусств.

*Май — июль.* В Карачеве Орловской губ., у В. Г. Анненковой (Малая Дворянская ул, д. Светославской). Переработка «Путевых заметок».

*Август.* В Москве. Уход из Пролеткульта.

*24 августа.* Избран в состав президиума Всероссийского союза поэтов.

*26 августа.* Переезжает в Неопалимовский пер. (д. 12, кв. 5), к Васильевым.

*Сентябрь 1919 — март 1920.* Служба в Отделе охраны памятников старины (сбор материалов по истории революционных коллекций во Франции, изучение истории французской культуры и Великой французской революции).

*Октябрь.* Переезжает в Большой Конюшковский пер. (д. 25, кв. 3, близ Кудринской пл.), в квартиру В. А. Жуковской.

— Выходит 1-й выпуск альманаха «Записки мечтателей» (Пб., «Алконост», 1919) с предисловием Белого («Записки мечтателей»), заметками «Дневник писателя» и началом эпопеи «Я» («Записки чудака»).

*В течение года.* Выходят в свет книги «Звезда. Новые стихи» (М., «Альциона», 1919), «Королева и рыцари. Сказки» (Пб., «Алконост», 1919).

## 1920

*Январь — февраль.* «Культура мысли», курс лекций во Дворце искусств.

*Январь.* Попытка переработки четвертой «симфонии» «Кубок метелей» (рукопись не сохранилась).

*28 января.* Заключен договор с издательством З. И. Гржебина на издание собрания сочинений Андрея Белого (не было осуществлено).

*17 февраля — 9 июля.* Живет в Петрограде (сначала в Доме искусств, с конца марта — в Отделе управления).

— Работа в Вольной философской ассоциации («Вольфила»). Белый — председатель совета ассоциации.

*1 марта.* «Вечер Андрея Белого» в петроградском Доме искусств.

*21 марта.* Участвует в «Беседе о пролетарской культуре» (заседание «Вольфила» в Зимнем дворце).

*Март.* «Культура мысли», курс лекций в «Вольфиле».

*Март—апрель.* «Проблемы ритма», курс лекций в студии Дома искусств.

*2 мая.* Выступает на заседании «Вольфила» (в Зимнем дворце) на тему «Солнечный град (Беседа об Интернационале)».

*16 мая.* Участвует в публичном диспуте «Что такое Вольфила».

*30 мая.* «Ветхий и Новый Завет», лекция в «Вольфиле».

*7 июня.* «Культуры и расы», лекция в «Вольфиле».

*Июнь.* «Антропософия как путь самопознания», курс лекций в «Вольфиле».

*Июнь — начало июля.* Участвует в шести организационных заседаниях, посвященных учреждению Института театральные знаний (председательствует на заседаниях 24 июня, 1 июля).

*Первая половина года.* Выходит в свет «На перевале. III. Кризис культуры» (Пб., «Алконост», 1920).

*10 июля.* Возвращение в Москву.

*Июль.* Живет во Дворце искусств, участвует в организации археологического отдела Дворца искусств.

*Июль — сентябрь.* Работает над книгами «Лев Толстой и культура», «Кризис сознания».

*Середина августа.* Переселяется на квартиру А. И. Анненкова (Бережковская наб., химический завод Анилтреста).

*19 и 27 августа.* Два «вечера Андрея Белого» во Дворце искусств.

*25 августа.* «Кризис сознания и Лев Толстой», лекция в Политехническом музее.

*Осень.* Чтения в антропософском кружке.

*Октябрь — декабрь.* Курс лекций по стиховедению в московской литературной студии (ЛИТО).

— Работает над эпопеей «Моя жизнь» — романом «Преступление Николая Летаева» («Крещеный китаец»).

20 ноября. «Толстой как учитель сознания», доклад на торжественном заседании в Московской консерватории по поводу 10-летия со дня смерти Л. Н. Толстого.

27 ноября. «Миф нашей жизни», лекция в Политехническом музее.

Декабрь. Несчастный случай: «...падаю в ванне; ломаю копчик» (РД).

Конец декабря. Помещен в больницу (Диагностический институт, 6. лечебница Слетова на Садовой Триумфальной).

## 1921

Январь. Работает над «Преступлением Николая Летаева».

Конец января. Переведен в лечебницу Майкова (Тверская ул., Благовещенский пер.).

Март. Выходит из больницы.

— Участвует в заседаниях по ликвидации Дворца искусств.

31 марта. Приезд в Петроград (остановился в гостинице «Спартак»).

3 апреля. Поступает на службу в Фундаментальную библиотеку Народного комиссариата по иностранным делам (Морская ул., 3/5) помощником библиотекаря (работает до середины июня).

Апрель — май. Пишет и заканчивает «Преступление Николая Летаева».

Май — июнь. В «Вольфиле» — семинарий по символизму, лекции о символизме.

25 мая. Последняя встреча с Блоком в гостинице «Спартак».

19—20 июня. Работа над поэмой «Первое свидание».

Конец июня. Отъезд в Детское Село к Иванову-Разумнику.

8 июля. Закончена статья «Так говорит правда».

24 июля. Выступает с чтением «Первого свидания» в «Вольфиле».

7 августа. Смерть Блока.

10 августа. Похороны Блока на Смоленском кладбище.

11—27 августа. В Детском Селе (наездами в Петрограде). Начало работы над воспоминаниями о Блоке.

28 августа. Выступление с речью о Блоке на открытом заседании «Вольфилы»; посвященном памяти Блока.

Конец августа. Выходит в свет 4-й выпуск альманаха «Записки мечтателей», включающий «Преступление Николая Летаева» («Крещеный китаец»).

Начало сентября. Получает разрешение на выезд за границу.

6 сентября. Отъезд в Москву.

Сентябрь. В Москве (живет у В. О. Нилендера). Участвует в организации московского отделения «Вольфилы».

26 сентября. Выступает на вечере памяти Блока в Политехническом музее.

Конец сентября. Приезд в Петроград.

Начало октября. «Воспоминания о Блоке», выступление в «Вольфиле».

9 октября. «Достоевский и Толстой»; доклад в «Вольфиле».

Октябрь. Выходит отдельным изданием «Первое свидание. Поэма» (Пб., «Алконост», 1921; тираж 3000 экз.).

12 октября. Возвращение в Москву.

Середина октября. Знакомство с М. А. Чеховым.

13 октября. «Россия Блока», лекция в Политехническом музее.

15 октября. «Преступление и наказание» Достоевского», доклад на публичном заседании московского отделения «Вольфилы».

17 октября. Заседание во Всероссийском союзе писателей, посвященное проводам Белого за границу; читает «Первое свидание».

20 октября. Отъезд из Москвы в Берлин.

22 октября. Проездом в Риге.

23 октября — 15 ноября. В Ковно (Литва). Задержка с получением визы на выезд в Германию.

— Читает три лекции: две — о стиховедении в Обществе литовских художников, одну — о Л. Толстом в Ковенском театре.

16 ноября. Проездом в Кёнигсберге.

18 ноября. Приезд в Берлин.

Конец ноября. Встреча с Р. Штейнером и А. Тургеневой (которая уклоняется от возобновления прежней совместной жизни).

Декабрь. Заканчивает «Записки чудака».

— Участвует в организации берлинского отделения «Вольфилы» и берлинского Дома искусств (член совета).

— Организация журнала «Эпопея» (под редакцией Андрея Белого).

— Работает над 1-й главой «Воспоминаний о Блоке» (пространная редакция).

14 декабря. «Культура в современной России», лекция в Доме искусств.

## 1922

Январь — октябрь. Работа над «Воспоминаниями о Блоке».

Февраль. Начало сотрудничества в берлинской газете «Голос России».

— Выходит в свет «Офейра. Путевые заметки, ч. I» (М., «Книгоиздательство писателей в Москве», 1921; тираж 3000 экз.).

Март. Подготовка к изданию сокращенной и переработанной редакции романа «Петербург».

5 марта. В «Голосе России» статья «О Духе России и «духе» в России».

10 марта. Выступление на митинге в Берлинской филармонии, посвященном организации помощи голодающему населению России.

20 марта. Выступает с приветственным словом Томасу Манну, читавшему в Доме искусств.

Март. Выходит в свет «Возвращение на родину. (Отрывки из повести)» (М., «Книгоиздательство писателей в Москве», 1922; тираж 2000 экз.).

Март—апрель. Приезд и отъезд из Берлина А. Тургеневой. Разрыв взаимоотношений с Белым.

Апрель. Выходит в свет «Звезда. Новые стихи» (Пб., Государственное изд-во, 1922; тираж 5000 экз.).

Около 5 мая. Переезд в Цоссен, близ Берлина.

Вторая половина мая. Сближение с М. И. Цветаевой.

Май — июнь. Работа над книгой стихов «После разлуки».

Июнь. Цоссен.

— Выходит в свет «Котик Летаев» (Пб., «Эпоха», 1922; тираж 5000 экз.)

С 6 июля. В Свинемюнде на Балтийском море (курорт на острове Узедом в Померании, близ Штеттина).

*Август — начало сентября.* В Свинемюнде (с поездками в Миздрой, Герингсдорф, Берлин).

*6 сентября.* Возвращение в Берлин (пансион Крампе, Victoria-Luisen-Platz).

*Сентябрь.* Написан очерк для издательства «Эпоха» «Основы моего мировоззрения» (не опубликован).

— Написано послесловие к «Запискам чудака».

*24 сентября.* «Максим Горький. По поводу 30-летнего юбилея», статья в «Голосе России».

*Сентябрь — октябрь.* Подготавливает собрание стихотворений для издательства З. И. Гржебина.

*Около 20 октября.* Смерть матери — А. Д. Бугаевой.

*Конец октября.* Начало сотрудничества в берлинской газете «Дни».

*Октябрь — декабрь.* Выходят в свет «О смысле познания» (Пб., «Эпоха», 1922; тираж 3000 экз.), «Поэзия слова» (Пб., «Эпоха», 1922; тираж 3000 экз.).

*Ноябрь — декабрь.* Поездки к М. Горькому в Сааров (Фюрстенвальде), близ Берлина.

*Декабрь.* Начало переработки «Воспоминаний о Блоке» в книгу воспоминаний «Начало века» («берлинская редакция»).

— Написана статья «О России в России и о «России» в Берлине» («Беседа», 1923, № 1).

*В течение года.* Выходят в свет: «Возврат. Повесть» (Берлин, «Огоньки», 1922), «Сирин ученого варварства. (По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»)» (Берлин, «Скифы», 1922), «Первое свидание. Поэма» (Берлин, «Слово», 1922), «Глоссолалия. Поэма о звуке» (Берлин, «Эпоха», 1922), «Записки чудака» (т. 1—2. М.—Берлин, «Геликон», 1922), «Петербург. Роман» (ч. 1—2. Берлин, «Эпоха», 1922; тираж 3000 экз.), «Серебряный голубь. Роман» (ч. 1—2. Берлин, «Эпоха», 1922; тираж 3000 экз.), «Стихи о России» (Берлин, «Эпоха», 1922), «После разлуки. Берлинский песенник» (Пб.—Берлин, «Эпоха», 1922), «Путевые заметки, т. 1. Сицилия и Тунис» (М.—Берлин, «Геликон», 1922), «Воспоминания о Блоке» («Эпопея». Литературный ежемесячник под редакцией Андрея Белого. М.—Берлин, «Геликон», № 1 — апрель, № 2 — сентябрь, № 3 — декабрь).

## 1923

*Январь — июль.* Работа над воспоминаниями «Начало века» («берлинская редакция»).

*Январь.* Приезд в Берлин К. Н. Васильевой.

*Февраль — март.* Поездки к Горькому в Сааров; «беседы о «Беседе» (РД) — журнале, выходящем в Берлине под редакцией Горького и при сотрудничестве Белого.

*23—31 марта.* Поездка в Штутгарт, свидание с Р., Штейнером (30 марта).

*1 апреля.* Возвращение в Берлин.

*Конец мая — июнь.* В Гарцбурге.

*Конец июня — 13 июля.* В Берлине.

*Первая половина года.* Выходят в свет: «На перевале». [«Кризис жизни». «Кризис мысли», «Кризис культуры»]» (Берлин—Пб.—М., изд-во З. И. Гржебина, 1923), «Стихотворения» (Берлин—Пб.—М., изд-во З. И. Гржебина, 1923),

«Воспоминания о Блоке» («Эпопея, № 4. Берлин, «Геликон», 1923 — июнь).

9 июля. Заключен договор с издательством «Эпоха» на издание воспоминаний «Начало века» в 4-х т., общим объемом 100 печ. л. (не было осуществлено).

14—17 июля. Поездка в Альбек.

17—21 июля. В Берлине.

22 июля. В Штеттине.

23—31 июля. Альбек. Провожает на родину К. Н. Васильеву.

1 августа. Извещение берлинской комиссии Наркомпроса о разрешении въезда в РСФСР.

Август. В разъездах: Альбек — Свинемюнде — Альбек — Берлин — Альбек — Свинемюнде — Альбек.

С 27-го августа. В Берлине.

Октябрь. Получает визу на въезд в РСФСР.

23 октября. Отъезд из Берлина.

26 октября. Приезд в Москву (остановился у В. О. Нилендера).

Ноябрь — декабрь. Живет в Москве у Анненковых на Бережковской наб. (завод Анилтреста).

Декабрь. Стиховедческие штудии: изучает ритм анапеста.

Середина декабря. Получает предложение переработать роман «Петербург» в драму.

## 1924

Начало января. Приступает к работе над пьесой «Петербург».

3 января. «О трехдольниках», доклад в Кружке поэтов.

14 января. «Одна из обителей царства теней», публичная лекция о зарубежных впечатлениях.

10 февраля. Отъезд из Москвы в Ленинград.

11—19 февраля. В Ленинграде.

11 февраля. Выступает с приветственной речью на публичном чествовании Ф. Сологуба (40-летие литературной деятельности).

14 февраля. «Одна из обителей царства теней», лекция в Певческой капелле.

18 февраля. «Поэзия Блока», лекция в Певческой капелле.

20 февраля. Возвращение в Москву. Выступает с докладом о Блоке и с воспоминаниями о нем на вечере памяти Блока в Политехническом музее.

24 февраля. Отъезд в Киев.

25 февраля — 5 марта. В Киеве (остановился у двоюродных сестер — В. А. Вергер (Аригольд) и Е. А. Жуковой); читает лекции «Творчество Блока» (25. II), «Ритм жизни и современность» (28. III).

7 марта. Возвращение в Москву.

Март — апрель. Работает над пьесой «Петербург».

14 апреля. Заключает договор на будущий роман «Слом» («Москва»).

3—4 мая. Чтение пьесы «Петербург» у М. А. Чехова. Беседа о «Петербурге» с артистами МХАТ 2-го.

28 мая. Отъезд (с К. Н. Васильевой) из Москвы в Крым.

1 июня. Приезд в Коктебель, в дом М. А. Волошина.

Июнь — начало сентября. Отдых в Коктебеле.

12 сентября. Отъезд из Коктебеля.

*12—14 сентября.* В Феодосии.

*16 сентября.* Возвращение в Москву.

*Октябрь.* Начало работы над романом «Москва».

*9 октября.* Смерть В. Я. Брюсова.

*Ноябрь.* Написана мемуарная статья «Валерий Брюсов».

*Декабрь.* Сдаёт в издательство «Круг» две первые главы «Москвы».

## 1925

*Январь.* Выходит в свет очерк о пребывании в Германии «Одна из обителей царства теней» (Л., Государственное изд-во, 1924; тираж 5000 экз.).

*Февраль.* Работа над Пушкиным (по инициативе М. О. Гершензона).

*11 февраля.* «Пушкин и мы», лекция в Гос. академии художественных наук.

*19 февраля.* Смерть М. О. Гершензона.

*25 февраля.* Заканчивает мемуарную статью «М. О. Гершензон».

*4 марта.* Избран почетным членом Союза поэтов.

*24 марта.* Отъезд в Кучино (под Москвой, Нижегородская ж. д.) по приглашению А. А. Великановой.

