



С. АСКОЛЬДОВ

Творчество Андрея Белого

Среди многочисленной плеяды талантливых писателей, которыми, можно сказать, осчастливлено было наше отечество за последние два десятилетия, Андрей Белый занимает несомненно исключительное место. Мне хотелось бы сказать — первое место, если бы я не учитывал, что в области литературно-художественных оценок индивидуальный вкус и, так сказать, духовная созвучность играют слишком большую и вполне законную роль. Однако за это первенство говорят в этом случае много и вполне объективных данных. И прежде всего то, что Белый — художник больших сюжетов и полотен. Белый уже одним «Петербургом» является романистом большого размаха Сравнительно значительны также и его «Серебряный голубь» и некоторые симфонии. При всей кажущейся внешности этого признака он все же не случаен. Водители и вдохновители духовной культуры всегда люди больших замыслов, а потому непременно мастера больших полотен. К таким же объективным преимуществам Белого нужно отнести и его широкое образование и умственные кругозоры. В его художественные замыслы всегда вплетены самые живые и кардинальные вопросы всей духовной культуры, т. е. вопросы религии и философии, истории и философии истории. В его лице мы имеем не только романиста и поэта, но отчасти и философа, отчасти и публициста. Такую многогранность духовных интересов, знаний и дарований не встретишь, пожалуй, и на всем протяжении русской литературы. В высшей степени сложно содержание его художественных замыслов и в той же степени своеобразна та специфическая форма, в которую они облекаются. В пределах статьи волей-неволей приходится ограничивать свою задачу, выразив лишь основные линии его творчества. Я совершенно исключаю из своего рассмотрения публицистическую и отчасти философскую, вернее сказать, жизненно-учительную сторону творчества Белого как в силу специальности этой задачи, так и в силу того, что в этой стороне своей деятельности он для меня величина совершенно неопределенная, неопределенная и в качестве, и в размерах. Как учитель

и проповедник, — а на эту роль он несомненно претендует, — он даже, на мой взгляд, величина мнимая. Никакого определенного учения он пока не дал и ни к какому определенному учению не примкнул. Ведь не есть же учение противоречивое сочетание Маркса, Соловьева, Гегеля, Канта, Гёте, Риккерта и многих других величин и псевдовеличин, которые он силится охватить в своих предательски-широких обхватах. У Белого именно нет дара идейного исключения, нет дара жизненно-идейного самоопределения и *избранности* с четкими противоположениями «да» и «нет». Твердое «нет» звучит у него лишь по отношению к кострам инквизиции, но другими кострами он иногда способен эстетически любоваться и успокоительно видеть в них творчество будущего. Его идейный пафос в конечном итоге своем есть пафос именно перед творчеством истории, пафос *размеров, новизны, катастрофичности* мировых перевалов, без ясного различения в этих туманных категориях основных космических критериев добра и зла. Он просто не хочет знать, что в нарастающем великом одновременно растет и великое зло, и великое добро, строится рядом с храмом Богу и Вавилонская башня. Поэтому-то его зовы к творчеству будущего так предательски сбивчивы, так неуловимы в смысле опознания, какому же архитектору он служит. Здесь надо ждать от него дальнейших самоопределений, надо ждать конца его духовных метаний и судорожных обхватов непримиримостей. Будем верить, что этот конец не совпадет с концом его жизни.

Вот причины, почему я ценю Белого *только* как художника, и в этой области я — человек, всецело им зараженный. В моей статье я предполагаю дать общую оценку и вскрыть значение его стихов, прозы и тот промежуточный между стихами и прозой вид его творчества, который представляют его *симфонии*, занимающие, на мой взгляд, центральное место во всех его произведениях. И тут прежде всего обращают на себя внимание некоторые приемы и формы творчества Белого.

1. ФОРМА И ПРИЕМЫ

Первое, что здесь поражает, — это отсутствие твердой нити сюжета. Так, например, во 2-й симфонии первые страницы представляют довольно бессвязное нанизывание всяческих описаний и образов. Изображается уличное движение, жара, пыль и т. п.; показываются какие-то двое, спорящие за чашкой чая, опять улица, а на ней поливальщики. И тут же деловито оповещается, что «в те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику. Были на дворе и две серые цесарки. Талантливый художник на большом полотне

изобразил “чудо”, а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш». И опять идут поливальщики, военные, музыка на Пречистенском бульваре, какой-то гуляющий на бульваре зелено-бледный горбач с колченогим сынишкой. А у книжного магазина стояла пара рысаков. «На козлах сидел полный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше. Из магазина выскочила толстая свинья с пятачковым носом и в изящном пальто. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж. Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаками, отирала пот, выступивший на лбу. Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо. Много еще ужасов бывало», — неожиданно заявляет вдруг автор.

