



Мариэтта ШАГИНЯН

Андрей Белый

I

«ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ»

Андрей Белый написал новую поэму «Первое свидание». До своего напечатания она была прочитана автором на одном из заседаний Вольно-Философской ассоциации¹. Он превосходный чтец. Когда вы видите, как этот пластический художник жестами закругляет слова, непонятное превращает в музыку, музыку вливает в вас широкими и гармоничными движениями, вы наслаждаетесь сознанием *силы* подлинного искусства. Тут уж не убьет никакая бактерия скепсиса, недоброжелательства или тупости. Когда оно есть — оно есть.

«Первое свидание» — длинная поэма в классическом ямбе (но без строфической периодичности). Это поэма о Москве, о знаменитой московской весне с несравненными зорями, вызвавшей когда-то «Драматическую симфонию» Белого и ряд совсем особых идеологических настроений тогдашней московской молодежи. Эта «обещающая» весна была, можно сказать, самым злейшим врагом Канта и критической философии, какие только у него были. Она своими невозможными закатами невольно сбивала «идеальный момент» на самую земную реальность, заставляла в факте видеть его идею, верить в возможность несбыточного. На нашем трезвом языке эта весна принесла с собой эпидемию «утопизма». Молодые люди думали, что стоит протянуть руку — и дотронешься до «вещи в себе»... И любовь тогда была особенною любовью. Обыкновенная «она» с плотью и кровью превращалась в Нее с большой буквы, в Прекрасную Даму Блока, в Деву Радужных ворот. Об этом исключительном моменте русской духовной культуры, — о моменте сдвига с привычного мироощущения, — и рассказывает нам поэма Белого. Насыщенная содержанием, она почти лишена фабулы. В ней ничего не происходит. Движение дано не в действиях героев, а в психике автора. Это — прием романтиков и, в частности, это излюбленный прием Жан-Поля Рихтера. Только

то, что Жан-Поль проделывал в прозе, Белый бросил, как раскаленный металл, в сухие, строгие, скованные ямбы, освященные для нас ясным эллинизмом Пушкина...

Отсюда и начинается для меня трагическая особенность этой совершенно ни на что не похожей поэмы. Возьмите огненного Гранаэ, коня Вагнеровой Валькирии², и вложите ему под горячие ноздри... английский мундштук. Возьмите извержение Везувия и постройте вокруг его клокочущего кратера галерею Камерона³. Что это будет? «Первое свидание» есть огненная импровизация без всякой архитектоники, без плана (по крайней мере, он незрим со стороны), без симметрии, без фабулы; это есть лирическое извержение души, каждый опыт которой так значителен, что превращается в формулу; и эта импровизация, это извержение скованы самым трезвым из размеров, четырехстопным ямбом. Это какой-то художественный парадокс, над которым стоит поломать зубы критику.

Мне же покуда ясно одно: поэма Белого при всей ее значительности не станет *канон*ом, как станет им гениальная «Эпопея» того же Белого. Это — не шаг вперед, но шаг в сторону. «Первое свидание» кажется инерцией его огромного внутреннего разбега. Это... ком из крошек. Когда режут крупную вещь, лепят гиганта, — остаются обрезки *материала*, кусочки *сырья*. Гениальная ладонь художника снова сминает эти обрезки и — глядь, — из слепившихся кусочков творец тонкими пальцами, нажимами еще взволнованной от большой работы руки, создает тонкое и странное очертание, парадокс, химеру, подобную химерам Нотр-Дам⁴. Если переход от эскиза к большому полотну естественен, то переход от большого всколыхнутого ритма, от грандиозных масштабов к маленькому заданию всегда парадоксален: инерция большого ритма — и неиспользованные обрезки материала...