— В Кучине возобновляет работу над «Москвой»; знакомство и беседы с проф. М. А. Великановым.

*30 марта.* Смерть Р. Штейнера в Дорнахе.

*17 апреля.* Возвращение в Москву.

*2 мая.* Отъезд в Киев.

*3—10 мая.* В Киеве. Лекции «Культура слова», «Поэзия Пушкина».

*11 мая.* Возвращение в Москву.

*Конец мая.* Переезжает с К. Н. Васильевой в Кучино, на дачу Левандовского.

*Июнь — август.* Работает над «Москвой».

*14 сентября.* Вступает в члены Московского общества драматических писателей и композиторов.

*Около 16 сентября.* Переезд в Кучине на дачу Шиповых — Железнодорожная ул., 7 (40).

*24 сентября.* Закончен роман «Москва».

*Осень.* Переработка книги стихов «Пепел» для издательства «Круг».

*Октябрь 1925 — апрель 1926.* «История становления самосознающей души», курс лекций по истории культуры у М. А. Чехова.

*Октябрь — ноябрь.* Участие в постановке и репетициях «Петербурга» в МХАТ 2-м: указания режиссуре и актерам.

*14 ноября.* Премьера пьесы «Петербург» в МХАТ 2-м (режиссеры С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан; в роли Аполлона Аполлоновича Аблоухова — М. А. Чехов).

*9 декабря.* Приветствие С. А. Полякову в связи с 25-летием издательства «Скорпион».

## 1926

*Январь — апрель.* В Кучине — работает над «Историей становления самосознающей души», исследованием по истории и философии культуры (не закончено).



*Апрель.* Иванов-Разумник гостит в Кучине три недели.  
*9 мая.* Отъезд в Ленинград.  
*Май — июнь.* Попеременно в Ленинграде (у С. Д. и С. Г. Спасских) и в Детском Селе (у Иванова-Разумника).  
*Середина июня.* Выходит в свет «Московский чудак. Первая часть романа «Москва» (М., «Круг», 1926; тираж 4000 экз.).  
*17 июня.* Отъезд в Москву.  
*20 июня.* Возвращение в Кучино.  
*Июль — август.* Работа над «Историей становления самосознающей души». *Конец августа.* В один из приездов в Москву — несчастный случай (сбит трамваем).  
— Выходит в свет «Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва» (М., «Круг», 1926; тираж 4000 экз.).  
*Ноябрь.* Переработка романа «Москва» в драму. Общение с В. Э. Мейерхольдом.  
*Ноябрь — декабрь.* Посещает репетиции «Ревизора» Н. В. Гоголя, в Театре имени Мейерхольда.  
*5 декабря.* Пишет комментарии к своей переписке с Блоком за 1903 г.  
*В течение года.* Работает над воспоминаниями о Р. Штейнере.

## 1927

*Январь — апрель.* В Кучине, наездами в Москве.  
*3 января.* Речь на публичном диспуте о постановке «Ревизора» в Театре имени Мейерхольда,  
*10 января.* Чтение драмы «Москва» у Мейерхольда.  
*28 января.* Заключение договорных условий с издательством «Никитинские субботники».  
*1—7 февраля.* Работает над статьей «Гоголь и Мейерхольд».  
*9 февраля.* «Набрасываю план 2-го тома «Москвы»» (РД).  
*Первая половина марта.* Выходят в свет 2-м изданием «Московский чудак. Первая часть романа «Москва»» (М., «Никитинские субботники», 1927; тираж 4000 экз.) и «Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва»» (М., «Никитинские субботники», 1927; тираж 4000 экз.).  
*22 марта.* Заключен договор на постановку драмы «Москва» в Театре имени Мейерхольда (постановка не осуществлена).  
*Конец марта — начало апреля.* Выходит в свет «Крещеный китаец. Роман» (М., «Никитинские субботники», 1927; тираж 5000 экз.).  
*7 апреля.* «День 25-летия литературной деятельности» (РД).  
*8 апреля.* Отъезд с К. Н. Васильевой в Грузию.  
*14 апреля — 19 мая.* В Цихис-Дзири, под Батумом (дача Ростовцевых).  
*20—24 мая.* В Тифлисе, поездка в ЗаГЭС (23 мая); общается с Мейерхольдом, знакомится с Т. Табидзе.  
*24—27 мая.* Поездка в Боржом.  
*28 мая — 26 июня.* В Цихис-Дзири. Изучает «ритмический жест» поэм Пушкина («Полтава», «Медный всадник»).  
*10 июня.* Знакомство с П. Яшвили.  
*27 июня — 3 июля.* В Тифлисе. Поездка в Коджоры (29 VI), лекции «Чи-

татель и писатель» (28.VI), «Личность и поэзия А. Блока» (30.VI), «Ритмический жест «Медного всадника»» (2.VII).

3—4 июля. Переезд по Военно-Грузинской дороге (Тифлис — Казбек — Владикавказ).

5—10 июля. Казбек.

12 июля. Отъезд из Владикавказа в Сталинград.

Середина июля. Из Сталинграда через Казань в Нижний Новгород по Волге на пароходе «Чайковский».

24 июля. Приезд в Москву.

25 июля. Возвращение в Кучино.

Июль — август. Переработка драмы «Москва» (в связи с макетом постановки).

Октябрь. Изучение ритма «Медного всадника» Пушкина.

Ноябрь — декабрь. Работа над исследованием «Ритм как диалектика и «Медный всадник» и окончание его.

12 декабря. Написано предисловие к новому изданию романа «Петербург».

## 1928

Январь — апрель. В Кучине, наездами в Москве.

Январь — 9 марта. Написана книга путевых очерков «Ветер с Кавказа».

17—26 марта. Работа над автобиографическим очерком «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития».

Апрель. Пишет статью «Принцип ритма в диалектическом методе» (не опубликована).

Первая половина апреля. Выходит в свет «Петербург. Роман» (ч. I. М., «Никитинские субботники», 1928; тираж 5000 экз.).

4 мая. Отъезд с К. Н. Васильевой в Тифлис.

7 мая. Приезд в Тифлис.

До 15 мая. В Тифлисе, поездка в Коджоры и в Имеретию — с. Схвители (с Т. Табидзе и П. Яшвили).

Вторая половина мая. В Армении (Эривань), встречи с М. С. Сарьяном, М. С. Шагинян; поездка в Эчмиадзин и Айгер-Лич; переезд Эривань — озеро Севан — Дилижан — Караклис на автомобиле с Сарьяном.

Конец мая. Возвращение в Тифлис.

30 мая. Отъезд из Тифлиса в селение Схвители (близ Сачхере).

Июнь. В Схвители — Сачхере. Работает над очерком «Армения».

25 июня. Высылает рукопись очерка «Армения» в журнал «Красная новь» (опубликован: 1928, № 8).

Конец июня. Переезд из Сачхере через Кутаис в Тифлис.

Первая половина июля. Выходит в свет «Петербург. Роман» (ч. 2. М., «Никитинские субботники», 1928; тираж 5000 экз.).

Начало июля — 10 августа. В Коджорах (близ Тифлиса). 31.VII — 1.VIII — в Тифлисе.

10 августа. Возвращение в Тифлис.

Середина августа. Возвращение в Москву и в Кучино.

*Вторая половина августа.* Выходит в свет «Ветер с Кавказа. Впечатления» (М., «Федерация» — «Круг», 1928; тираж 4000 экз.).

*Вторая половина августа — сентябрь.* Работает над «Ракурсом к Дневнику». 6—10 сентября. В Кучине общается с Ивановым-Разумником.

10 сентября. Написал первое (литературное) завещание (душеприказчики: К. Н. Васильева, А. С. Петровский, П. Н. Зайцев, Иванов-Разумник, Д. М. Пинес).

15 сентября. Начало работы над 1-й главой 2-го тома романа «Москва» («Маски»).

18 октября. Заключен договор с издательством «Федерация» на книгу «Ритм как проблема и «Медный всадник».

4—6 ноября. Перерабатывает книгу стихов «Пепел» для нового издания (9 ноября текст сдан в «Никитинские субботники»).

7 ноября. Написано предисловие для несостоявшегося переиздания «Котика Летаева» в «Никитинских субботниках».

*Конец года.* Работает над воспоминаниями «Рудольф Штейнер».

## 1929

*Январь — апрель.* В Кучине, наездами в Москве.

*Январь.* Заканчивает воспоминания «Рудольф Штейнер».

6 февраля. Начало работы над воспоминаниями «На рубеже двух столетий».

11 апреля. Завершает книгу «На рубеже двух столетий».

24 апреля. Приезд в Москву.

26 апреля. Отъезд с К. Н. Васильевой в Эривань (через Тифлис — 29.IV).

30 апреля. Приезд в Эривань.

*Май.* В Эривани. Поездки в Канакер (2.V), Аштарак (7.V), Дара-Чичаг (10.V), Гехарт — Гарни (15—16.V). Встречи с М. С. Сарьяном.

*Вторая половина мая.* Выходит в свет «Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование» (М., «Федерация», 1929; тираж 3000 экз.).

21 мая. Отъезд из Эривани в Тифлис.

28—31 мая. Переезд: Тифлис — Батум — Сухум — Гагры — Адлер — Красная Поляна.

*Июнь.* В Красной Поляне (Черноморский округ, Сочинский район).

27 июня — 2 июля. Переезд: Красная Поляна — Адлер — Гагры — Поты — Батум — Кутаис — Тифлис.

*Первая половина июля.* В Тифлисе.

*Середина июля.* Переезд в Коджоры.

*Июль.* Работа по исследованию ритма «Кавказского пленника» и стихотворений Пушкина.

*Около 12 августа.* Возвращение в Тифлис.

21 августа. Отъезд в Москву.

24 августа. Приезд в Москву.

26 августа. Возвращение в Кучино.

*Сентябрь — декабрь.* Работа над романом «Маски Москвы» («Маски») — 1—3-я главы.

*Начало ноября.* Выходит в свет «Пепел. Стихи». Изд. 2-е, переработанное (М., «Никитинские субботники», 1929; тираж 3000 экз.).

## 1930

*Январь — июнь.* В Кучине, наездами в Москве.

*Начало января.* Выходят в свет воспоминания «На рубеже двух столетий» (М.—Л., «Земля и фабрика», 1930; тираж 5000 экз.).

*Январь — май.* Работа над «Масками» (4—6-я главы).

*25 января.* Чтение «Масок» в Москве у Г. И. Чулкова.

*26 января.* Для сборника «Как мы пишем» (Л., 1930) написал статью о характере и приемах своей литературной работы.

*4 апреля.* Издательство «Земля и фабрика» заказывает Белому 2-й том воспоминаний.

*28—31 мая.* В Кучине гостит Иванов-Разумник.

*1 июня.* «Кончил роман «Маски»» (РД).

*11 июня.* Отъезд с К. Н. Васильевой в Судак (Крым).

*14 июня — 9 сентября.* В Судак.

*11 июля.* Начинает работу над воспоминаниями «Начало века».

*9—11 сентября.* Поездка в Коктебель. Последняя встреча с М. А. Волошиным.

*11—19 сентября.* В Судак.

*20 сентября.* Отъезд из Феодосии в Москву.

*23—24 сентября.* В Москве.

*25 сентября.* Возвращение в Кучино.

*Октябрь — декабрь.* В Кучине — работа над «Началом века» и окончание книги.

*18 октября.* Заключен договор с издательством «Земля и фабрика» на роман «Маски».

## 1931

*Январь — начало апреля.* В Кучине.

*Январь.* Изучает творчество Н. В. Гоголя. Перерабатывает стихи из «Золота в лазури».

*Февраль.* Переговоры с заведующим Гос. издательства художественной литературы (ГИХЛ) В. И. Соловьевым о командировке на Кавказ с целью написания книги о Советской Грузии (неосуществленный замысел).

*27 февраля.* Написано «Вместо предисловия» к неизданному тому стихов «Зовы времен», включающему новые редакции ранних стихотворений.

*1—8 апреля.* Деловые поездки в Москву. Отъезд из Кучина и приготовления к переезду в Детское Село.

*9 апреля.* Отъезд с К. Н. Васильевой в Детское Село, к Иванову-Разумнику.

*10 апреля — 23 июня.* В Детском Селе (Октябрьский бульвар, д. 32). Общение с Ивановым-Разумником, встречи с К. С. Петровым-Водкиным, А. Н. Толстым, В. Я. Шишковым, С. Г. и С. Д. Спасскими, А. П. Чапыгиным.

*Май — июнь.* Работает над «Историей становления самосознающей души». Позирует для портрета К. С. Петрову-Водкину.

*30 мая.* Арест К. Н. Васильевой.

*24 июня.* Приезд Белого в Москву.

*Конец июня.* Хлопоты и объяснительные показания, связанные с судьбой К. Н. Васильевой.

*3 июля.* Освобождение К. Н. Васильевой.

*18 июля.* Регистрация в загсе брака с К. Н. Васильевой.

*8 августа.* Заключен договор с ГИХЛ на книгу о творчестве Гоголя. Начало работы.

*6 сентября.* Отъезд в Детское Село.

*7 сентября — 30 декабря.* В Детском Селе (Октябрьский бульвар, д. 32). Работа над книгой о Гоголе.

*14 октября.* Заключен договор с «Издательством писателей в Ленинграде» на роман «Германия» (неосуществленный замысел).

*23 ноября.* Совет народных комиссаров РСФСР назначил Белому персональную пенсию.

— Приезд в Детское Село Т. Табидзе и П. Яшвили.

*24 декабря.* Приезд в Детское Село Мейерхольда и З. Н. Райх.

*30 декабря.* Отъезд в Москву.

## 1932

*Январь — март.* В Москве (Плющиха, д. 53, кв. 1). Работает над книгой о Гоголе.

*Февраль.* Пишет предисловие к «Началу века».

*Февраль — март.* Знакомство с И. М. Гронским, председателем Оргкомитета Союза советских писателей.

*20 марта.* Отъезд в Детское Село.

*3 апреля.* Возвращение в Москву.

*Апрель.* Заканчивает работу над исследованием «Мастерство Гоголя».

*23 апреля.* С воодушевлением воспринимает постановление ЦК ВКП (б) о перестройке литературных организаций.

*Май.* Правка текста мемуаров «Начало века», новое предисловие.

*23 мая.* Начало переговоров с В. Д. Бонч-Бруевичем о передаче архива в Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики.

*19 июня.* Принято решение о печатании «Мастерства Гоголя» в ГИХЛ.

*9—10 июля.* Сдаёт часть своего архива в Литературный музей.

*19 июля.* Выступает на заседании группкома писателей ГИХЛ; избран членом бюро группкома. Знакомство с Ф. В. Гладковым.

*23 июля.* Заключен договор с издательством «Федерация» на 3-й том воспоминаний.

*8 августа.* Отъезд с К. Н. Бугаевой в Лебедянь.

*9 августа — 29 сентября.* В Лебедяни, у Е. Н. Кезельман, сестры К. Н. Бугаевой (ул. Свердлова, д. 36).

*Конец августа.* Работает над статьей «Поэма о хлопке» (о поэме Г. А. Санникова «В гостях у египтян»).

*1 сентября.* Начало работы над 3-м томом воспоминаний «Между двух революций».

*15—17 сентября.* Приезд Н. И. Гаген-Торн; беседы об этнографии, краеведении.

*30 сентября.* Возвращение в Москву.

*Октябрь — декабрь.* Работа над воспоминаниями «Между двух революций».

30 октября. Выступает на пленуме Оргкомитета Союза советских писателей.

23 ноября. «Культура краеведческого очерка», доклад в секции писателей-краеведов в Оргкомитете Союза советских писателей.

27 декабря. Написана рецензия для «Вечерней Москвы», «Мертвые души» в постановке театра им. Горького» (МХАТ); не напечатана.

## 1933

*Январь — 17 мая.* В Москве.

*Январь.* Выбран в культурно-просветительную секцию группкома ГИХЛ.