Правда, мало-помалу начинают вырисовываться определенные лица: молодой демократ, изящно одетый, светская красавица, появляются разные литераторы, философы, их отрывочные разговоры, завязки романических отношений. Но твердой нити сюжета так и нет до конца — вернее, здесь около 10 или 20 сюжетов, беспорядочно сменяющих друг друга, без завязок и развязок. И такова вся 2-я симфония. Так же приблизительно разворачивается и «Петербург», и «Кубок метелей» Всюду те же формальные своеобразия автора, из которых особо выделяются следующие:

1) Вся композиция донельзя отрывочна, «клочковата» и загромождена такими деталями, которые с точки зрения развития сюжета ничем не могут быть оправданы.

2) Постоянные перепевы одних и тех же образов, штрихов, иногда фраз, нечто вроде музыкальных лейтмотивов.

3) Пропуски и неясности в прагматическом развитии сюжетного действия.

II. ТОЧКА ЗРЕНИЯ С ВЫСОТЫ

Обратимся к 1-й особенности Белого, которая, думается, послужит нам ключом и к пониманию остальных. Это описание поэтом всякого будничного вздора, вроде сражения петухов, езды, поливальщиков и т. п., отнюдь не есть показатель его исключительного реализма, привязанности его интереса к повседневной серой действительности. Наоборот — это именно показатель и выражение его исключительного подъема над ней. Именно это описание всякого вздора и есть по существу романтический, а иногда религиозный подъем над действительностью. Наша обычная точка зрения на жизнь, и именно та, которую мы считаем наиболее серьезной, выделяет из жизни все то, что нам с нашей все же утилитарной — человеческой точки зрения важно и существенно. Поэт разрушает

эту точку зрения человеческой деловитости. Он поднимается над человечностью и рассматривает жизнь особым космическим оком, как бы с высоты птичьего полета, полета, однако, настолько зоркого, что мелочи жизни от него не ускользают. Для него результат этого полета не выпадение мелочей из его кругозора, а уравнение их со всем калейдоскопом жизни в одну общую, приблизительно равноценную с его высоты, связную картину, в которой он не видит уже такой большой разницы между событиями куриного стада и человеческого, в которой действительность воспринимается без всяких выпадений *в целом*, с петухами, бочками, дымовыми трубами, с движением всей жизни вообще. И в результате оказывается, что именно с такой точки зрения жизнь воспринимается более духовно, что только с такой все нивелирующей высоты чувствуется разлитие во всем одной общей, уже не человеческой, а космической душевности. Вообще «вздор» и «пустяки», описываемые Белым, выявляют нам прежде всего высокую точку зрения писателя на жизнь, его художественное парение, его горький вкус пошлости и мягкую насмешку. Это, так сказать, приведение всей окружающей жизни к одному знаменателю «важности» и серьезности с точки зрения какого-то более серьезного охвата взором всей действительности. Но здесь есть еще и другой смысл. Деловая жизнь мешает нам замечать ту связь, которая существует между нашими переживаниями и окружающей материальной обстановкой. Мы не замечаем, что материальная обстановка везде и всюду так же духовно выразительна, как выразителен костяк, мускулатура и краски человеческого лица, что у городов, деревень есть свое выражение иногда ужаса, иногда грусти, иногда пошлости, своя мимика, а может быть, и душевность, что эта душевность незримо вливается в наше сознание и его так или иначе определяет. Мы не замечаем, что не только люди создают города, но и города создают, иногда фабрикуют людей. Города не в переносном смысле, а именно как каменные контуры, окраины, как уличное движение, как жизнь дворов с кошками, курами и т. п., и т. п. Словом, вся внешность жизни и ее внутреннее содержание находятся всегда в одном созвучном аккорде.

Уметь подметить основные ноты этого аккорда — это дело именно художественной интуиции. Особенностью Белого как раз и является наиболее широкое и, можно сказать, гениальное использование бытийственных созвучий материи во всех ее разнообразных формах природы и культуры и человеческой жизни. В этом смысле вся материальная обстановка жизни всегда у него живет вместе с его героями. Петербург с его планометрическим построением, с его туманными островами сливается в одно с государственной планиметрией сенатора Аблоухова, с туманным головным чадом петербургских островитян, и в частности А. И. Дуд-

кина, снеговые мятели — с душевными мятелями героев его последней симфонии. Беспорядочно тучный и многословный бытвой уклад Москвы — с сложным причудливым составом ее интеллигенции. Поэтому-то пыль, жара, дома, петухи, цесарки, кучера с видимым Ницше, свиноподобные владельцы ландо — все входит в его *симфоническое* построение той действительности, которая охватывается его сюжетом. И в этом полное оправдание того названия, которое он придал тем произведениям, в которых эти созвучия бытия вообще были важнейшей стороной его замыслов. Да, симфонии Белого — это не только симфонии музыкального подбора слов и образов, но это и симфонические картины бытия, развертывающиеся откуда-то с занятой высоты. Самое же важное, что в эти симфонии входят в качестве основных мелодий не только мелодии этой эмпирической жизни, но и иной, потусторонней, прозреваемой и чувствуемой автором каким-то другим, вторым зрением. Но об этом потустороннем мы скажем в другом месте, когда перейдем к рассмотрению произведений Белого по их содержанию.