Внимательный читатель поймет меня. Он вспомнит сверкающее, гремящее описание концерта, он вспомнит шуршание нотных листов на пюпитре, — все эти жемчужины поэмы, и невольно скажет себе: да ведь это прием его прозы, это описание бала в «Петербурге», краткие периоды симфоний, гексаметральные периоды «Эпопеи». Канона тут нет, тут нет канонической святости «Эпопеи»; это не «исполненный ямб», а только «наполненный ямб». Великий формотворец, Белый не нашел тут своего ямба и не сделал его «*sine qua non*» * своей поэмы, не сделал его неизбежной и единственно возможной здесь формой. Поэтому для меня «Первое свидание» — шаг в сторону, тупичок на основной линии его пути.

VIII. 1921

* «без чего нет» (*лат.*).

II
«ЭПОПЕЯ»
(Морфологические заметки)

I

Андрей Белый — монументалист. Он находит свою «единицу меры» лишь на пути к большим, монументальным заданиям. В малом он не успевает оформиться, — и оттого даже лучшие его лирические стихотворения (см. «Золото в лазури», «Пепел», «Урна») производят впечатление бесформенности, той нескончаемости, которой Вагнер дал название «бесконечной мелодии».

В «Эпопее», новом романе-хронике, задуманном Белым, простору как раз столько, чтобы крупная клетка его ритма могла покрыть материал. Первая глава первого тома десятитомной «Эпопеи» одна составляет целую книгу и подразделяется на главки.

Тема «Эпопеи» разворачивается в двух направлениях: она эпична и дает ясное, плавное, пластичное построение, внешнего мира, — от детской комнаты, через квартиру декана Летаева, через Арбат и Пречистенку, через Москву и московское общество, — вплоть до тончайшего и точнейшего воспроизведения эпохи. И она же антропологична: через маленькое, едва возникшее из хаоса, детское «я», с быстротою падучей звезды перелетающее все этапы развития общечеловеческого «я», — стадию космогонии, мифотворчества, религиозной идеи жертвы, — показывает и отражает она не менее точно и тонко историю человеческого «антропоса» (уже вне эпохи, а вообще). Но обе темы, или, вернее, оба конца темы, так тесно слиты друг с другом, что вы проделываете их критическое разделение лишь искусственно, а читая «Эпопею», поднимаясь и опускаясь на гексаметральных волнах ее музыкальной прозы, вы все время во власти *двух* тем и элиминировать их из текста раздельно друг от друга никак не можете. Двусторонность темы «Эпопеи» сочетается с двумя неожиданными и небывальными в прозе приемами: Белый, во-первых, динамизирует прозу, делая ее ритмической, как стихотворение (выдержанный гекзаметр); во-вторых, архитектуризирует ее, печатая не с обычной последовательностью строк, а какими-то составными зодческими фигурами, колонками, скатами, треугольниками, ступеньками, делая ее *на глаз* строительным элементом композиции.

Когда вы читаете, например (попробуйте это вслух):

Заглянешь в окно; и — обцапкан вороньими лапками снег; и ворона к вороне прижалась у желоба: холодно, — хохлятся; утро невзрачное, любопытное; скучно, —

то вам неизбежно приходится подчиниться гекзаметру, в каком эта «проза» протянута у Белого от первой и до последней строки

ял и на воплощение ее замысла. Задача Белого — воспроизвести кусок бытия, пропустив его через развивающееся человеческое самосознание, — была бы разрешена иначе, если б автор облек ее в обыкновенную, трудную, прерывистую прозу. Связующим ферментом такой прозы является мысль; мысль приносит неизбежную преднамеренность; элементы дидактизма, идеологизма, авторской воли к выводам, да и сами эти выводы должны были бы окрасить содержание хотя бы в ничтожной мере, и притом окрасить сверху, с высоты отвлеченного мышления; отвлекающие обертона в таком романе были бы многочисленны и явны (вспомним чисто прозаический роман другого поэта, «Огненный ангел» Брюсова).

Но Белый отдался своему гекзаметру, предоставив ему делать за него работу воплощения темы. Содержание не выговорилось, не выложилось у него, а выпелось, вытанцевалось, если не бессознательно, то во всяком случае неотделимо от певучего качания речи, как чистой формы. Знакомый с творческим процессом писания стихов знает, что там предмет рождается как бы «сам собой», подобно пушкинским словам о рифме:

Две придут сами, третью приведут⁵.