*Середина января.* Выходят в свет «Маски. Роман» (М.—Л., ГИХЛ, 1932; тираж 5000 экз.).

15 января. Выступает с докладом «Гоголь и «Мертвые души» в постановке Художественного театра» (Всероскомдрама).

26 января. Прения по докладу Белого «Гоголь и «Мертвые души» в постановке Художественного театра».

*Конец января — 6 февраля.* Работает над статьей о романе Ф. В. Гладкова «Энергия».

30 января. Посещает С. М. Эйзенштейна (беседа о кино, о Гоголе, о японской гравюре).

10 февраля. Вечер у И. М. Гронского. Знакомится с В. В. Куйбышевым, А. И. Стецким.

11 февраля. «Вечер Андрея Белого» в Политехническом музее.

27 февраля. Повторение «вечера Андрея Белого» в Политехническом музее.

*Март.* Написана статья «О себе как писателе».

— Сделана киносъемка и запись голоса Белого на кинофабрике Союзкино на Потылихе.

23 марта. Закончена 1-я часть воспоминаний «Между двух революций» — «Омут».

*Первая половина мая.* Работает над словарем рифм.

17 мая. Отъезд в Коктебель с К. Н. Бугаевой.

*Июнь — июль.* В Коктебеле — посещения М. С. Волошиной, знакомство с Б. В. Томашевским, общение с О. Э. Мандельштамом.

— Пишет очерк «Дом-музей М. А. Волошина».

16 июля. Обморок, сильные головные боли.

16 июля. Врачебный диагноз: солнечное перегревание, сильный склероз.

29 июля. Отъезд из Коктебеля в Москву.

*Август.* В Москве. Продолжение болезни.

*Сентябрь.* Начало работы над 2-й частью воспоминаний «Между двух революций» (или 4-м томом воспоминаний).

*Октябрь — ноябрь.* Частые приступы сильных головных болей.

31 октября. Участвует в заседании научной секции Горкома писателей.

*Вторая половина ноября.* Выходят в свет воспоминания «Начало века» (М.—Л., ГИХЛ, 1933; тираж 5000 экз.).

— Предложение «Издательства писателей в Ленинграде» напечатать книгу «Между двух революций» (вместо ненаписанного романа «Германия»).

2 декабря. Последний день работы над воспоминаниями.

*4 декабря.* Последняя прогулка. Приступ головных болей.

*8 декабря.* Переезд в клинику.

*29 декабря.* Диагноз болезни: кровоизлияние в мозг на почве артериосклероза.

## 1934

*8 января.* В 12 час. 30 мин. скончался от паралича дыхательных путей в присутствии жены и врачей.

*9 января.* Гражданская панихида в помещении Оргкомитета Союза советских писателей (ул. Воровского, 50). Некролог в «Известиях», подписанный Б. А. Пильняком, Б. Л. Пастернаком, Г. А. Санниковым.

*10 января.* Похороны Андрея Белого (в 16 ч а с . — кремация).

*18 января.* Захоронение урны на Новодевичьем кладбище в Москве.

*Апрель.* Выходит в свет «Мастерство Гоголя. Исследование» (М.—Л., ГИХЛ, 1934; тираж 5000 экз.).

*1935, апрель.* Выходят в свет воспоминания «Между двух революций» («Издательство писателей в Ленинграде», 1934; тираж 5500 экз.).

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ**  
**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ,**  
**1976 — август 1986<sup>1</sup>**

*Составитель М. А. Бенина*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. БЕЛОГО**

**Поэзия, проза, статьи, воспоминания**

Родине («Рыдай, буревая стихия...»); К России («Россия — Ты?. Смеюсь и умираю...»); Ты — тень теней («Ты — тень теней...»); Жди меня («Далекая, родная...»); Марш («Упала завеса: и — снова...») // Лирика 20-х годов. Фрунзе, 1976. С. 376—380.

Дом-музей М. А. Волошина / Публ., примеч. и послесл. С. Гречишкина, А. Лаврова // Звезда. 1977. № 5. С. 188—190.

Вечер («Точно взглядами, полными смысла...»); Ты — тень теней («Ты — тень теней...»); Летний лепет («Как — расплеск ветров...»); Жди меня («Далекая, родная...»); Солнечный дождь («Подсолнечный дождик...») // Русская советская поэзия. Бухарест, 1977. С. 24—26.

Из книги стихов «Золото в лазури»: Из цикла «Золото в лазури»: Золотое руно («Золотея, эфир просветится...»); Образ вечности («Образ возлюбленной — Вечности...»); Душа мира («Вечной тучкой несется...»); Из цикла «Образы»: Маг («Я в свисте временных потоков...»); Утро («Грядой пурпурной...»); Из цикла «Багряница в терниях»: Осень («Огромное стекло...»); Из книги стихов «Пепел»: Из цикла «Россия»: Отчаянье («Довольно: не жди, не надейся...»); Деревня («Снова в поле, обвеваем...»); Шоссе («За мною грохочущий город...»); Из окна вагона («Поезд плачется. В дали родные...»); Телеграфист («Окрестность леденеет...»); Арестанты («Много, брат, перенесли...»); Песенка комаринская («Шел калика, шел неведомой дороженькой...»); Русь («Поля моей скудной земли...»); Родина («Те же росы, откосы, туманы...»); Из цикла «Паутина»: Паук («Нет, буду жить — и буду пить...»); Из цикла «Город»: Праздник («Слепнут взоры: а джорно...»); Из книги стихов «Королева и рыцари»: Родина («Наскучили старые годы...»); Из книги стихов «Звезда»: Родине («Рыдай, буревая стихия...») // Русская поэзия начала XX века (доокт. период). М., 1977. С. 146—171.

Родине («Рыдай, буревая стихия...») // Советская поэзия. М., 1977. Т. 1. С. 90. (Б-ка всемир. лит.). — То же // 60 лет советской поэзии. М., 1977. — Т. 1. С. 36.

«Слово благодарственное», сказанное Томасу Манну, читавшему в «Доме Искусств» в пользу голодающих // Рус. лит. 1978. № 4. С. 150. В статье К. Азадовского, А. Лаврова «Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями».

Бахст // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1978. Л., 1979.

---

<sup>1</sup> Настоящая работа является хронологическим продолжением соответствующей главы биобиблиографического указателя «Русские советские писатели. Поэты». Т. 3. Ч. 1. М., 1979. (Сост. Н. Захаренко, В. Серебрякова). Список литературы об А. Белом — не полон: включены только наиболее значительные работы.



С. 94—98. В публ. С. Гречишкина, А. Лаврова «Неизданная статья Андрея Белого «Бакст».

Петербург: Роман / Вступит. статья А. Мясникова; Послесл. П. Антокольского; Коммент. Л. Долгополова. — М.: Худож. лит., 1978. — 389 с: ил., 1 л. портр. — То же. — <2-е изд.>. — 1979. — 389 с: ил., 1 л. портр.

Почему так торжественно предполагается чествовать столетие со дня рождения А. С. Пушкина?: <Гимназич. сочинение> // Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 68—70. В статье М. Рыбина «В пушкинские дни 1899 года...».

Заброшенный дом («Заброшенный дом...»); На горах («Горы в брачных венцах...»); В полях («Солнца контур старинный...»); На улице («Пронзительный хохот пролетки...»); На рельсах («Вот ночь своей грудью прильнула...»); Изгнанник («Покинув город, мглой объятый...»); Предчувствие («Паренек плетется в волость...»); Родине («Рыдай, буревая стихия...») / <С крат. биогр. справкой> // Три века русской поэзии. М., 1979, с. 423—430.

Образ вечности («Образ возлюбленной — Вечности...»); Солнце («Солнцем сердце зажжено...»); Из цикла «Россия»: Веселье на Руси («Как несли за флягой флягу...»); Отчаянье («Довольно: не жди, не надейся...»); Из окна вагона («Поезд плачется. В дали родные...»); Русь («Поля моей скудной земли...»); Родина («Те же росы, откосы, туманы...»); Деревня («Снова в поле, обвеваем...»); Телеграфист («Окрестность леденеет...»); Станция («Вокзал: в огнях буфета...»); Из цикла «Разуверенья»: Ночь («Как минул вешний пыл, так минул страстный зной...»); «Да не в суд или во осужденье» («Как пережить и как оплакать мне...»); Из цикла «Зима»: В поле («Чернеют в даях снеговых...»); Зима («Снега синей, снега туманной...»); Из цикла «Звезда»: Асе («Опять — золотеющий волос...»); Асе («В безгневном сне, в гнетуще-грустной неге...»); Карма («Мне грустно... подожди... Рояль...») / <С крат. биогр. справкой> // Русская поэзия конца XIX — начала XX века: (Доокт. период). М., 1979, с. 211—230.

А. А. Блоку («Я помню — мне в дали холодной...») / С предисл. Ю. Гельперина // Лит. обозрение. 1980. № 10. С. 97. — То же // Александру Блоку. М., 1980. С. 7—8.

«Сейчас, вчера, вечно...» // Огонек. 1980. № 42. С. 18—19: портр.

О встречах с А. Блоком.

<На перевале>. XIV. «Довольно!»; Монолог № 1. Сорок тысяч курьеров; <О французских символистах> Публ. А. Лаврова // Рус. лит. 1980. № 4. С. 165—176.

Афоризмы и лирические отрывки // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 123—134. В статье А. Лаврова «Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого».

Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 204—322. Коммент.: с. 518—529.

Старый бард («Как хрусталами мне застрекотав...»); В стране золотого руна («Плески и писк...») // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1980. С. 34—36. В статье А. Лаврова «Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме».

М. И. Цветаевой («Неисчисляемы орбиты серебряного прискорбия...») // Цветаева М. Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 312. В статье «Пленный дух».

К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жесте; Ритм и смысл / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 112—146. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 515).

Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Подгот. изд. Л. Долгополова; Отв. ред. Д. Лихачев; Примеч. С. Гречишкина, Л. Долгополова, А. Лаврова. — М.: Наука, 1981. 696 с, 1 л. портр. (АН СССР. Лит. памятники).

Содержание: Петербург; Дополнения: Книжная «некрасовская» редакция двух первых глав романа «Петербург»; Текст, изъятый А. Белым из наборной рукописи романа; Предисловие к повести «Серебряный голубь» (1910); Предисловие к книге «Отрывки из романа «Петербург» (1912); Предисловие к роману «Петербург» (1928); Из книги А. Белого «На перевале». 2. Кризис мысли (1918); Из дневниковых записей «К материалам о Блоке» (1921); Из «Дневника писателя»; Из воспоминаний «Начало века» (Берлин, ред. 1922—1923 гг.); Из «Воспоминаний» (т. 3, часть 2. «Московский Египет»); Из писем М. К. Морозовой (3) <от 1911, 3 апр. 1912, 1912 г.>; Э. К. Метнеру (5) <от 26 дек. 1912, 8, 22 янв., 17 февр., февр. 1913>; Р. В. Иванову-Разумнику (4) <от янв., 4 июля 1914 г., 20 нояб. 1915 г., 27 сент. 1925 г.>; матери (Александре Дмитриевне Бугаевой) (2) <от 22 февр. 1911 г., лета 1912 г.>.

<Сказка>; Лирические отрывки (в прозе); <Предсимфония>; Рассказ № 2: (Из зап. [чиновника]) // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1980. Л., 1981. С. 118—148. В статье А. Лаврова «Юношеская художественная проза Андрея Белого».

Поэтесса — певица: <Рец. на кн.: Цветаева М. Разлука. Берлин, 1922> // Вопр. лит. 1982. № 4. С. 276—277. В статье А. Саакянц «Встреча поэтов».

Блоку («Из-за дальних вершин...»); А. А. Блоку («Я помню — мне в дали холодной...») / Публ. Ю. Гельперина; Дневниковые записи: К материалам о Блоке; [Памяти А. Блока] / Предисл. и публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3: Александр Блок: Новые материалы и исслед. С. 546, 548, 788—830: ил.

Борьба за культуру: <Глава из книги «На рубеже двух столетий» (М.; Л., 1931)> // Вечные спутники: Сов. писатели о книгах, чтении, библиофильстве. М., 1983. С. 53—56.

«Огонечки небесных свечей...»; Игры кентавров («Кентавр бородатый...»); В полях («Солнца контур старинный...»); Серенада («Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась...»); Ночью на кладбище («Кладбищенский убогий сад...»); Тело стихий («В лепестке лазурево-лилейном...») / С примеч. В. Холшевникова // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтич. антология по истории рус. стиха. Л., 1983. С. 254—258.

<Отрывок из воспоминаний «Ветер с Кавказа»> // Театр. 1984. № 2. С. 125—127. В статье С. Воронина «Из истории несостоявшейся постановки драмы А. Белого «Москва».

Дервиш и кобра: Страницы «Африканского дневника» / Публ. С. Воронина; Рис. С. Шнегас // Лит. Россия. 1984. 11 мая. С. 20: портр.

«Африка ждет меня...»: (Из «Африканского дневника») / Публ. С. Воронина // Встречи с прошлым. М., 1984. Вып. 5. С. 150—169: ил.

Воспоминание («Декабрь... Сугробы на дворе...») // Стихи о любви. Ставрополь, 1984. С. 140.

Осень («Мои пальцы из рук твоих выпали...»). — В кн.: Времена года: Осень. Пермь. 1984. С. 113—114.

Армения: Очерк, письма, воспоминания / Сост., прил. и примеч. Н. Гончар. — Ереван: Сов. грох, 1985. — 208 с.; портр. на обл.

Из вихря в вихрь: (Отр. из кн. «Между двух революций»); Пир («Проходят

толпы с фабрик прочь...») // Песня с бурей вечно сестры. М., 1985. С. 108—128, 353—355.

Пять танок: Встречный взгляд («Медовый цветик сада...»); Крылатая душа («Твоих очей голубизна...»); Вода («А вода? Миг — ясна...»); Жизнь («Над травой мотылек...»); Лазури («Светлы, легки лазури...») // Восточные мотивы. М., 1985. С. 147.

«Ритм и действительность»: Из неопубл. наследия А. Белого / Публ. и коммент. Э. Чистяковой // Культура как эстетическая проблема / АН СССР. Ин-т философии. Науч. совет по проблемам эстетики. М., 1985. С. 136—146.

Свидание: На мотив из Брюсова («Время плетется лениво...»); Весна («Все подсохло. И почки уж есть...»); На окраине города («Был праздник: из мглы...»); На улице («Сквозь пыльные, желтые клубы...»); Пир («Проходят толпы с фабрик прочь...»); Похороны («Толпы рабочих в волнах золотого заката...»); Старинный дом («Все спит в молчанье гулком...»); Первое свидание: (Отрывки) («Взойди, звезда воспоминанья...») // «Город чудный, город древний...»: Москва в рус. поэзии XVII — начала XX вв. М., 1985. С. 465—489.

<Воспоминания о Л. Н. Толстом> / Публ. Л. Озерова // Смена. 1986. № 8. С. 22—24: ил.

## Письма

<Письмо В. Э. Мейерхольду от 25 декабря 1926 г.> // В. Э. Мейерхольд. Переписка, 1896—1939. М., 1976. С. 256—259.

<Отрывок из письма Ш. В. Сослани от 16 ноября 1932 г.> // Строка, оборванная пулей. М., 1976. С. 574. В статье Г. Мироновой и Н. Сослани «Впечатление свежего, весеннего ветра...».

<Отрывки из писем П. Н. Зайцеву от начала июля 1924 г., Р. В. Иванову-Разумнику от 17 июля и 8 декабря 1924 г.> / Публ., примеч. и послесл. С. Гречишкина, А. Лаврова // Звезда. 1977. № 5. С. 192—193.

<Отрывки из писем Р. В. Иванову-Разумнику от 17 января, 17 июля 1924 г.> // Рус. лит. 1977. № 2. С. 173—176. В статье Л. Долгополова «А. Белый о постановке «Исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТ-2».

<Письма Ф. В. Гладкову от 2 февраля, мая (после 17), 6 июля 1933 г.> / Публ. С. Гладковой // Вопр. лит. 1977. № 8. С. 182—186, 188—189.