III. ЛЕЙТМОТИВЫ

Теперь же обратимся к другой его особенности. Я имею в виду его постоянные перепевы одного и того же. В этом смысле он продолжает традиции Достоевского, в особенности Толстого, используя этот прием его еще шире, распространяя его и на факты жизни, и на события, причем эти повторения у него никогда не бывают только подробностью в ряду других, а всегда чертой, заменяющей собою целое.

Белый нашел секрет не только сразу вводить во внутреннее содержание целого одним или двумя штрихами, но и постоянно оживлять это целое описательными лейтмотивами. И эти лейтмотивы сопутствуют не только лицам. Они представляют универсальный прием всех его художественных характеристик, природы, города, общества. И они, еще раз повторяем, не всегда черта, особенность, признак, — иногда это просто «обстоятельство», но обстоятельство, гениально схваченное по своей выразительности.

Так, поручик Лихутин характеризуется не бородкой, не жестом, не фразой, а именно тем, что он «где-то там “заведывал провиантами”». Эта именно фраза неизменно повторяется почти при всех появлениях Лихутина. Таковы лейтмотивы московских улиц по вечерам, в 4-й симфонии, с переламывающимися на мостовых тенями, для русского пейзажа — это чумазый мужик, всегда болтающийся где-то там в русских полях. Для леса в 1-й симфонии — это козлоногий лесник, «пропадающий где-то сбоку». Эти

слова, «пропадая где то сбоку», — разве это не художественное откровение в изображении своеобразия леса, этого природного строения отовсюду замыкающихся стен из стволов с повсюдной проницаемостью этих стен, в которых действительно каждое движущееся тело «пропадает где-то сбоку». Для хлыста Кудеярова лейтмотив лежит уже в его лице с двумя разноречивыми половинами и его целыми, которые «не лицо, а разводы какие-то».

IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТЕРЕОМЕТРИЯ

Обращаюсь к третьей особенности творчества Белого, к капризной прерывчатости его изложения, к пустотам и неясностям, зияющим в деловом составе его сюжетов. Белый выхватывает из жизни только некоторые узоры, иногда описывая их бегло, иногда с чрезвычайной и даже мелочной подробностью. И производит впечатление, что именно деловая сторона, причинная связь событий жизни у него часто совершенно отсутствует. Это наиболее ясно обнаруживается именно в его «Петербурге», где ширина и сущность замыслов поэта раскрываются перед нами во всем своем объеме. Сюжет «Петербурга» в основе своей общественно-политический, скажем, больше философско-исторический. В нем берется время 1905 г., время так называемой первой русской революции, как тогда казалось, или во всяком случае прелюдии русской революции, как мы правильнее понимаем это теперь. Местом действия является Петербург, как главный фокус русской истории, место скрещения ее основных факторов. Если бы этот сюжет был избран кем-нибудь из писателей старой школы, то мы несомненно имели бы перед собой в его развитии довольно четкую и ясную ткань прагматической связи всех факторов и событий, имели бы ясное изображение основных факторов политической жизни, более или менее полные характеристики, вообще нашли бы весь механизм общественного движения сложенным в его основных частях. Не то мы встречаем у Белого. Именно полного механизма развития политического действия у него нет. С точки зрения того понимания действительности, которая характерна для автора, оно и не нужно. Пусть политики думают, что исторические свершения зависят от того, что в известный момент времени такой-то министр был убит, что это удалось, благодаря удачно построенному заговору таких-то лиц, что такое-то заседание или деловое сношение в составе враждующих партий имело решающее значение в дальнейшем ходе. Пусть политики, думающие так, описывают это в газетах, а писатели-художники, верящие этому политическому рационализму, по-своему преломляют эту газетную прагматику общественной жизни в своих романах.

Андрей Белый так не думает, заключаем мы по его способу изображения действительности. Для него течение жизни определяется в конечном итоге теми невидимыми *токами сил*, которые выражаются в *психологии* исторических событий в широком смысле.