Это надо понимать не в вульгарном обывательском смысле «вдохновения», но как то высшее напряжение инстинкта, которое диктует творцу его творение уже без рассудочных «почему» и «для чего», а только одною магической и самодовлеющей властью формы, пробивающейся к жизни.

Разумеется, произвольно формулирующий момент налицо во всякой отрасли искусства; и в чисто-прозаической тоже. Только степень его неодинакова. Проза и ее построение более произвольны, а потому и овладение ими более рассудочно. Гекзаметральный эпос Белого произволен и строг почти так же, как строги гомеровские строфы (я говорю: почти, потому что он не каденсирован, не строфичен). Поэтому он и вытанцевался у Белого со стихийной логикой и органичностью стихотворения; целый роман — родился музыкально. В текст ничего не вложено — все содержание пришло «вплавь», на волнах закономерного ритма. Ницше умел так музыкально рождать даже мысли, вынося их, как пену, на гребне певуче-связанных слов.

Отсюда — радостная для нас непредумышленность «Эпопеи», радостная потому, что мы неизменно боимся от Белого-художника прозаизмов его антропософского или штейнерианского исповедания. Ведь такие рассудочные прозаизмы, попытки «вложить» в текст со стороны, испортили конец музыкального «Петербурга», растерзали на части предисловие к «Кютику Летаеву». На счастье

русского искусства, их нет в «Эпопее»; там, где они грозили народиться, их нежно закачало лоно формирующего гексаметра и ритмически обезвредило их, превратив в арабеску.

3

Наконец последнее замечание: *эрос чистой формы* сделал в «Эпопее» равноценным изображение каждого куска бытия; ни один человек, ни одно событие не легли бледнее и бесцветнее другого; творческое пристрастие не разделило изображаемого на любимое и нелюбимое; краски распределены равномерно. Эта «объективность» делает «Эпопею» настоящим эпосом.

Перелистываю наугад.

Вот объедки именинного стола:

...и уже отодрали копченую кожу; под ней бледно-белый балык, показав свое мясо, объялся: лишь рыба копченая морда глядела совсем удивленно недвижимым глазом, затем перейдя в многокость; от дичьего сыра остался желтеющий жир да бумага свинцовая, а от икры обсыхающий ножик; никто не звонится; наполнил переднюю гомон; а стулья отставились все, образуя то двойки, то тройки, застывшие в споре...

(Описание именин и стола очень напоминает пиршества у Гомера и аппетитную последовательность действий «домовитой ключницы». Гомера читатель будет не раз вспоминать над «Эпопеей»). Вот портрет бабушки в сумерках:

...и поблеклая бабушка в просидне старого кресла опять ковыряет ко сынку двумя костяными крючками в сереющем крапе обоев; и больная рука опухает совсем фиолетовой жилкой.

Или портрет плоской, как палочка, тети Доти, повторяющей за другими чужие слова и немилосердно раздражающей этим мать рассказчика. Однажды у нее вдруг вырываются и самостоятельные речи:

...И я утверждаю всегда, что твой муж удивительный, нравственный человек; и ты всем им обязана.

— Как, что такое?

— Да, да, всем обязана, и без него ничего бы себе не смогла ты нашить.

Мама глазками тетю минует...

— Ай-ай! Что ты вракаешь, врачка! Приходишь, вилякаешь, точно лиса; а потом нагадючишь! Сперва заведи себе жизнь, а потом приходи... Досиделась до девки!

Цитировать трудно. Каждый образ углубляется, и жалко вырывать его из контекста. Со страницы на страницу читаешь мед-

ленные и вкусные воспроизведения быта; и прошлое, которым многие не перестают еще жить, которое многим из нас все еще кажется не миновавшим, — «Эпопеей» Белого отваливается от нас в полновесное, прошедшее прошлое, в тот успокоенный plusquamperfectum*, что дает лишь монументальное искусство.

X. 1921



* давнопрошедшее время (лат.).