<Отрывок из письма Р. В. Иванову-Разумнику от 1929 г.> // Рус. лит. 1979. № 1. С. 89—90. В статье В. Базанова «Поэма о древнем Выге».

<Письма Р. В. Иванову-Разумнику от 7 июля, 12, 19 августа 1927 г., 19 июля 1929 г.> / Публ. К. Григорьяна // Рус. лит. 1979. № 4. С. 206—210.

<2 письма Э. К. Метнеру от 7 августа 1902 г. и начала сентября 1904 г.> // Вопр. лит. 1980. № 10. С. 258, 259. В публ. Н. Котрелева и Р. Тименчика «Блок в неизданной переписке и дневниках современников».

<11 писем А. А. Блоку 1905—1908 гг.> / Предисл., публ. и коммент. А. Лаврова // Лит. обозрение. 1980. № 10. С. 103—107.

Письма к Е. А. Ляцкому <7 писем от февраля—декабря 1912 г.> / Публ. А. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1980. С. 218—230.

<Письмо М. К. Морозовой от апреля 1911 г.) / Публ. Е. Буромской-Морозовой // День поэзии. М., 1980. С. 138.

<10 писем М. С. Шагинян 1908—1928 гг.> // Шагинян М. Человек и вре-

м я. — М., 1980. — С. 305—323. — То же. — <2-е изд.> — М., 1982. — С. 239—250.

<Письмо М. И. Цветаевой от 24 июня 1922 г.> // Вопр. лит. 1982. № 4. С. 279—280. В статье А. Саакянц «Встреча поэтов».

<Письма Э. К. Метнеру (16) 1902—1912 гг.; А. А. Блоку от 25 марта 1903 г.; А. С. Петровскому от 18 августа 1903 г., 26 января, 10 августа 1904 г.; А. Д. Бугаевой (7) 1904—1907 гг.; А. М. Ремизову от января 1909 г.; С. М. Соловьеву от 22 августа 1921 г.> // Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 185, 194—198, 200—205, 208—218, 220—221, 225, 232—233, 239, 253, 254, 295—297, 312, 314, 346—347, 373—374, 382—383, 390—391, 394—395, 397—398, 535—536.

Письма Б. В. Томашевскому от 3 августа, 2 сентября, 7 октября 1933 г.; Б. В. Томашевскому и И. Н. Медведевой-Томашевской от 16 и 29 сентября 1933 г. (совместно с К. Н. Бугаевой) / Публ. А. Лаврова // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1982. С. 226—228, 231—233, 235—239: портр.

«Меня удивляет этот человек...»: (<3> письма Андрея Белого к Михаилу Чехову <1924—1928 гг.>) / Публ. М. Козловой // Встречи с прошлым. М., 1982. Вып. 4. С. 224—243.

<Отрывок из письма Н. А. Табидзе от 20 августа 1929 г.> // Лит. Грузия. 1983; № 5. С. 159. В статье М. Кшондзер «Мы большая семья...».

<Письмо А. К. Воронскому от 19 января 1927 г.> / Публ. Е. Динерштейна // Лит. наследство. 1983. Т. 93: Из истории советской литературы 1920—1930-х годов: Новые материалы и исслед. С. 611.

<Отрывки из писем П. Н. Зайцеву от 9 июня 1927 г.; В. Э. Мейерхольду от 23 июня, 22 августа 1927 г. и 12 марта 1928 г.> // Театр. 1984. № 2. С. 125—127. В статье С. Воронина «Из Истории несостоявшейся постановки драмы А. Белого «Москва».

<9 писем М. С. Сарьяну 1928—1930 гг.; Отрывки (4) из писем Р. В. Иванову-Разумнику 1928—1929 гг.; Отрывки (5) из писем П. Н. Зайцеву 1928—1929 гг.> // Белый А. Армения. Ереван, 1985. С. 82—113.

<2 письма Б. Л. Пастернаку от 23 июля 1928 г. и 1 ноября 1930 г.> / Публ. А. Саакянц // Вопр. лит. 1986. № 8. С. 276—280.

### Дарственные надписи, записи в альбомах

<Дарственная надпись С. М. Алянскому на кн. «Первое свидание» (1921), 10 окт. 1921 г.) // В мире кн. 1976. № 5. С. 83. В статье С. Белова «Издателю и другу».

<Дарственные надписи С. М. Алянскому на кн. «На перевале» (ч. 1, 1918), 28 дек. 1918 г.; на кн. «Королева и рыцари» (1919), 18 марта 1920 г.; на кн. «Первое свидание» (1921), 10 окт. 1921 г.; Запись в альбом С. М. Алянского, 1 марта 1919 г.> // Нева. 1978. № 1. С. 220: портр. В статье С. Белова «Публикуется впервые...»

<Запись в альбом С. М. Алянского, 1 марта 1919 г.> // Белов С. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л., 1979. С. 26.

<Запись от 9 октября 1921 г.> // Чукоккала: Рукопис. альманах К. Чуковского. М., 1979. С. 295.

<Дарственные надписи А. А. Блоку на кн. «Луг зеленый» (1910), б. д.; на кн. «На перевале» (Ч. 1, 1918), 8 ноября 1918 г.; на кн. «Пепел» (1909), 3 декабря

1908 г.; на кн. «Символизм» (1910), б. д.; на кн. «Трагедия творчества: Достоевский и Толстой» (1911), б. д.; на кн. «Христос воскрес» (1918), 14 марта 1919 г.> // Библиотека А. А. Блока: Описание / Б-ка АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1984. С 32—33.

### Литература о жизни и творчестве А. Белого

Долгополов Л. Русская литература конца XIX — начала XX века как этап в литературном развитии // Рус. лит. 1976. № 1. С. 96, 101, 102, 104, 108, 109.

Завалишина Н. Детскосельские встречи <с А. Белым> // Звезда. 1976. № 3. С. 182—183.

Брюсов В. <Письмо А. Б. Кусикову (Кусикяну) от 25 апреля 1923 г.> // Вопр. лит. 1976. № 7. С. 207. В публ. Л. Ланского «Брюсов в начале 1920-х годов».

Гладков А. Из попутных записей // Вопр. лит. 1976. № 9. С. 179—183.  
Флейшман Л. Б. Пастернак и А. Белый // Russian literature triquarterly, Ann Arbor, 1976. № 13. С. 545—551.

Долгополов Л. Роман А. Белого «Петербург» и философско-эстетические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исслед. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1976. Т. 2. С. 217—224.

Долгополов Л. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 348—354.

Каверин В. Освещенные окна. — М., 1976. — С. 338—343.

Мейерхольд В. <Письма А. Белому от 28 декабря 1926 г., 7, 10 октября 1927 г.; Н. Р. Эрдману от 26 мая 1927 г.; А. Н. Бендерскому от 23 июля 1935 г.>; Чехов М. <Письма В. Э. Мейерхольду от 13 февраля 1933 г.> // В. Э. Мейерхольд. Переписка, 1896—1939. М., 1976. С. 260, 266—267, 269—270, 325, 344. Комментарий: с. 376, 414, 416, 417, 427.

Огнева Е. А. «Роза и Крест» Александра Блока (автобиографическая основа). // Рус. лит. 1976. № 2. С. 136—143.

Орлов В. Перепутья. — М., 1976. — С. 5, 15, 16, 18, 21, 22, 32—35, 64—65, 71—92, 121, 145, 154, 155, 164, 177, 181, 183—185, 189, 224, 317, 322, 324, 328, 338, 339, 341.

Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество. — 3-е изд. — М., 1976. Т. 1. С. 113—115, 134, 147, 150—156, 158, 159, 164, 167, 171, 172, 260, 342, 360, 394; Т. 2. С. 52, 59, 118, 119, 427, 471.

Смирнова Л. Народ и революция (русская проза 1908—1915 гг.) // Проблемы реализма русской литературы начала XX века / Моск. обл. пед. ин-т. М., 1976. С. 4, 9—16, 36, 37.

О романе «Серебряный голубь».

Старцева А. Символизм; Раскина Э. В. Я. Брюсов // Русская литература XX века. Доокт. период. Ташкент, 1976. С. 90, 91, 94, 95, 97, 98, 119.

Гречишкин С., Лавров А. Неизданный очерк Андрея Белого о Максимилиане Волошине // Звезда. 1977. № 5. С. 191—193.

Приводится отр. из воспоминаний К. Н. Бугаевой.

Долгополов Л. А. Белый о постановке «Исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТ-2: (По материалам ЦГАЛИ) // Рус. лит. 1977. № 2. С. 173—176.

Из переписки Андрея Белого и Федора Гладкова / Вступ. статья, публ. и коммент. С. Гладковой // Вопр. лит. 1977. № 8. С. 178—189.

Орлов В. Гамаюн: Страницы жизни Александра Блока // Дружба народов. 1977. № 10. С. 101, 102, 105—110, 112—119, 165; № 11. С. 134, 136, 138, 146, 147.

Авраменко А. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (доокт. период) / Тул. пед. ин-т. Тула, 1977, Сб. 9. С. 55—72.

Балан Д. <Биогр. справка> // Русская советская поэзия. Бухарест, 1977. С. 21—23.

Белая Г. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. — М., 1977. — С. 34—41, 44, 46, 115, 153.

Гончар Н. Путевая проза Андрея Белого и его очерк «Армения» // Литературные связи / Ереван ун-т. Ереван, 1977. Т. 2: Русско-армянские литературные связи. С. 131—171.

Григорьев А. Русская литература в зарубежном литературоведении. — Л., 1977. — С. 82, 103, 106, 122, 165.

Долгополов Л. Рубеж веков — рубеж литературных эпох; От «лирического героя» к стихотворному сборнику; Миф о Петербурге и его преобразование в начале века; Литературные и исторические источники романа А. Белого «Петербург»; Петербург «Петербурга»: (Город в романе А. Белого) // Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977. С. 12, 18, 23, 24, 26, 31, 34, 39—40, 56, 57, 96—98, 104, 114—115, 166, 169, 171, 175—183, 188—192, 195—204, 205—273, 365. — То же — <2-е изд.>. 1985. С. 12, 18, 22, 23, 25, 29, 30, 32, 37, 38, 53, 54, 91—93, 98, 108—109, 160, 162, 166—173, 176—177, 179—181, 185—188, 190—194, 260, 349.

Есенин С. Собр. соч. М.: Правда, 1977. Т. 3.

Из содерж.: Отчее слово: (По поводу романа А. Белого «Котик Летаев»). С. 134—136; Ключи Марии. С. 155; Автобиография. С. 189; О себе. С. 192; <Письма Р. В. Иванову-Разумнику от декабря 1917 г. — января 1918 г., мая 1921 г., 6 марта 1922 г.> С. 248—250, 259—263. Примеч.: с. 341, 342, 346.

То же. — М.: Худож. лит., 1979. Т. 5. С. 161—164, 186, 227, 230. Примеч.: с. 328—332, 348.

Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 33, 60, 97, 105—107, 168—170, 217, 241, 242, 348, 377.

Калачева С. Выразительные возможности русского стиха. — М., 1977. — С. 39—46, 52—53, 58.

Лекции по истории эстетики / Подред. М. С. Кагана. — Л., 1977, Кн. 3, 4. 2. — С. 138—141 <раздел о Белом написан С. С. Селивановым>.

Лесневский С. Завещанное, заветное. М., 1977. — С. 82, 83.

Осетров Е. На рубеже веков // Русская поэзия начала XX века: (Доокт. период). М., 1977. С. 5, 9—11, 14.

Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Ст. 1. // Труды по рус. и славян. филологии. Т. 28: Литературоведение. Тарту, 1977. С. 80—97. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 414).

Романова Г. «Ревизор» Н. В. Гоголя в спектакле Вс. Мейерхольда и в критическом освещении А. Белого; Смирнова Н. Русские символисты о Чехове // XXX Герценовские чтения. Литературоведение / Ленингр. пед. ин-т. Л., 1977. С. 44—48, 49—51.

Смирнова Л. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. — М., 1977. — С. 27, 29, 68, 69, 165, 191.

Чистякова Э. К вопросу об эстетико-философских взглядах А. Белого

// Вопросы истории и теории эстетики / Моск. ун-т. Филос. фак. Каф. эстетики. М., 1977. Вып. 10. С. 211—220.

Новиков В. «Признаем ли мы за искусством право преувеличивать...»: (Горький о новых формах художественного обобщения) // Вопр. лит. 1978. № 3. С. 16—18.

М. Горький о романе А. Белого «Маски».

Гиндин С. Брюсов: тексты и толкования // Вопр. лит. 1978. № 7. С. 260—263.

А. Б. и В. Брюсов.

Чистякова Э. О символизме А. Белого // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 1978. № 3. С. 39—48.

Два неопубликованных письма Александра Блока к Андрею Белому / Вступит. заметка, публ. и примеч. Н. Примочкиной // Вопр. лит. 1978. № 10. С. 313—316.

Азадовский К., Лавров А. Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями: («Слово благодарственное» А. Белого Томасу Манну) // Рус. лит. 1978: № 4. С. 146—151.

Гречишкин С., Лавров А. Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Studia slavica, Budapest. 1978. Т. 25, вып. 3/4. С. 391—400.

Дикущина Н. Октябрь и новые пути литературы. — М., 1978. — С. 5, 8, 10, 13, 69, 70, 74, 80, 127, 142, 143, 208, 209, 218—244, 252, 254, 255, 257, 258, 260.

Долгополов Л. Александр Блок: Личность и творчество. — Л., 1978. — С. 8, 16, 17, 29, 44, 47, 48, 53—55, 61, 100, 107, 110, 115. — То же. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1980. — С. 8, 17, 18, 29, 47, 52, 53, 58—60, 66, 107—109, 113, 120, 145, 168.

Калачева С. Стих и ритм. — М., 1978. — С. 43—44, 76—78.

А. Б. — стиховед.

Крутикова Н. В начале века: Горький и символисты. — Киев, 1978. — С. 270, 271, 280, 282, 289, 290, 299—302.

Куприянов И. Судьба поэта: (Личность и поэзия М. Волошина). — Киев, 1978. — С. 69, 79—82, 85, 86, 91, 93, 95, 100, 102, 129, 160, 166, 224.

Литературное наследство, 1978. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене.

Содерж.: Орлов В. Сны и явь. С. 15, 22, 28, 29, 32; Блок А. <317 писем Л. Д. Менделеевой-Блок 1901—1917 гг.>. С. 37, 90, 109, 110, 121, 124, 144, 145, 151, 164, 169, 171, 172, 202, 204, 210, 212, 214, 238, 239, 255, 257, 261, 262, 292, 294, 309, 311; Зильберштейн И. О встречах с Любовью Дмитриевной Блок и о судьбе хранившегося у нее архива поэта. С. 383, 384, 389.

Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов»; Левинтон Г. Заметки о фольклоризме Блока; Базанов В. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф — Фольклор — Литература / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1978. С. 137—170, 173, 231—235.

Мущенко Е., Скобелев В., Кройчик Л. Поэтика сказа. — Воронеж, 1978. — С. 116, 119, 139—165, 167, 168.

О повести «Серебряный голубь».

Мясников А. Андрей Белый и его роман «Петербург»; Антокольский П. «Петербург» Андрея Белого: Послесловие; Долгополов Л. Комментарии // Белый А. Петербург. М., 1978. С. 3—16, 328—343, 345—388. — То же. — <2-е изд.>. 1979. С. 3—16, 328—343, 345—388.

Нижеборский А. Гносеологическое обоснование А. Белым символа // Философские проблемы познания / Челябин. пед. ин-т. Челябинск, 1978. Вып. 3. С. 182—195.