В эту *психологию* входят не только мирозерцания и страсти общественные и индивидуальные и сфера сознательного и подсознательного, нет, в нее входят здания, камни, погода, туманы, кареты, планиметрия улиц — словом, все и живое, и мнимо мертвое.

И история движима именно *всем* этим — учит нас художественная интуиция автора. Каким образом слагается данный ход общественных и политических событий — это для него не важно. Для него важно лишь представить факторы, а не механизмы их соприкосновений и толчков. История и провидение — слишком опытные механики, чтобы не сложить тот или иной механизм действий в любой момент, раз исполнение этого действия предписано какой-то высшей инстанцией. Пусть часовщики истории всматриваются и разбираются в механизме тех действий и пружин, при посредстве которых пробил такой-то исторический час. Но тот, кто смотрит глубже, кто сквозь механику прозревает органические движения питающих жизнь соков, тому это не интересно. Ему интересно только знать, что такой-то час должен прозвучать и почему он должен прозвучать, причем это «почему» относится не к механической инструментальной связи, которая частично присуща и органической жизни, а к идейной и психологической связи определяющих факторов. И этими последними он только и интересуется. И вот почему к человеческим действиям и отношениям в их прагматике Белый столь невнимателен. И такое понимание действительности характерно именно для того взгляда на философию истории. Гегель в своей философии истории ведь не касается политических интриг, заговоров, свержения королей и министров. Его философский взор смотрит глубже всех этих деталей и мелочей исторического механизма. Он всматривается лишь в главные действующие силы, которые слагают этот механизм. Для Гегеля эти силы — понятия, как различные стадии саморазвивающейся Идеи. Совершенно аналогично поступает Белый в иной сфере, в сфере художественного изображения жизни. То, что для Гегеля *понятия*, то для Белого владеющие человеческими душами мирозерцания, страсти и настроения — вообще духовные токи жизни. Но в то же время он знает цену *конкретному* и индивидуальному. Он знает, что в том великом организме, который называется «человечество и его история», *нет мелочей*, и каждый момент, как бы ни был он мал, имеет свою роль и значение, иногда роковое, для всего хода событий. Поэтому-то он изобразитель не только

масс, но и отдельных индивидуальных личностей и событий, но изобразитель, повторяю, не их прагматически деловых и по существу механических связей, а связей *живых, психологических*. Его творчество есть преломление методов философии истории в художественной сфере. Худо это или хорошо в смысле понимания жизни — это другой вопрос, вопрос правильности того или иного мирозерцания. Но у Белого это именно так. Здесь сказывается его широкое культурно-философское образование и интересы. И именно всем этим своеобразным для художника пониманием действительности, думается, вполне объясняется то, что на первый взгляд кажется капризной прерывистостью и прагматической неполнотой сюжета. Все наши объяснения причудливых и капризных особенностей формы изложения Белого приводят нас к некоторой основной точке зрения автора на действительность. Эта точка зрения глубины или высоты, как хотите, вернее, того и другого, но только не поверхности. Прагматизм восприятия бытия, деловитость — это именно поверхность. Но более глубоко проникающий взор видит под этим поверхностным прагматизмом гораздо более существенное, а именно инспирации психологического и подсознательного характера, возглавляемые в свою очередь более универсальными и в известном смысле уже потусторонними силами.

Что именно такова точка зрения автора, можно почувствовать уже из всех его произведений, с ясностью же констатировать это можно на основании недавно появившегося в печати продолжения его эпопеи «Я», в «Записках мечтателей», вып. 2—3¹. Здесь, в главе под заглавием «За границей сознания», сообщая о всюду сопровождавшем его за границей шпионе, брюнете в котелке, Белый пишет: «Принадлежал он к чему? К международному обществу сыщиков? Или к братству, подстерегающему все нежнейшие перемещения сознания, чтобы их оборвать? Вернее, был сыщиком он международного общества сыщиков, руководимого братством, которое, проветываясь в среду сыщиков международных, ветвилось в среде национального сыска; руками германских, французских, английских и русских жандармов подписывало во всех участках всех стран все бумаги, визировало паспорта; и — так далее, организуя в Париже, Берлине, Стокгольме, Москве, Петербурге общественную, кружковую, личную жизнь, пропитав ее ядами, “мы в одеяниях жизни, пропитанных ядами”... Так Несс или Клигзор, руководящий таинственным братством, нас держит в плену государства и облакает лакеев своих в ритуальный мундир государственных деятелей, марионетки они: кто-то дергает их; и они начинают тогда выступать в заседаниях, парламентах с официальными нотами или с проектами несуществующей невозможной действительности» (с. 21).