Орлов В. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. — Л., 1978. — С. 75, 101, 102,

105—107, 109—111, 116, 138, 139, 142, 144, 146, 147, 149, 153, 156, 158—166, 168—170, 176, 182—186, 189, 190, 193—195, 197—199, 201—206, 235, 237, 238, 240, 242, 247—249, 252, 256—265, 268, 271—288, 308, 309, 313—317, 323—332, 343—352, 359, 360, 425—429, 432, 443, 435—439, 449, 466, 471, 496, 567—569, 580, 604—605, 609, 612, 621, 6 2 8 . — То же. <2-е изд. > . — Л., 1980. — С. 76, 103, 107—109, 111—113, 118, 141, 142, 145, 148—150, 157, 159, 161 — 163, 165—170, 172—174, 180, 186—190, 193, 194, 197—199, 201—203, 206, 208—210, 240, 242, 243, 245, 247, 252, 254, 255, 257, 261—269, 274, 275, 277—294, 315, 316, 320—324, 330, 332—339, 350—359, 367, 430, 433—437, 441, 442, 444—447, 458, 476, 480, 507, 580—582, 593, 618, 622—623, 625, 634, 6 4 2 . — То же — М., 1981. — С. 73, 100, 104—106, 108—110, 115, 136, 137, 140, 142, 144—146, 151, 153, 155—158, 160—164, 167—169, 173, 179—183, 186, 187, 190—192, 194—198, 200, 202—204, 233, 235, 236, 238, 240, 245—247, 249, 254—262, 266, 269—286, 307, 309, 312—316, 321, 330, 340—349, 356, 357, 421—424, 428, 429, 431 — 434, 445, 462, 467, 490, 567—568, 579, 603—604, 607—608, 610, 619, 627. Послесл. А. Пикача: с. 706—714.

Пресняков О. А. А. Потехня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века. — Саратов, 1978. — С. 12, 13, 154, 156—159, 162, 164, 166, 167, 218.

Пришвин М. Записи о творчестве // Контекст. 1978. М., 1978. С. 284—286, 288, 296.

Революция 1905—1907 годов и литература. М.: Наука, 1978.

Из содерж.: Бялик Б. В. И. Ленин и литература периода вихря и разума. С. 40; Небольсин С. Об одном событии в лирике А. Блока. С. 114; Корецкая И. Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева». С. 116—117, 130, 133, 134; Никитина М. 1905 год в романе Андрея Белого «Петербург». С. 181—193; Петрова М. Первая русская революция в романах предоктябрьского десятилетия. С. 194, 198—199, 201.

Базанов В. Поэма о древнем Выге // Рус. лит. 1979. № 1. С. 84—85, 88—90, 92.

Григорьян К. Из неизданной переписки Андрея Белого // Рус. лит. 1979, № 4, с. 205—210.

Банников Н. Андрей Белый: <Крат. биогр. справка> // Три века русской поэзии. М., 1979. С. 423—424; портр.

Белов С. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. — Л., 1979. — С. 3, 4, 6, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 36, 37, 43—45, 47, 51, 56, 76.

Блок А. Искусство и революция / Сост. и примеч. Л. Асанова. — М.: Современник, 1979. — (Б-ка «О времени и о себе»).

Из содерж.: Автобиография. С. 18; Безвременье. С. 26; Литературные итоги 1907 года. С. 51, 368; Три вопроса. С. 59, 369; Пламень. С. 184; Судьба Аполлона Григорьева. С. 194; Памяти Леонида Андреева. С. 325, 327, 328; Владимир Соловьев и наши дни. С. 347.

Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 3: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 459).

Из содерж.: Гаспаров М. Рифма Блока. С. 37—40, 42, 46; Минц З. О некоторых «немифологических» текстах в творчестве русских символистов. С. 79, 81—87, 90, 92, 94, 102, 119, 120; Азадовский К. Путь Александра Добролюбова. С. 138—141; Гречишкин С., Лавров А. Андрей Белый и Н. Ф. Федоров. С. 147—164.

Васильковский А. Жанровые разновидности русской советской поэмы, 1917—1941. — Киев, 1979 — С. 30, 31, 133.



- О поэме «Христос воскрес».
- Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979. — С. 156—157.
- Гречишкин С., Лавров А. Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1978. Л., 1979. С. 94—98.
- Коженикова Н. О роли лейтмотивов в организации художественного текста // Стилистика художественной речи. Саранск, 1979. С. 40—44, 48, 49, 53, 56—58, 60.
- Крышук Н. «Открой мои книги...»: Разговор о Блоке. — Л., 1979. — С. 9, 18, 68—79, 83, 88—90, 93—104, 106—109, 114, 119, 131, 149, 150: 2 л. портр.
- Лидин В. Друзья мои — книги; Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М., 1979. С. 218—221, 295.
- Овчаренко О. К вопросу о типологии свободного стиха // Вопр. лит. 1979. № 2. С. 225, 237—238.
- Павлович Н. Страницы памяти // День поэзии. М., 1979. С. 36—38.
- Паперный В. Блок и Ницше // Труды по рус. и славян. филологии: Литературоведение. Т. 31: Типология русской литературы и проблемы русско-эстетических связей. Тарту, 1979. С. 85—87, 91, 97, 100. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 491).
- Пьяных М. Русская поэзия революционной эпохи 1917—1921 годов. — Л., 1979. — С. 5, 6, 8, 23, 27, 31, 35, 41, 44, 50.
- Смирнова Н. «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова и «Петербург» А. Белого // Идеино-художественные искания русских писателей XIX века. Л., 1979. С. 127—138.
- Соколов А. Декадентские течения. Символизм. Младосимволизм // История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1979. С. 173—175, 177—183. — То же. — 2-е изд., испр. и доп. М., 1984. С. 8, 145, 146, 148—154, 162, 167, 174, 182, 223, 278.
- Соколов А., Фатющенко В. Русская поэзия конца XIX — начала XX века; Авраменко А. Андрей Белый: <Крат. биогр. справка> // Русская поэзия конца XIX — начала XX века (доокт. период). М., 1979. С. 21, 28, 211—212.
- Фролов В. Судьбы жанров драматургии. — М., 1979. — С. 60—61, 86, 93—95.
- Чистякова Э. Эстетико-философские взгляды Андрея Белого: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Моск. ун-т. — М., 1979. — 25 с.
- Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979. — С. 72—75.
- Эрберг К. (Сюннерберг К.). Воспоминания / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова; Блок А. Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу) / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова; Балтрушайтис Ю. Письма к Р. В. Иванову-Разумнику / Публ. Б. Капелюш // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1979. С. 113, 115, 116, 124, 140, 145, 150, 156, 167.
- Новиков Л. Андрей Белый — художник слова: О яз. прозы писателя // Рус. речь. 1980. № 5. С. 27—35: портр.
- Казин А. Неоромантическая философия художественной культуры: (К характеристике мировоззрения рус. символизма) // Вопр. философии. 1980. № 7. С. 144, 146—154.
- Дзюбинская Н. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Андрея Белого // Лит. учеба. 1980. № 4. С. 176—183.
- Оценку см.: Кедров К. Маска без лица, или лицо без маски // Там же. С. 184—185.
- Выходцев П. Блок и народная культура; Базанов В. Разрешение леген-

ды: <О поэме А. Б. «Христос воскрес»> // Рус. лит. 1980. № 3. С. 66, 69, 75, 103—107, 109, 110.

Вопросы литературы. 1980. № 10: <Номер, посвящ. 100-летию со дня рождения А. Блока>.

Из содерж.: Книпович Е. Об Александре Блоке. С. 120—121, 126, 127, 144, 150, 154; Зверев А. Стихия и культура. С. 171, 175, 176; Крюкова А. К истории отношений Горького и Блока. С. 199, 215, 218—220; Блок в неизданной переписке и дневниках современников / Публ. Н. Котрелева и Р. Тименчика. С. 257—260, 262—264, 272, 278, 279, 281—283; Чуковский К. Из дневника (1919—1921) / Вступ. статья, публ. и примеч. Е. Чуковской. С. 287—288, 305.

Гельперин Ю. Венок поэту: Стихи — посвящения современников А. Блока; Страница истории: Из неизд. писем А. Белого к Александру Блоку / Предисл., публ. и коммент. А. Лаврова; Казанович Е. Дневниковые записи <1921 г.> / Вступ. статья, публ. и коммент. А. Конечного и В. Сажина // Лит. обозрение. 1980. № 10. С. 95, 96, 101—107, 109—112.

Колобаева Л. Человек и его мир в художественной системе Андрея Белого; Гончаров Б. Андрей Белый — стиховед // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. 1980. № 5. С. 12—20, 20—28. (К 100-летию со дня рождения А. Белого).

Гончаров Б. Поэтика и лингвистика; Базанов В. К символике красного коня; Лавров А. Неизданные статьи Андрея Белого: <Предисл. и коммент. к публ.> // Рус. лит. 1980. № 4. С. 9, 21, 31, 160—176.

Долгополов Л. В поисках самого себя: (К 100-летию со дня рождения А. Белого) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 6. С. 499—511.

Блок А. О литературе / Вступ. статья Д. Максимова; Сост. и примеч. Т. Бедняковой. — М.: Худож. лит., 1980.

Из содерж.: Безвременье. С. 27—28; О лирике. С. 69, 70, 91; Три вопроса. С. 121; Письмо о поэзии. С. 147; О современном состоянии русского символизма. С. 212. Примеч.: с. 284, 285, 288, 290, 293, 295, 304, 310, 319, 332, 335, 348.

Блок А. Об искусстве / Сост., вступ. статья и примеч. Л. Долгополова. — М.: Искусство, 1980.

Из содерж.: Из статьи «О лирике». С. 71—72; Из статьи «Литературные итоги 1907 года». С. 90; Три вопроса. С. 93; Из статьи «О современной критике». С. 164; О современном состоянии русского символизма. С. 211; <Рец. на кн.: Бальмонт К. Собрание стихов. Т. 1—2. М., 1904—1905>. С. 279; Из статьи «Пламень». С. 347; <Ответ на анкету о лучших литературных произведениях 1913 года>. С. 348; Памяти Леонида Андреева. С. 356, 358, 360; Владимир Соловьев и наши дни. С. 396, 397; <Отрывки из писем А. Л. Блоку от 28 марта 1905 г.; Андрею Белому от 24 марта 1907 г., 6 июня 1911 г., 16 апреля 1912 г.; М. И. Пантюхову от 22 мая 1908 г.; В. М. Отроковскому от 23 апреля 1913 г.>. С. 399, 404, 409, 416, 422—423, 426; Из дневников <17 апреля 1911 г.>. С. 431; Из записных книжек <1 августа 1907 г., 25 сентября, 11 декабря 1908 г., 10 августа 1909 г.>. С. 436, 439, 440, 445. Примеч.: с. 458, 459, 469—471, 473, 475, 481, 484, 485, 490—494.

Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2-х т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. В. Орлова; Оформл. худож. В. Максина. — М.: Худож. лит., 1980. (Сер. лит. мемуаров).

Из содерж.: Т. 1. Бекетова М. Александр Блок и его мать. С. 67, 69; Менделеева А. А. Блок. С. 76; Кублицкий Ф. Саша Блок: Из воспоминаний детства и юности. С. 88, 89; Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке. С. 113, 116, 118, 119, 121, 127; Блок Л. И быль и небылицы о Блоке и о себе. С. 157,

171—177, 510; Городецкий С. Воспоминания об Александре Блоке. С. 328, 330, 331, 336; Чулков Г. Александр Блок и его время. С. 353, 361; Пяст В. Воспоминания о Блоке. С. 367, 372, 373, 382; Веригина В. Воспоминания об Александре Блоке. С. 447, 452, 546.

Т. 2. Зоргенфрей В. Александр Александрович Блок: (По памяти за пятнадцать лет; 1906—1921 гг.). С. 17; Стражев В. Воспоминания о Блоке. С. 42; Садовский Б. Встречи с Блоком. С. 49, 50, 428; Кузьмина-Караваева Е. Встречи с Блоком. С. 67, 72; Гиппиус В. Встречи с Блоком. С. 78, 434; Гзовская О. А. А. Блок в Московском Художественном театре. С. 130; Сумароков А. Моя встреча с А. Блоком. С. 191—192; Алянский С. Встречи с Александром Блоком. С. 270, 271, 291, 293; Бернштейн С. Мои встречи с А. А. Блоком. С. 354—355; Розанов И. Об Александре Блоке. С. 382, 386; Пастернак Б. Из очерка «Люди и положения». С. 405; Ремизов А. Из огненной России: (Памяти Блока). С. 409; Федин К. Александр Блок. С. 419.

Воронин С. Письма А. Белого к матери в ЦГАЛИ СССР // Источниковедение и историография. Специальные истории. дисциплины / Моск. ист.-архив. ин-т. М., 1980. С. 77—80.

Гаген-Торн Н. Воспоминания об Андрее Белом // *Andrey Bely. Centenary papers.* Amsterdam. 1980. С. 7—23.

Гладков А. Из дневников и «попутных записей» // Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 67—70.

Дементьев В. О, Русь моя!...: Александр Блок // Дементьев В. Мир поэта. М., 1980. С. 14, 16—18, 41.

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1980.

Из содерж.: Гречишкин С. Архив С. А. Полякова. С. 5—7, 20; Лавров А. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. С. 23—63; Архипова Л. Обзор архивных материалов XIX—XX вв., поступивших в Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР за 1976—1977 гг. С. 84; Гречишкин С., Лавров А. <Предисл. и примеч. к публ.: А. А. Блок. Письма к Т. Н. Гиппиус>. С. 210—214, 216; Белый Андрей. Письма к Е. А. Ляцкому. Публ. А. Лаврова. С. 218—230.

Енишерлов В. Александр Блок. Штрихи судьбы. — М., 1980. — С. 150—151, 154, 155, 158, 160, 171, 186, 191, 194, 197—201, 205—206, 208, 210, 213, 215, 221, 224, 231, 251, 256, 262—264, 300.

Есенин С. <Письма Р. В. Иванову-Разумнику от апреля, до 13, 1918 г., мая 1921 г. и 6 марта 1922 г.; А. Белому от 9 марта и сентября—декабря 1918 г.>; Вдовин В. Эпистолярное наследие Сергея Есенина // Собр. соч. М., 1980. Т. 6. С. 84—86, 88, 109, 114—115, 226—227. Примеч.: с. 282—283, 285—286, 291, 302, 309, 382, 384.

Крук И. «Сокрытый двигатель его...»: Проблемы эволюции творчества А. Блока. — Киев, 1980. — С. 12, 17, 21, 24, 29, 47, 57, 59, 61, 116, 124, 127, 128, 130, 140, 148—150, 155, 158, 162, 163, 182, 185, 206—210, 212, 213.

Лавров А. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1979 Л., 1980. С. 116—139.

Лесневский С. Путь, открытый взорам. Московская земля в жизни Александра Блока. Биографическая хроника, ч. 1. М., 1980. — С. 7, 14, 58, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 122, 130, 135, 136, 139, 140, 142, 143—146, 148, 153, 154, 157, 158, 159—

189, 192, 195—197, 202—204, 206—216, 218—223, 225, 226, 230, 236, 240—256, 261, 263—270, 274, 276, 280—284, 286, 291, 292, 295, 298.

Лидин В. Андрей Белый; Максимилиан Волошин // Лидин В. Люди и встречи. Страницы полдня. М., 1980. С. 113—118, 120.

Орлов В. Поэтигород. —Л., 1980. —С. 52—53, 84—86, 149, 159—166, 226, 228, 254, 264.

Перцов В. Современники. —М., 1980. Т. 1. —С. 266, 273, 420—423, 425, 426.

Пресняков О. Поэтика познания и творчества: Теория словесности А. А. Потебни. —М., 1980. —С. 127—129, 150.

Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. —Иваново, 1980. —С. 3, 4, 40—41, 62—65.

Цветаева М. Пленный дух: (Моя встреча с А. Белым) // Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 255—313. Примеч.: А. Саакянц. С. 515—524. —То же. М., 1984, Примеч.: С. 479—487.

Шагинян М. Человек и время. —М., 1980. —С. 251, 285, 286, 303—324, 334, 362, 363, 379, 607. —То же. <2-е изд.>. —М., 1982. —С. 197, 224, 237—252, 259, 281, 282, 294, 473.

Эльяшевич А. Единство цели—многообразие поисков. —Л., 1980. —С. 191, 252—254, 257.

Завалишина Н. Встречи <с А. Белым> в Детском Селе // Тагил. рабочий. 1981. 28 апр.

Отклик см.: Вопр. лит. 1981. № 9. С. 316—317. (Среди журналов и газет).

Гинзбург Л. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопр. лит. 1981. № 10. С. 156—157, 169.

О стихотворении А. Б. «Блоку» и сборнике «Пепел».

<Б. п.>. Рисунки поэтов: <2 карикатуры А. Б. на В. Брюсова>; Мандельштам О. Письмо о русской поэзии / Публ. и вступит. заметки С. Василенко и Ю. Фрейдина // День поэзии. М., 1981. С. 194, 196: ил.

А. Блок и современность / Сост. С. Лесневский. —М.: Современник, 1981.

Из содерж.: Соколов В. «И с миром утвердилась связь...». С. 52—54, 58; Дементьев В. «О, Русь моя!...». С. 84—89; Солоухин В. Большое Шахматово. С. 156—160; Цыбин В. Мир вокруг человеческого сердца. С. 182; Базанов В. К творческим исканиям Блока. С. 223; Ерилова Е. К природе символа в поэзии Блока. С. 241, 243—245, 264; Кайдалова Н. Московская блокада. С. 297, 298, 302, 306, 307; Бекетова М. Веселость и юмор Блока. С. 317, 319; Перцов П. В синем воротнике. С. 334—335; Чулкова Н. Воспоминания о Блоке. С. 340.

Блоковский сборник. Тарту, 1981. Вып. 4: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; вып. 535).

Из содерж.: Лотман Ю. Блок и народная культура города. С. 19, 26; Владимирова И., Григорьев М., Кумпан К. А. А. Блок и русская культура XVIII века. С. 43, 47—49, 51—53; Минц З. А. Блок в полемике с Мережковскими. С. 118, 133—135, 137, 139, 140, 145—147, 149, 153, 154, 156, 167—168, 184, 186, 195, 211, 216, 219, 220; Смирнов И. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами XIX—начала XX вв. С. 253, 257—259, 265.

Бураго С. Александр Блок. —Киев, 1981. —С. 36, 45, 49—52, 55—57, 69—71, 75, 78, 82, 86—92, 136, 141, 145—149, 151, 152, 155, 158, 160, 161, 177, 217.

В мире Блока. Сборник статей / Сост.: А. Михайлов, С. Лесневский; Худож. М. Лохманова. — М.: Сов. писатель, 1981.

Из содерж.: Орлов В. Жизнь, страсть, долг: Уроки Блока. С. 8, 13—15, 18, 28—30; Скатов Н. Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова. С. 88—89, 111; Тимофеев Л. О гуманизме в творчестве Блока. С. 115; Гусев В. ...Что романтизмом мы зовем. С. 130; Минц З. Символ у А. Блока. С. 178, 186, 187, 200; Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир». С. 213; Енишерлов В. Александр Блок — критик. С. 293, 297—299, 302, 324, 327; Вайнберг И. А. Блок и М. Горький. С. 337, 339, 346, 347; Базанов В. По следам дневниковых записей Александра Блока. С. 384—386, 389, 390, 394, 396, 397, 403, 406; Саакянц А. Марина Цветаева об Александре Блоке. С. 422; Долгополов Л. Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. С. 455, 461, 467, 468, 471, 473—475, 479; Гужиева Н. «Для настоящих книг всегда жду несуетных часов». С. 495.

Волошинские чтения: Сборник науч. трудов. / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Феодос. картин. галерея им. И. К. Айвазовского. Дом-музей М. А. Волошина. М., 1981.

Из содерж.: Мануйлов В. Максимилиан Волошин — поэт, мыслитель, художник. С. 6; Сахарова Е. Поэзия и революция. С. 22; Гречишкин С., Лавров А. Максимилиан Волошин и Андрей Белый. С. 80—91; Гречишкин С., Лавров А. М. Волошин и А. Ремизов. С. 94; Купченко В. О некоторых проблемах изучения жизни и творчества М. Волошина. С. 108; Купченко В. Библиотека М. А. Волошина. С. 115, 117.

Гаспаров М. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 160—163.

Гончар Н. Г. А. Джаншиев и страницы о нем в мемуарной прозе Андрея Белого // Литературные связи / Ереван, ун-т. Ин-т лит. им. М. Абеяна АН Арм. СССР. Ереван, 1981. Т. 3: Русско-армянские литературные связи. С. 179—209.

Гречишкин С., Лавров А. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 97—111. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 515).

Кожевникова Н. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // Ономастика и грамматика / АН СССР. Ин-т рус. яз. М., 1981. С. 222—259.

Кожевникова Н. Окказионализмы А. Белого и словарь В. И. Даля // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования / Калинин. гос. ун-т. Калинин, 1981. С. 120—140.

Кулешова Е. О влиянии Вл. Соловьева на Блока и Белого; О мистерии тайноведения у Андрея Белого; Символика самосознания в поэме Белого «Христос воскрес»; Поток сознания и миф в «Серебряном голубе» Белого; Эротика и революция в «Петербурге» Белого; Подполье в «Петербурге» Белого // Кулешова Е. Полифония идей и символов. Торонто, 1981. С. 7—60.

Лавров А. Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома; Пастернак Б. Письма к Г. Э. Сорокину / Публ. А. Лаврова, Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1981. С. 29—79, 214, 225—227.

Лавров А. Юношеская художественная проза Андрея Белого // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1980. Л., 1981. С. 107—150.

Лихачев Д. От редактора; Долгополов Л. Творческая история и

историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург»; Текстологические принципы издания; Гречишкин С., Долгополов Л., Лавров А. Примечания // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 5—6, 525—623, 624—640, 641—692.

Максимов Д. Ал. Блок и Вл. Соловьев (по материалам библиотеки Ал. Блока); Молчанова Н. «Мифотворчество» в трактовке символистов // Творчество писателя и литературный процесс / Иван. ун-т. Иваново, 1981. С. 123, 124, 141, 148, 152, 156, 158, 159, 161, 162, 175, 182, 183, 207—209, 212—216.

Осетров Е. Мир Игоревой песни. — М., 1976. — С. 194—195. — То же. — 2-е изд. — 1981. — С. 194—195.

О влиянии «Слова о полку Игореве» на поэзию А. Б.

Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». (Ст. 2) // Труды по рус. и славян. филологии. Тарту, 1981. Т. 32: Проблемы литературной типологии и исторической преемственности. С. 86—114. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 513).

Сиднев Г. Стилиевые искания в русской прозе начала XX века: (А. Белый, Л. Андреев) // Стиль писателя и эпоха / Ташк. пед. ин-т. Ташкент, 1981. С. 25—33.

Скатов Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого // Скатов Н. Далекое и близкое. М., 1981. С. 222—268.

Туркова А. Александр Блок. — 2-е изд., испр. — М., 1981. — С. 24, 25, 30, 35, 38, 40—42, 44, 45, 47—52, 54—57, 59, 60, 62, 64—66, 68—71, 73—76, 78—83, 85—88, 90, 93, 106, 107, 115—118, 120, 122, 143, 152, 157, 160, 173, 183, 197, 198, 200, 201, 221, 225, 248—250, 262, 263, 268, 269. — (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр.; Вып. 3 (475)).

Долгополов Л. Неизведанный материк: (Заметки об А. Белом) // Вопр. лит. 1982. № 3. С. 100—139.

Саакянц А. Встреча поэтов // Вопр. лит. 1982. № 4. С. 275—280.

А. Б. и М. Цветаева.

Максимов Д. О том, как я видел и слышал Андрея Белого: Зарисовки издали // Звезда. 1982. № 7. С. 167—178.

Кулешов В. Нерешенные вопросы изучения русской литературы рубежа XIX—XX веков // Вопр. лит. 1982. № 8. С. 57, 61, 63, 65—67.

Базанов В. К символике Красного коня // Литература и живопись. Л., 1982. С. 188, 192, 201.

Базанов В. Сергей Есенин и крестьянская Россия. — М., 1982. — С. 30, 35, 36, 41—43, 115, 131, 134—136, 151, 155, 158, 166, 167.

Березарк И. Память рассказывает // Березарк И. Штрихи и встречи. Л., 1982. С. 151—152.

Блок А. Собр. соч. Л., 1982—1983. Т. 4—6.

Из содерж.: Т. 4. С площади на «луг зеленый». С. 25, 27; Три вопроса. С. 52; О театре. С. 68; О современном состоянии русского символизма. С. 149; Пламень. С. 194; Судьба Аполлона Григорьева. С. 204; Владимир Соловьев и наши дни. С. 398.

Т. 5. Памяти Леонида Андреева. С. 55, 57, 58; Автобиография. С. 75; Из дневников и записных книжек. С. 97, 98, 117, 118, 122, 124, 125, 127, 131, 135, 136, 148, 158, 170, 181, 184, 186, 205, 229, 236, 246, 269.

Т. 6. <29 писем А. Белому 1903—1918 гг.> С. 37—40, 51—54, 62—65, 69—70, 73—76, 83—88, 91—92, 99—100, 106—107, 115—116, 117—129, 130—133, 136, 141—142, 178—182, 188—190, 192—194, 213, 216—218, 285.

Воронский А. Андрей Белый // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 229—253.

Гинзбург Л. Об историзме и о структурности; Поэтика Осипа Мандельштама; Из старых записей // Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 20—21, 35, 251, 270, 291, 364—365, 368.

Гиршман М. Ритм художественной прозы. — М., 1982. — С. 7, 13, 18, 23, 134, 136, 139, 140, 304, 307—311, 317, 330, 339, 365.

Дементьев В. О, Русь моя!...: Александр Блок; Олонецкий ведун: Николай Клюев // Дементьев В. Избранные произведения. М., 1982. Т. 2. С. 8—11, 13, 36, 71.

Е. Р. Фотографии поэтов начала века // День поэзии. М., 1982. С. 129: портр.

Забурдяева В. Ритмическая структура художественной речи А. Белого: (На материале романа «Петербург») // Сборник научных трудов / Ташк. ун-т. Ташкент. 1982. С. 78—81.

Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Сер. литерат. и яз. Т. 41. 1982, № 2. С. 169, 172—175.

Литературное наследство. 1980—1982. Т. 92. Кн. 1—3: Александр Блок: Новые материалы и исслед.

Из содерж.: Кн. 1. Зильберштейн И., Розенблюм Л. От редакции. С. 6, 8; Книпович Е. Об Александре Блоке. С. 24, 26, 36, 40, 42; Гуковский Г. К вопросу о творческом методе Блока. С. 69; Тагер Е. Мотивы «Возмездия» и «Страшного мира» в лирике Блока. С. 86, 90, 91, 97; Минц З. Блок и русский символизм. С. 101—103, 106—108, 110, 111, 115, 118, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 131, 133—140, 146, 149, 151, 156—158, 163, 167, 168, 170—172; Пьяных М. Блок и русская советская поэзия. С. 175, 177, 178, 180, 183—185, 199; Котрелев Н. Незвестные автографы ранних стихотворений Блока. С. 222—228, 233—236, 238—248; Письма отца к Блоку (1892—1908) / Предисл., публ. и коммент. Т. Конопацкой. С. 269, 271; Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896—1915) / Вступ. статья, публ. и коммент. Н. Котрелева и А. Лаврова. С. 308, 310—323, 325, 326, 328—345, 347—350, 352—356, 358, 360—372, 374—413; Переписка Блока с А. В. Гиппиусом (1900—1915) / Предисл., публ. и коммент. В. Бузник, Л. Долгополова, В. Шошина. С. 433, 442; Письма П. П. Перцова к Блоку (1902—1908) / Предисл., публ. и коммент. И. Аброскиной. С. 458, 460—463, 465; Переписка Блока с В. Я. Брюсовым (1903—1919) / Вступ. статья З. Минц и Ю. Благоволиной. Публ. и коммент. Ю. Благоволиной. С. 466—470, 474, 477, 480, 483, 485, 486, 489, 492—495, 498, 499, 501—503, 505, 506, 510, 511, 518; Переписка Блока с С. А. Соколовым (1903—1910) / Предисл., публ. и коммент. К. Суворовой. С. 527, 528, 530—538, 541, 549; Письма А. А. Кондратьева к Блоку (1903—1912) / Предисл., публ. и коммент. Р. Тименчика. С. 554, 556.

Кн. 2. Незданная переписка Блока: Переписка с А. А. и С. М. Городецкими / Вступит. статья и публ. В. Енишерлова; коммент. В. Енишерлова и Р. Тименчика. С. 7, 12, 14, 17, 18, 21, 22, 24—26, 34, 41; Переписка с А. М. Ремизовым (1905—1920) / Вступит. статья З. Минц; Публ. и коммент. А. Юловой. С. 64, 68, 72, 75, 93, 108, 109, 114, 116, 117, 120, 123, 126; Воспоминания А. М. Ремизова о Блоке / Публ. Н. Кайдаловой и Н. Примочкиной. С. 132; Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневника М. А. Кузмина / Предисл. и публ. К. Суворовой. С. 153, 160, 161, 163, 164, 170—173; Переписка с Вл. Пястом / Вступ. статья, публ. и коммент. З. Минц. С. 175—177, 179—186, 189, 192, 193, 195, 198, 199, 201, 202, 205, 212—214, 226; Письма Блока к К. И. Чуковскому и отрывки из дневника К. И. Чуковского / Вступ.

статья, публ. и коммент. Е. Чуковской. С. 233, 253, 264; Письма Эллица к Блоку (1907) / Вступ. статья, публ. и коммент. А. Лаврова. С. 273—285, 291; Письма Н. В. Недоброво к Блоку / Предисл. публ. и коммент. М. Кралина. С. 292; Письма Валентина Кривича к Блоку / Предисл., публ. и коммент. Р. Тименчика. С. 319; Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступ. статья, публ. и коммент. А. Лаврова. С. 371, 373—377, 380—382, 384, 385, 387—404, 407, 410—413.

Кн. 3. Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях / Материалы собраны Н. Ильиным, А. Парнисом; Вступ. статья и публ. В. Мордерер, А. Парниса; Коммент. Ю. Гельперина, В. Мордерер, А. Парниса, Р. Тименчика. С. 5, 6, 13, 15, 18, 22, 35, 36, 72, 76, 80, 82, 88, 92, 104, 112—115, 117, 144, 148; Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) / Вступ. статья Н. Котрелева, З. Минц; Публ. Н. Котрелева и Р. Тименчика; Подгот. текстов Ю. Благовоиной, Ю. Галаниной, С. Гречишкина и др.; Коммент. Н. Котрелева, А. Лаврова, Н. Лощинской, Р. Тименчика. С. 153—156, 158—163, 165, 167, 168, 175—185, 188—234, 236—250, 253—260, 262, 263, 267, 272—276, 278, 279, 281—314, 319, 320, 324, 328, 329, 332, 335, 336, 345—347, 350—351, 357, 362, 363, 365—368, 370, 373—387, 390, 391, 394, 397, 419, 427, 429, 430, 440, 441, 461, 466, 468, 473, 477, 478, 480—485, 487, 489, 500—506, 513, 530, 532—539; Блок в поэзии его современников / Вступ. статья и публ. Ю. Гельперина. С. 540, 541, 543, 546, 548, 562, 566; Бекетова М. Из дневника / Предисл. Г. Блока; Публ. Г. Блока и Н. Розенблюма. С. 599, 601, 608—620, 624, 629—633; Бекетова М. Шахматово. Семейная хроника / Вступ. статья и публ. С. Лесневского, З. Минц. С. 636, 645, 774, 775; Белый А. Дневниковые записи / Предисл. и публ. С. Гречишкина, А. Лаврова. С. 788—830; Из дневника Ф. Ф. Фидлера / Предисл. и публ. К. Константинова <К. Азадовского> С. 832, 837.

Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века, 1890—1904. Буржуаз.-либерал. и модернист. изд. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1982.