Далее следует более подробное развитие догадок о потусторонних силах, инспирирующих всю общественно-государственную жизнь, двигающих и перемещающих общественных и государственных деятелей, как марионеток, не подозревающих, кому и чему они служат, какой узор плетется из их мнимо самостоятельных действий.

Итак, своеобразная форма Белого — это форма стереометрического восприятия изображения действительности. Именно отрывочность и клочковатость его описаний свидетельствует об этой стереометричности. Пока не охватывается целое, принадлежащее всем его глубинам, отдельные срезы могут казаться бессвязными кусками. Представьте себе, что какой-нибудь двухмерный взор рассматривает простое дерево. В его восприятии будут именно не имеющие связи срезы отдельных плоскостей древесного организма; тут попадут кружки ветвей и стволов, там линии цветных лепестков и листьев. Многое именно предстанет случайным, пустяковым, бессмысленным. Лишь мысленный охват всех этих срезов в стереометрическом единстве связывает мнимо-пустяковое и случайное в организм растительной жизни. Так же по-разному, т. е. стереометрично или планиметрично, можно воспринимать и жизнь, воспринимать в истории, воспринимать в художественных прозрениях. В этой если не вполне новой, то во всяком случае небывало углубленной в новое измерение бытия точке зрения и заключается все своеобразие как форм, так и сюжетов Белого. В этом смысле самая его форма уже *сюжетна*, есть выражение сюжета в его абстрактном общем смысле — выявления новых измерений жизни.

V. РЕАЛИЗМ, РОМАНТИЗМ, СИМВОЛИЗМ БЕЛОГО

Я прихожу теперь к рассмотрению творчества Белого по содержанию.

Если определять это содержание по основным общим руслам литературных направлений, то придется установить его чрезвычайную сложность: оно в одно и то же время и *реалистично*, и *романтично*, и *символично*. В самом деле, Белый и исключительный мастер изображения предстоящей его взорам природы в ее эмпирическом видимом одеянии. Мало того, что он реалист. Его реализм почти «везде окрашен сгущенным юмором. Как юморист, он в русской литературе имеет себе равного разве только в Гоголе. Но Белый и несомненно романтик, поскольку не это эмпирическое бытие составляет центр его внимания и интереса, а именно его потусторонние смыслы и эквиваленты. Но как изобразитель этого потустороннего, он неизбежно символист, поскольку избра-

жает его не в фикциях ума и фантазии, а реально воспринимает во всей загадочности и невыразимости. Потустороннее в его изображениях — это не черти и ведьмы Гоголя, не феи злые и добрые гении Гофмана, словом, не готовые образы тех или иных мирозерцаний, а реально нащупываемые в бытии потусторонние значимости явлений. И поскольку эти значимости берутся именно непосредственно, без всякой рационализации, т. е., в смысле чистоты художественно-мистического опыта, наиболее правдиво, они неизбежно выражаются не адекватно, а лишь приближенно, т. е. *символично*.

Стихи, симфонии, романы — три основных, взаимно незаменимых, способа передачи Белым своих художественных постижений. Каждый из этих способов, выражая своеобразно по существу те же самые замыслы и содержания, раскрывает в них различные стороны, ценности и значимости. Стихи по преимуществу *пленают*, симфонии по преимуществу *заражают*, романы по преимуществу *изображают, символизируют и научают*, говоря о здешнем и потустороннем.

VI. СТИХИ

Если рассматривать стихи Белого с точки зрения содержания, то в них оно, пожалуй, наиболее разнообразно и многогранно. Их сюжетами являются и природа, и лирика личных чувств, и старина, и современность человеческой жизни, и «философическая грусть», и стихотворные созвучия духовным достижениям Заратустры, и русская деревня. Все, чем жил Белый, нашло себе отзвук в его стихах. Его стихи — это в значительной мере парафразы его симфоний и романов. Стихи часто комментируют симфонии и наоборот. И даже в стихах Белый не миниатюрист, так как большинство из них цикличны, т. е. в связной череде развивают один многогранный сюжет. Почти весь «Пепел» — это русская деревня, жизнь ее обитателей и созвучный ей пейзаж. «Золото в лазури» включает наиболее разнообразные, но опять-таки циклически развиваемые темы. Природа дана, быть может, наиболее своеобразно, главным образом в стихиях света и атмосферы. Тема облаков развита наиболее пленительно и проникновенно. Белый положительно неравнодушен в природе к облакам. Он ими с особенной любовью занимается в 1-й «северной» симфонии, где облако рисуется в образе добродушного великана Ризы, образа всегда успокоительного, умиротворяющего. В сборнике «Золото в лазури» эта тема представлена гораздо разнообразнее. Здесь облака тоже чаще всего великаны, но то потешающиеся дождем, то грозно сверкающие доспехами, то вступающие в небесные битвы («Поединок»,

«Битва»), то формирующиеся в целый небесный город. Последний образ наиболее красив:

Дрожала в испуге земля от ударов,
 Метались в лазури бород снегоблещущих клоки.
 — И нет их... пронизанный тканью червонных пожаров,
 Плывет многобашенный город, туманно-далекий².