Из содерж.: Никитина М. «Вестник Европы». С. 35; Старикова Е. «Русская мысль». С. 72; Корецкая И. «Мир искусства». С. 130, 134, 136, 138, 139, 169, 175—177; Корецкая И. «Новый путь». «Вопросы жизни». С. 181, 190, 198, 201, 204—206, 209—211, 215—217, 233.

Минц З. А. Блок и В. Иванов. Ст. 1. Годы первой русской революции; Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Ст. 1 // Труды по рус. и слав. филологии. Литературоведение: Тарту, 1982: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. С. 97, 99—101, 103, 112—126. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 604).

Нижеборский А. Проблема символа в гносеологии русского символизма: (В. Брюсов и А. Белый): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Ин-т философии АН СССР. — М., 1982. — 17 с.

Орлов В. Избранные работы. В 2-х т. — Л., Худож. лит., 1982.

Из содерж.: Т. 1. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. С. 95, 96, 99—101, 103—105, 110, 132, 133, 136, 138, 140—142, 147, 149, 151—159, 161, 162, 167, 173—176, 179, 181, 183—185, 187—189, 191—196, 224, 225, 227, 228, 231, 235, 237, 238, 240, 244—252, 257, 259—276, 296, 297, 300—304, 310—319, 329—338, 345, 346, 410—413, 417, 418, 420—423, 433, 450, 454, 455, 479, 549—551, 561, 585, 589, 592, 601, 608;

Т. 2. Перекресток: Поэты начала века; Бальмонт: Испытание талантом. С. 382, 384, 388, 389, 397—401, 428, 434—454, 482, 505, 515, 524, 537, 539, 541—543, 546, 580.



Осетров Е. На рубеже столетий // Осетров Е. Книга о русской поэзии. М., 1982. С. 187, 193—196, 200.

Паперный В. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: (А. А. Блок и А. Белый — истолкователи Н. В. Гоголя): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Тарт. ун-т. — Тарту, 1982. — 15 с.

Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1982.

Из содерж.: Баскаков В. Документальные и библиографические источники по истории Пушкинского Дома. С. 11; Лошинская Н. Александр Блок и Пушкинский Дом. С. 27, 32, 35; Из дневников Е. П. Казанович / Публ. В. Сажина. С. 173—175, 178, 179; Б. В. Томашевский в переписке с Андреем Белым / Публ. А. Лаврова. С. 224—239: портр.

Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1982.

Из содерж.: Николаев П. Введение: Литературоведческие искания в предреволюционную эпоху. Возникновение в России марксистско-ленинской науки о литературе. С. 15, 17, 18; Корецкая И. Субъективистские историко-литературные концепции. С. 232; Гусев В. Ранние формалистические тенденции в теории словесного творчества. С. 234, 240—249; Гончаров Б. Русское стиховедение начала XX в. Стиховедческие взгляды А. Белого. С. 250—261.

Симонович-Ефимова Н. Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной // Симонович-Ефимова Н. Записки художника. М., 1982. С. 209—221.

О работе А. С. Голубкиной над двумя бюстами А. Б.

Кшондзер М. «Мы большая семья...»: По материалам очерков А. Белого «Ветер с Кавказа» // Лит. Грузия. 1983. № 5. С. 152—159.

Короткина Л. Письма Н. К. Рериха В. Я. Брюсову // Рус. лит. 1983. № 4. С. 173.

Александрова О. О текстовых функциях поэтических новообразований (на материале поэзии начала XX века) // Язык и композиция художественного текста / Моск. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1983. С. 44.

Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 349, 389. Анисимов И. И. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1983. С. 162.

Ардов В. Этюды к портретам. — М., 1983. — С. 71, 200, 247, 253, 263.

Блюм А. Книга и книжники в советской прозе; Примечания // Вечные спутники: Сов. писатели о книгах, чтении, библиофильстве. М., 1983. С. 4, 206—207.

Борщук В. Поле битвы идей. Современная зарубежная критика о советской литературе. М., 1983. — С. 118, 119, 129, 175, 192.

Вознесенский А. Мне четырнадцать лет: Рифмы прозы // Собр. соч. М., 1983. Т. 1. С. 451—452.

История русской литературы. — Л.: Наука, 1983. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917) / Ред. тома К. Муратова.

Из содерж.: Муратова К. Введение. С. 23; Муратова К. Максим Горький. Социалистический реализм. С. 302; Шишкина Л. Пролетарская поэзия. С. 407; Григорьев А., Гречишкин С. Символизм. С. 420, 429, 437, 441—446, 453, 457, 461—463, 465, 472, 474, 475; Литвин Э. Валерий Брюсов. С. 488, 492, 498, 500, 502, 505, 507, 513; Миц З. Александр Блок. С. 525, 533, 536; Лавров А. Андрей Белый. С. 549—572; Михайлов А. Новокрестьянские поэты. С. 682, 684; Муратова К. Владимир Маяковский. С. 741.

Келдыш В. Приобретения и задачи: О некоторых проблемах рус. лит.

процесса конца XIX — начала XX столетия и их изучения // *Вопр. лит.* 1983. № 2. С. 144, 146, 151, 153.

Кожевникова Н. О типах повтора в прозе А. Белого // *Лексические единицы и организация структуры литературного текста* / Калинин. ун-т. Калинин, 1983. С. 52—70.

Кульюс С. Формирование эстетических взглядов В. Брюсова и философия Лейбница; Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Ст. 2 // *Труды по рус. и слав. филологии. Литературоведение*. Тарту, 1983: Типология литературных взаимодействий. С. 51—52, 85—98. (*Учен. зап.* / Тарт. ун-т; Вып. 620).

Михайлов А. Поэзия двадцатых годов (1921—1930) // *История русской советской поэзии, 1917—1941*. Л., 1983. С. 139, 145, 149, 160, 165, 195, 219.

Молдавский Д. Маяковский и фольклор // *Молдавский Д. И песня, и стих*. М., 1983. С. 12.

О статье А. Б. «Мысль и язык».

Проблемы структурной лингвистики. 1981 / АН СССР. Ин-т рус. яз. М.: Наука, 1983.

Из содерж.: Арутюнова Н. Тождество или подобие? С. 5—6; Василевская Л. Синтаксические возможности имени собственного (метонимический перенос у антропонимов). С. 164; Гаспаров М. «Спи, младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности хореического размера. С. 189, 197; Кожевникова Н. О звуковой организации прозы А. Белого. С. 197—212; Мурьянов М. Золото в лазури. С. 267, 277.

Холшевников В. Что такое русский стих; Начало XX века; Примечания // *Мысль, вооруженная рифмами: Поэтич. антология по истории рус. стиха*. Л., 1983. С. 25, 218, 219, 298.

Черников И. А. Белый о театре А. П. Чехова // *Вопросы русской литературы* / Черновиц. ун-т. Львов, 1983. Вып. 1(41). С. 86—92.

Чурсина Л. Концепция «жеста» в работах А. Белого // *Слово и жест в литературе*. Воронеж, 1983. С. 24—40. (*Изв.* / Воронеж. пед. ин-т; Т. 225).

Шулова Я. Новаторство Андрея Белого («Петербург») // *Традиции и новаторство в русской литературе XIX века* / Горьк. пед. ин-т. Горький, 1983. С. 105—111.

Воронин С. Из истории несостоявшейся постановки драмы А. Белого «Москва» <в Театре им. Мейерхольда в 1927—1930 гг.> // *Театр*. 1984. № 2. С. 125—127.

Воронин С. (Предисл. к публ. отрывка из «Африканского дневника») // *Лит. Россия*. 1984. 11 мая. С. 20: портр.

Грякалова Н. Фольклорные традиции в русской поэзии начала XX века // *Рус. лит.* 1984. № 2. С. 94, 95, 101—107, 115.

Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллин, 1984. — С. 182, 188, 200, 205, 206, 228, 233—235, 250.

Бенькович М. «Огненный ангел» Валерия Брюсова (этап интеллектуальной дуэли) // *История русской литературы и литературной критики*. Кишинев. 1984. С. 18—22, 30—31.

Блок А. <Пометы на книгах Андрея Белого> // *Библиотека А. А. Блока: Описание* / Б-ка АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1984. С. 32—33.

Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1984. Вып. 4.

Из содерж.: Рашковская М. Поэт в мире, мир в поэте: (Письма Б. Л. Пас-

тернака к С. П. Боброву). С. 139—141, 151, 157; Коркина Е. Об архиве Марины Цветаевой. С. 427; Кириленко К., Коршунов В., Красовский Ю. и др. Дни нашей жизни: (из хроники ЦГАЛИ). С. 473, 490.

Гаспаров М. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. С. 207, 213, 224—227, 231, 238, 245, 247, 256, 311.

Гаспаров М. Эволюция русской рифмы; Прохоров А. О случайной версификации; Бельская Л. О полиметрии и полиморфности (на материале поэзии С. Есенина); Холшевников В. К спорам о русской силлабо-тонике // Проблемы теории стиха / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1984. С. 24, 89, 100, 102, 168.

Городецкий С. Жизнь неукротимая. — М., 1984. — С. 9, 23, 26, 83—92, 96, 104—107, 211.

Долгополов Л. Петербург Александра Бенуа // Ленинградская панорама. Л., 1984. С. 391, 392, 399, 400, 404.

Ильёв С. Структура художественного пространства романа «Петербург» Андрея Белого // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984. С. 65—67.

Клинг О. Брюсов в «Весях» // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984. С. 161, 163, 166—167, 175—179, 183, 184, 186.

Кожеевникова Н. О ритме и синтаксисе прозы А. Белого; Николина Н. Композиционные функции видо-временных форм в автобиографической прозе: <О повести А. Б. «Котик Летаев»> // Язык и композиция художественного текста: Русский язык / Моск. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1984. С. 33—42, 57.

Миц З., Мельникова Е. Симметрия — асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. С. 84—92. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 641).

Молдавский Д. В начале тридцатых. — М., 1984. — С. 32—34, 221.

Нинова А. М. Горький и Ив. Бунин. — Л., 1984. — С. 101, 143, 183, 184, 210, 255, 263, 270, 271.

Овчаренко О. Русский свободный стих. — М., 1984. — С. 41, 42, 73, 90, 110, 115, 116, 127—130, 132, 133, 144, 169.

Орлов В. Поэт и его современники; Блок шутит; Поэт и город // Орлов В. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984. С. 42, 46—49, 60, 139, 253—254, 277—279, 327, 335—340, 383, 385, 405, 414.

Рахманов Л. Тимирязев. Полежаев. Пиотровский // Преемственность. Л., 1984. С. 81—82, 84—85.

А. Б. о К. Тимирязеве.

Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Буржуаз.-либер. и модернист. изд. / Отв. ред. Б. Бялик; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1984.

Из содерж.: Никитина М. «Русская мысль». С. 31; Лавров А., Максимов Д. «Весы». С. 66—68, 70, 71—77, 80—82, 85, 89, 90, 92, 93, 97—101, 103, 104, 107, 111, 113, 117, 120—122, 124—128, 130, 131, 133—135; Лавров А. «Золотое руно». С. 139, 141—144, 152, 154, 155, 160—164, 167, 168, 171—173; Лавров А. «Перевал». С. 176, 182, 184, 186—189; Лавров А. «Труды и дни». С. 191—193, 195—197, 199—207, 210, 211; Корецкая И. «Аполлон». С. 212, 213, 218, 220—222, 227, 229—231, 236, 240, 242, 245, 248, 255, 256; Келдыш В. Альманахи издательства «Шиповник». С. 258, 283; Иокар Л. Театральные журналы. С. 321.

Семпер И. Андрей Белый (1880—1934) // Семпер И. Странствия мысли. Таллин, 1984. С. 269—280.

Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в.: (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века / Ленингр. ун-т. Л., 1984. С. 265—284.

Солоухин В. Большое Шахматово // Солоухин В. Собр. соч. М., 1984. Т. 3. С. 356—359.

Субботин Александр. Горизонты поэзии. — Свердловск, 1984. — С. 129, 139, 245.

А. Н. Толстой о литературе и искусстве / Сост. Ю. М. Окладский, Н. В. Лихова. — М., 1984. — С. 148, 150, 259, 289, 413, 432, 520, 527.

Федоров А. Иннокентий Анненский. — Л., 1984. — С. 94, 127, 129, 171, 176—178, 181, 202.

Цивьян Ю. К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984, Т. 18 С. 106—116. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 664).

Черников И. «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого // Художественное творчество и литературный процесс / Том. ун-т. Томск, 1984, Вып. 6. С. 39—47.

Швецова Л. Сергей Есенин и Андрей Белый // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6. С. 535—547.

Блоковский сборник. Тарту, 1985. <Вып. 5>: Мир А. Блока. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 657).

Из содерж.: Минц З. Цикл Ал. Блока «Распутья». С. 5, 14, 17; Безродный М. Серпантини — кто она?: (Из коммент. к драме «Незнакомка»). С. 54—57; Скворцова Н. Александр Блок в статье Андрея Белого «Химеры». С. 88—95; Топорков А. Из мифологии русского символизма. Городское освещение. С. 103—104, 106—108, 110—112.

Блоковский сборник. Тарту, 1985. Вып. 6: А. Блок и его окружение (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 680).

Из содерж.: Пильд Л. Из творческих связей Ал. Блока и А. Белого в период «Распутий». С. 43—50; Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. С. 66—84; Мельникова Е., Безродный М., Паперный В. Медный всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург». С. 85—92; Митрошкин В. Андрей Белый — исследователь поэтической лексики. С. 93—100.

Гиацинтова С. С памятью наедине. — М., 1985. — С. 240—246, 445—448. Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — 5-е изд., доп. — М., 1985. — С. 53, 138—140, 173, 215, 217, 237, 262, 276.

Кошечкин С. Несказанный свет. — М., 1985. — С. 10, 11.

Лихачев Д. Предисловие к роману А. Белого «Петербург» // Лихачев Д. Прошлое — будущему. Л., 1985. С. 375—377.

Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: (К вопросу о катарсисе) // *Dissertationes slavicae*. Szeged, 1985. Т. 17. С. 31—166.

Мельникова-Григорьева Е. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Труды по рус. и слав. филологии. Литературоведение. Тарту, 1985.: Проблемы типологии русской литературы. С. 101—111. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 645).

Мирза-Авакян М. Идеи и образы поэмы А. С. Пушкина «Медный всад-

ник» в творчестве поэтов-символистов // Поэтика русской советской прозы / Башк. ун-т. Уфа, 1985. С. 129, 131, 134, 138.

Муравьев В. «Да вечно здравствует Москва!»; Примечания // «Город чудный, город древний...»: Москва в рус. поэзии XVII — начала XX вв. М., 1985. С. 33—34, 542—544.

Новиченко Л. Избранные работы. — М., 1985. Т. 1. — С. 208, 304, 315, 365; Т. 2. — С. 251.

Пастернак Б. Охранная грамота. Люди и положения // Пастернак Б. Избранное. М., 1985. Т. 2. С. 20, 214—215, 246—247.

Полякова Е. Николай Рерих. — М., 1985. — С. 6, 96, 131, 134—138, 144, 216.

Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха — М., 1985. — С. 202, 228.

<Сарьян М. 4 письма А. Белому 1928—1929 гг.; Васильева (Бугаева) К. Письма М. С. Сарьяну от 12 июля 1928 г. и 5 марта 1929 г.>; Бугаева К. Поездка на Кавказ; Гончар Н. Путевая проза Андрея Белого и его очерк «Армения»; Гончар Н. Г. А. Джаншиев и страницы о нем в мемуарно-автобиографической прозе Андрея Белого // Белый А. Армения. Ереван. 1985. С. 84—87, 89—91, 96—97, 101, 114—195. Примеч.: с. 196—205.

Сахарова Е. М., Петровская В. И. Эхо русского народа. Поэзия дореволюционной России. Рекомендательный библиографический указатель. М., 1985. — С. 291—293, 317, 331, 335.

Скатов Н. Некрасов в поэтическом мире Александра Блока // Скатов Н. Литературные очерки. М., 1985. С. 269, 270, 272, 276—283, 287, 313, 314, 323, 325, 331, 340, 358, 360, 363, 364.

Сучков Б. Л. Собр. соч. — М., 1984—1985. Т. 1. — С. 78, 243; Т. 2. — С. 416; Т. 3. — С. 181, 232, 268, 269.

А. Н. Толстой. Материалы и исследования / Отв. ред. А. М. Крюкова. М., 1985. — С. 9, 72, 86, 88, 101, 187, 205, 209, 270, 330, 347, 360, 388, 412, 416.

Черников И. В. Я. Брюсов и творческая история романа А. Белого «Петербург» // Брюсовские чтения. Ереван, 1985. С. 206—213.

Чистякова Э. Культура как музыкальное образование: <Предисл. к публ. статьи А. Б. «Ритм и действительность»>: К 50-летию со дня смерти А. Белого // Культура как эстетическая проблема / АН СССР. Ин-т философии; Науч. совет по проблемам эстетики. М., 1985. С. 126—135.

Мандельштам О. <Рец. на кн.: Белый А. Записки чудака. Берлин, 1922. Т. 2> // Вопр. лит. 1986. № 3. С. 204—206. В публ. П. Нерлера «Из рецензий О. Мандельштама 10—20-х годов».

Озеров Л. В мире гения: <Предисл. к публ.> // Смена, 1986. № 8. С. 22.

Полонский В. <Письмо А. Белому от 22 октября 1931 г.> (в публ. М. Васкевич и К. Эгон-Бессер (Полонский) «Вяч. Полонский. На взгляд редактора»); Василевский А. <Рец. на кн.: Белый А. Армения. Ереван, 1985> // Новый мир. 1986. № 7. С. 217, 269—270.

Саакянц А. Два письма Андрея Белого // Вопр. лит. 1986. № 8. С. 274—276.

Александр Блок. Петербург. Шахматово. Москва: Фотоальбом / Авторы-сост. В. Енишерлов, С. Лесневский, А. Рюмин. — М., 1986. — С. 21, 22, 24, 53, 56, 57, 69, 95, 101, 115, 116, 121, 126, 167—169, 171, 174, 176, 177, 181, 184—186, 203—205.

Агишева Н. Андрей Белый // Современная драматургия, 1986, № 3, с. 276—286.

Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. — М., 1986. — С. 62.

Гладков А. О Белом // Гладков А. Поздние вечера. М., 1986. С. 278—283.

С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2-х т. / Вступ. статья, сост. и коммент. А. А. Козловского; Оформл. худож. В. Максина. — М.: Худож. лит., 1986 (Сер. лит. мемуаров). Т. 1 — С. 6, 22, 175, 177, 189, 221, 265, 279, 281, 294, 312, 381, 396, 411, 440, 442, 443, 467, 469, 470, 498, 509. Т. 2 . — С. 95, 196, 233, 234, 236, 392.

В мире Есенина. Сб. статей. М., 1986. — С. 224, 403, 425, 435, 456, 608.

Кузнецов М. Советский роман. — М., 1986. — С. 25, 26.

Кожевникова Н. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986. — С. 2—141, 249.

Кожевникова Н. Слово в прозе А. Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1983 / АН СССР. Ин-т рус. яз. М., 1986. С. 140—163.

Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе; О том, как я видел и слышал Андрея Белого: Зарисовки издала // Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 240—376.

Овчаренко А. И. Избранные произведения. В 2-х т. — М., 1986. Т. 1. — С. 42, 44, 46, 95, 97, 99, 102—107, 110—111, 113—114, 120, 124, 125, 133, 149—150, 195, 311—312, 352, 465, 466, 497, 577; Т. 2. — С. 120, 124, 125, 134, 433.

Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Ст. 3 // Труды по рус. и славян. филологии. Литературоведение. Тарту, 1986. Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия. С. 50—65. (Учен. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 683).

Скатов Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого («Пепел»); Некрасов в поэтическом мире Александра Блока // Скатов Н. Некрасов: Современники и продолжатели. М., 1986. С. 197—233, 234—235, 237, 239—241, 267, 276, 278, 280, 292.

Федин Конст. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 11. М., 1986. С. 30, 542; Т. 12. М., 1986. С. 56, 82, 347, 544, 546.

Цветаева М. Проза / Сост. А. Саакянц. — Кишинев, 1986. — С. 258—317.

Саакянц Анна. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986. — С. 24, 42, 145, 278.

Чехов М. Лит. наследие в 2-х т. М.: Искусство, 1986.

Из содерж.: Т. 1. Кнебель М. О Михаиле Чехове и его творческом наследии. С. 21—24, 34—37; Чехов М. Путь актера. С. 129; Чехов М. Жизнь и встречи. С. 195—202, 266; Чехов М. <7 писем Андрею Белому, письма В. А. Громову, Н. А. Павлович, В. Э. Мейерхольду, А. С. Бессмертному>. С. 305, 318, 320, 332—334, 337—338, 346—348, 357—361, 408, 409, 437.

Т. 2. Кнебель М. Михаил Чехов об актерском искусстве. С. 29; Чехов М. Дневник о Кихоте. С. 104, 111, 118; Иванова М. Летопись жизни и творчества М. А. Чехова. С. 446, 460, 462—469, 494.

Ямпольский И. Валерий Брюсов о «Петербурге» Андрея Белого // Ямпольский И. Поэты и прозаики. Л., 1986. С. 345—349.

## А. БЕЛЫЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тычина П. И Белый, и Блок... «...И Белый, и Блок, и Есенин, и Клюев...» / Пер. с укр. Е. Новской // Тычина П. Стихотворения и поэмы. Л., 1975. С. 110—111.

Есенин С. Пришествие («Господи, я верую!...») // Собр. соч. М., 1977. Т. 2. С. 39—43.

Павлович Н. Андрей Белый («Он туфли проплясал насквозь...») // Павлович Н. Сквозь долгие года... М., 1977. С. 17—18.

Мандельштам О. «Голубые глаза и горячая лобная кость...»; «Меня преследуют две-три случайных фразы...» // Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1978. С. 171—173. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.)

Блок А. «Я смотрел на слепое людское строение...»; «Целый год не дрожало окно...»; «Я бежал и спотыкался...»; «Так. Я знал. И ты задул...» // Собр. соч. Л., 1980. Т. 1. С. 256—257, 263, 293, 295—296.

Брюсов В. Андрею Белому («Я многим верил до иступленности...»), Андрею Белому («Нас не призвал посланник божий...») // Брюсов В. Избранные сочинения. М., 1980. С. 172, 263. (Б-ка классики).

Буренин В. Из книги извращений: Любовь к ослице («Не даму, не девицу...»); В курятнике («Курица сидела...»); Белуга («Новых чувств к изгибу...»); С мухой («Летом я влюбился в муху...»); Жак <Гибынский Я> «Солнце смеялось до одури...»; Сидоров Ю. Бродяга («Без паспорта бродяга я...») // Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников / Иванов. ун-т. Иваново, 1980. С. 62—65.

Чернов А. Генезис прозы и стиха: Трактат в прозе и стихах // Лит. учеба. 1982. № 3. С. 213.

#### СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Александр Блок. Переписка: Аннотир. каталог. Вып. 2. Письма к Александру Блоку / Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР. Центр. гос. архив лит. и искусства СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) АН СССР. Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина. — М., 1979. — С. 29—64.

Андрей Белый / Сост. Н. Захаренко, В. Серебрякова // Русские советские писатели. Поэты: Библиогр. указ. М., 1979. Т. 3. Ч. 1 С. 114—196.

Сахарова Е., Петровская В. Эхо русского народа: Поэзия дореволюционной России: Рек. библиогр. указ. — М., 1985. — С. 291—293, 317, 331, 335.

#### РУКОПИСИ, ДЕПОНИРОВАННЫЕ В ИНИОН АН СССР

Целкова Л. Сюжет и фабула романа А. Белого «Петербург» / Моск. ун-т. М., 1981. — 20 с.

Черников И. А. Белый и А. П. Чехов / Каменец-Подол. пед. ин-т. — Каменец-Подольский, 1981. — 13 с.

Черников И. Концепция художественной прозы в гоголевских штудиях Андрея Белого / Каменец-Подол. пед. ин-т / Каменец-Подольский, 1981.

Черников И. Характер «орнаментальной прозы» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» / Каменец-Подол. пед. ин-т. Каменец-Подольский, 1981. — 15 с.

Ведмецкая Н. Основные философские проблемы концепции «творчества» Андрея Белого // Из истории философской мысли России второй половины XIX — начала XX века. М., 1984. С. 100—111.

Ивашкин В. Неизданное собрание стихотворений «Зовы времен» в творческой судьбе Андрея Белого / Моск. ун-т. — М., 1984. — 28 с.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей . . . . .	3
---------------------------	---

### I

СЕРГЕЙ НАРОВЧАТОВ. Слово об Андрее Белом. <i>Публикация О. С. Наровчатовой</i> . . . . .	6
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Как мы пишем. О себе как писателе. <i>Предисловие и публикация В. Сажина</i> . . . . .	8
Л. К. ДОЛГОПОЛОВ. Начало знакомства. <i>О личной и литературной судьбе Андрея Белого</i> . . . . .	25
Т. ХМЕЛЬНИЦКАЯ. Литературное рождение Андрея Белого. <i>Вторая Драматическая Симфония</i> . . . . .	103
А. В. ЛАВРОВ. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) . . . . .	131
Н. Н. СКАТОВ. «Некрасовская» книга Андрея Белого . . . . .	151
В. ПИСКУНОВ. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» . . . . .	193
З. Г. МИНЦ. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс». <i>Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова</i> . . . . .	215
М. ПЬЯНЫХ. Певец огневой стихии. <i>Поэзия А. Белого революционной эпохи 1917—1921 годов</i> . . . . .	245
Дм. МОЛДАВСКИЙ. «Мастерство Гоголя». <i>Заметки о книге Андрея Белого</i> . . . . .	269

### II

АЛИСА КРЮКОВА. М. Горький и Андрей Белый. <i>Из истории творческих отношений</i> . . . . .	282
Н. А. БОГОМОЛОВ. Андрей Белый и советские писатели. <i>К истории творческих связей</i> . . . . .	309
ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого ( <i>В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак</i> ) . . . . .	338
АННА СААКЯНЦ. Встреча поэтов. <i>Андрей Белый и Марина Цветаева</i> . . . . .	367
С. И. СУББОТИН. Андрей Белый и Николай Клюев. <i>К истории творческих взаимоотношений</i> . . . . .	386
Л. ШВЕЦОВА. Андрей Белый и Сергей Есенин. <i>К творческим взаимоотношениям в первые послеоктябрьские годы</i> . . . . .	404
ВЛ. ГУСЕВ. Дух или техника? <i>Снова об А. Белом как теоретике художественной формы</i> . . . . .	426
Ю. М. ЛОТМАН. Поэтическое косноязычие Андрея Белого . . . . .	437
М. Л. ГАСПАРОВ. Белый-стихвед и Белый-стихотворец . . . . .	444
Е. В. ЗАВАДСКАЯ. <i>Ut pictura poesis</i> Андрея Белого . . . . .	461
К. М. АЗАДОВСКИЙ. «...У нас с вами есть что-то родственное» ( <i>Белый и Йоганнес фон Гюнтер</i> ) . . . . .	470
ВИК. ЕРОФЕЕВ. Споры об Андрее Белом. <i>Обзор зарубежных исследований</i> . . . . .	482
В. В. БИБИХИН Орфей безумного века. <i>Андрей Белый на Западе</i> . . . . .	502



### III

М. К. МОРОЗОВА. Андрей Белый. <i>Предисловие и примечания В. П. Енишерлова. Публикация Е. М. Буромской-Морозовой и В. П. Енишерлова</i> . . . . .	522
Н. И. ГАГЕН-ТОРН. Борис Николаевич Бугаев (Андрей Белый). <i>Предисловие А. Л.</i> . . . . .	546
ПЕТР ЗАЙЦЕВ. Московские встречи. ( <i>Из воспоминаний об Андрее Белом</i> ). <i>Предисловие Юрия Юшкина. Публикация и примечания В. Абрамова</i> . . . . .	557
ПАВЕЛ МЕДВЕДЕВ. Из встреч с Андреем Белым. <i>Предисловие, публикация и примечания Ю. П. Медведева</i> . . . . .	592
Н. А. КАЙДАЛОВА. Рисунки Андрея Белого . . . . .	597
К. Н. БУГАЕВА. Воспоминания об Андрее Белом (отрывок). <i>Публикация Н. А. Кайдаловой</i> . . . . .	606
ЛЕВ ОЗЕРОВ. Два поэта. . . . .	610
Д. МАКСИМОВ. О том, как я видел и слышал Андрея Белого. <i>Зарисовки издали</i> . . . . .	615

### IV

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Воспоминания о Л. Н. Толстом. <i>Предисловие и публикация Льва Озерова</i> . . . . .	638
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Воспоминания о Жоресе. <i>Предисловие и публикация А. В. Лаврова</i> . . . . .	645
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. С. А. Полякову. <i>Предисловие и публикация Н. В. Котрелева</i> . . . . .	653
Т. В. АНЧУГОВА. Выступления Андрея Белого в конце 20-х — начале 30-х годов . . . . .	663
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Речь на 1-м пленуме Оргкомитета Союза советских писателей (30 октября 1932 г.). <i>Публикация и примечания Т. В. Анчуговой</i> . . . . .	679
Программа «Вечера Андрея Белого» . . . . .	683
Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым. <i>Вступительная статья, публикация и комментарии Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака</i> . . . . .	686
Из писем Андрея Белого к Иванову-Разумнику. <i>Предисловие и публикация А. В. Лаврова и Д. Е. Максимова. Примечания А. В. Лаврова</i> . . . . .	707
Письма Андрея Белого Шалве Сослани. <i>Предисловие и публикация Г. М. Миронова, М. Г. Мироновой</i> . . . . .	750
Переписка Андрея Белого и Федора Гладкова. <i>Предисловие, публикация и примечания С. В. Гладковой</i> . . . . .	753
Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества. <i>Составитель А. В. Лавров</i> . . . . .	773
Андрей Белый. Библиографический указатель, 1976 — август 1986. <i>Составитель М. А. Бенина</i> . . . . .	806

Составители:  
*Станислав Стефанович Лесневский*  
*Александр Алексеевич Михайлов*

*АНДРЕЙ БЕЛЫЙ*

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

*Сборник*

Редактор *В. П. БАЛАШОВ*  
Художественный редактор *Ф. С. МЕРКУРОВ*  
Технические редакторы *Г. В. КЛИМУШКИНА, Н. Н. ТАЛКО*  
Корректор *И. Ф. СОЛОГУБ*

ИБ № 5668

Сдано в набор 26.05.87. Подписано к печати 09.06.88. А 03249. Формат 60X90<sup>1/16</sup>. Бумага для глубокой печати. Литературная гарнитура. Глубокая печать. Усл. печ. л. 52. Уч.-изд. л. 60,45. Тираж 50 000 экз. Цена 4 р. 60 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Диапозитивы текста изготовлены в Тульской типографии Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект

Ленина, 109

Отпечатано в московской ордена Трудового Красного Знамени типографии № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 129301, Москва, проспект Мира, 105. Заказ № 901

---

А 65     **Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник.** — М.: Советский писатель, 1988. — 832 с.

ISBN 5—265—00346—0

Авторы сборника — известные поэты, критики, литературоведы — исследуют сложный путь А. Белого, стремившегося стать активным деятелем советской культуры. Обширное наследие А. Белого, особенно его роман «Петербург», поэтика и эстетика самобытного мастера, творческие связи А. Белого с М. Горьким, В. Брюсовым, А. Блоком, В. Маяковским, С. Есениным, М. Цветаевой — таковы основные темы этой книги. В нее вошли также статьи и письма А. Белого.

4603010102—237  
А ————— 428—87  
083(02)—88

ББК83 ЗР7