Поэтические одухотворения природы, и в частности облаков, не новы. Пленительно изображал грозу и Тютчев. Но Белый в этих темах недостижим и незаменим никем. Именно после его стихов начинается серьезно закрадываться мысль: «Да так ли, только ли облака водяной пар и плотный туман?» — «а почему бы туману и впрямь не быть своеобразным, легко нарастающим и тающим телом каких-то массивных, хотя и упрощенных созданий?», «почему бы им и не быть великанами?» «Вообще, почему там, в стихии облаков, не предположить особых форм жизни?» Своеобразной особенностью одухотворений Белого является именно то, что его одухотворения не есть зеркальная отображенность человеческих настроений на поверхности образов природы. Белый вовсе не очеловечивает природу человеческими настроениями, как большинство поэтов, — она живет у него особою, несказанной, неизобразимой жизнью, которая только смутно, но в то же время пленительно чувствуется в его природном панпсихизме. У него этот психизм не четкие личности человеческих сознаний, а именно разлитые душевные эгрегоры³, отрывающиеся от общей матери-природы, — как бы клочья, иногда рассеянные, иногда собранные потоки космической душевности. И душевность их так же стихийна, как стихийна ее носительница — физическая материя. И в этом смысле его одухотворения не просто сказка, а какая-то художественно-прозреваемая быль и художественно выражаемая натурфилософская идея. И идея эта неоднократно и раскрывалась в философии: сравнительно туманно у Шеллинга и более четко и утонченно у Фехнера.

Особое место занимают в сборнике «Золото в лазури» циклы стихов, представляющие литературные параллели некоторым жанрам живописи, быть может даже ими навеянные. Так, стихи о кентаврах представляют как бы динамическое развитие картин Беклина, русская старина, иногда величавая, иногда жеманная, прямо напоминает Ал. Бенуа, Лансере и близких им по жанру современных художников (весь цикл стихов под общей рубрикой «Прежде и теперь»). Вообще дворянский, барский, помещичий быт и тот разлитый психизм этого быта, который простирается на одежду, комнатную обстановку, клумбы, тросточки и т. п., — излюбленный сюжет Белого, развиваемый и в миниатюрах стихов, и в симфониях. Некоторые характерные и в то же время изыскан-

ные детали встречаются тут и там. Белый вообще удивительно изобретателен на это изысканное, редкое и в то же время характерное. Как на пример таких деталей можно указать на экзотическую роскошь барственной прихоти — негров, появляющихся и в 4-й симфонии («негры в красных ливреях словно ниспали с запяток»), и стихотворениях «Менуэт» и «Полунощницы» («Вот папа придет к нам лакея арапа», и далее: «смеются их черные рожи, алеют их губы, мелькают пунцовые фраки»).

К особенностям этого же сборника относится и то, что именно в нем наиболее отразилась эпоха религиозной настроенности автора, и притом не туманной антропософской, характерной для последнего периода, а подлинно христианской. Здесь особенно приходится отметить стихотворение «Св. Серафим» — положительно не имеющее в поэзии ничего себе подобного по выразительности тончайших очарований святости, и притом при необычайной верности биографическому портрету св. Серафима, — верности, доходящей до подлинных вставок характерных для него фраз. В этом же сборнике нашло себе выражение то своеобразное преломление в душе автора настроений Ницше, которое, как это ни странно, можно признать глубоко созвучным христианству*. В этом отношении наиболее значительно стихотворение «Возврат» с его горным пустынноиком (Заратустра) и пленительным образом гнома. Вообще сборник «Золото в лазури» относится к тому биографическому периоду творчества Белого, когда он наиболее подвергся перекрещивающимся влияниям с различных сторон.

VII. СИМФОНИИ

Симфонии — особый вид литературного изложения, можно сказать, созданный Белым и по преимуществу отвечающий своеобразию его жизненных восприятий и изображений. По форме это нечто среднее между стихами и прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размера. Впрочем, и то и другое, словно произвольно, вливается местами. От прозы — тоже существенное отличие в особой напевности строк. Эти строки имеют не только смысловую, но и звуковую, музыкальную подобранность друг к другу и по ритму слов, и по ритму образов и описаний. Этот ритм наиболее выражает переливчатость и связность всех душевностей и задушевностей окружающей действительности. Это именно му-

* Созвучие Ницше христианству, не замеченное им самим, — это совершенно особая и почти не затронутая в литературе тема, — тема, к раскрытию которой, быть может, наиболее побуждает именно Белый.

зыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельностей, а самая сложная *симфоническая*.

В симфониях Белого обнаруживается то, чем Белый положительно выделяется из всех мировых писателей. Душевная созвучность окружающего мира, во всех его сторонах, частях и проявлениях, есть нечто никогда не входившее ни в чьи литературные замыслы и никем не уловленное. Но при этом необходимо сказать, что для Белого это даже и не замысел, а его естественный способ восприятия мира. И мало отметить, что этот способ зависит от его более тонкого слуха к душевным звукам бытия, что немые для нас камни, лужи, фонари, снега и мятели душевно певучи какою-то своей и отраженной от человека музыкой жизни. Здесь дело не в одной тонкости, но и в *выборе*. Композиция есть не только гармония в созидании, но и гармония в выборе воспринимаемого, в уловлении созвучий. Выражаясь более точно, композиция есть и в восприятии. Из этой мировой музыки, которая для неопытного слуха есть неинтересный шум, Белый выбирает по преимуществу то, что наименее четко, рационально, наименее осознанно в деловом аспекте жизни. Секрет его своеобразных восприятий заключается не в схватывании четких тонов (определенных мыслей, чувств, действий), которые всякий слышит, а именно полусознательно воспринимаемых *обертонов* жизни.

То, что обертоны по существу и важнее тональностей или, по крайней мере, не менее важны, это доказывает нам *тембр* в области музыки. Конечно, музыка создается столько же тембрами, т. е. инструментами как носителями тембров, сколько и тональностями, иначе fuga на барабанах была бы равноценна fugе на пианино. О значении обертонов сознания убедительно говорит такой тонкий психолог, как Джемс. Белый своими симфониями доказывает это в самой универсальной форме. В его симфонические восприятия созвучно входят обертоны положительно от всего: и от раскинутой на полу леопардовой шкуры, и от пылающего камина, и от снежных завитков мятели, и от переламывающихся на мостовой теней конок, и от свиста шелков... «Тень конки» — смешно сказать, — но и в ней есть своя многозначительность, когда она в своем скольжении сливается со скользящими обрывками мыслей и чувств рассеянно смотрящего на мостовую коночного пассажира.

Ведь и она совсем по-иному окрашивает то же, что думалось и чувствовалось в освещенной комнате. Положительно даже она, эта ничтожная тень, может ободрить, освежить, рассеять; тень конки, это ведь кусочек города, а город — это уже психологический аккорд. И глубоко прав Белый, когда, изображая своих героев IV симфонии в вихре городской жизни, заставляя их перебегать через улицы, сливает эту улицу, а с нею и тень конки, со всем скользящим потоком переживаний, в котором мятели сливаются

со страстями, картины мелькающих улиц с бегущими настроениями.

Но мало заметить, что сложные обертоны жизни иногда содержательнее четких рационализированных тонов. Оказывается, что они по существу и ценнее. В самой жизни это обнаруживается для нас тогда, когда мы из привычных обстановок попадаем в непривычные, где четкое, рациональное, деловое остается зачастую тем же самым, но меняется обыкновенно раньше незамечаемый общий фон обертонов. Тогда-то именно и начинается тоска «по родине» в узком и широком смысле слова, тоска, которая по психологической природе своей есть тоска по обертонам. Художественная же ценность обертонов обнаруживается в том, что ими в некоторых отношениях гораздо лучше характеризуется и обозначается то, что подлежит характеристике и описанию. Симфонии Белого это наглядно подтверждают. Лица, события, отношения изображаются им не смыслами речей, не действиями и связным «поведением», а очень немногими словечками, фразами и как бы обрывками действий и поведений. Он не описывает, строго говоря, ничего, а только бегло «обозначает» то, что ему нужно. Но это беглое обозначение пленительнее, заразительнее и многозначительнее самых полных описаний, Ими он гораздо глубже проникает в действенные и определяющие недра жизни, чем последовательными описаниями ее чисто инструментальной прагматики. Что «толкового» в деловом смысле поведал нам автор «Кубка метелей» о главных действующих лицах, Светловой, Светозарове, Адаме Петровиче? Кроме отрывочных фраз и 2 или 3 почти немых, словно мимических сцен мы ничего не находим. И между тем их характеры и связывающие их отношения развернуты с необычайною ясностью и психологической многозначительностью.

Нам кажется, что мы уже где-то видели этих людей, хотя они далеко не типичны в том смысле, что таких очень много. Нет, все они чрезвычайно индивидуальны и, так сказать, редкостны. И тем не менее они нам глубоко знакомы, потому что их исключительные по изысканности образы, материальные и духовные, как бы сотканы, и притом органически художественно сотканы, из знакомых материалов, из типичных отдельностей.

То своеобразное, что мы старались обнаружить в чисто реалистических замыслах Белого, его постижение жизни во всей симфонической сложности обертонов уже само по себе представляет достаточный сюжет. Поскольку Белый *так*, т. е. совершенно по-новому, воспринимает и изображает жизнь, в его руках самый затасканный сюжет превращается в новый. Читая его произведения, что бы они ни изображали, мы просто по-новому переживаем жизнь, по-новому ей сочувствуем и ею пленяемся. Но Белый, как

мы уже сказали, не только реалист. Его сюжетность всегда, так сказать, двуслойная, реалистическая и романтическая, если угодно — мистическая, ибо видеть в жизни хотя бы через посредство художественных прозрений иное, потустороннее есть уже мистика, касание запредельного.

VIII. ДВА ПЛАНА ЖИЗНИ

Как общее правило всех произведений Белого, можно установить то, что все им изображаемое совершается как бы в двух планах или, по крайней мере, имеет двойственное значение, реальное или мистическое. Если это везде так в той или иной мере, то в III симфонии, «Возврат», это обнаруживается с полной ясностью. Эта симфония имеет две четко обособленные части. Первая часть мистическая, вторая — реальная, в которой, однако, мистический сюжет первой ясно просвечивает как бы через какой-то искусно подобранный и символически ей адекватный транспарант. В чем заключается мистический сюжет? Его трудно подвести под какую-либо знакомую рационализованную схему религиозного, вообще мистического опыта. Как определенная конкретность, это свободное создание мистической фантазии художника. Но мы называем ее не просто фантазией, а именно мистической, потому что чувствуем в ней подлинное касание мирам иным, хотя символическая отображенность этих миров остается все же художественно свободной, не совпадающей с символикой религиозной. Но она глубоко родственна и в каких-то самых ценных, сокровенных и мало замеченных созвучиях. Переводя на упрощенные и привычные религиозные термины и представления, мы можем сказать, что первая часть — это изображение какого-то своеобразного предмирного райского состояния невинности и блаженства. Духовными носителями этого состояния являются ребенок на берегу моря, какой-то мистический старик и природа живая и мертвая, вернее, вся живая, но только живущая по-разному. Старик — это не то Бог, не то Демиург, ребенок это как бы первый человек, но в детском состоянии, без всяких царственных полномочий среди природы. Но чем бы могли быть в религиозных схемах этот старик, ребенок, и появляющаяся затем гадина-змея, и его приспешник «оборванец-колпачник», он же «ветер» — все это не важно. Важно то, что первозданное добро, блаженство, беззаботность под охраной отеческой любви старика, бесконечная загадочность и в то же время спокойствие миров, вся эта *natura immaculata* *, изображены автором с удивительным проникновением во что-то дале-

* незапятнанная (непорочная) природа (лат.).

кое, давно ушедшее и в то же время вечное. И тем ценнее, что это закотившееся предмирное символизировано и почувствовано автором в совершенно непривычных одеяниях образов, не совпадающих ни с какими религиозными сагами и откровениями, тем ценнее, потому что они учат как-то освеженно, по-новому, по существу тому же самому. Через симфонию Белого до нас достигает какой-то «вечный зов», тот зов, о котором в стихотворении под тем же названием он так проникновенно говорит:

Песнь все ту же поет старина,
 Душит тем же восторгом нас мир.
 Точно выплеснут кубок вина,
 Напоившего вечным эфир.

(«Золото в лазури» — «Вечный зов»)

Почему эта картина блаженства должна измениться, откуда появилась злая гадина со своим «колпачником», почему старик ей должен уступить, несмотря на то что он управляет мирами, и отпустить ребенка в какое-то инобытие мировых повторений, этого читатель, конечно, не понимает. Да автор и не пытается ему это объяснить. «За объяснениями можете обращаться к религиозным и философским схемам», как бы говорит он, «я только живописую и передаю ясно мною почувствованное». «Было так или как-то в этом роде». Ценность блаженства не в его образах и конкретностях, которые могут быть многообразны, а в нем самом. Я вас этим блаженством заразил и по-своему обозначил схему переходов, далее следуйте за мной». Дальше нас автор погружает в этот эмпирический мир, в ту же Москву. Здесь «ребенок» первого плана уже не ребенок, а магистр химии Хандриков, в котором он неожиданно как бы просыпается. Этот эмпирический план рисуется гораздо полнее и подробнее. Но что этот план есть только иносказание и повторение первого плана, что первый просвечивает во втором и как бы составляет его вечную основу, это четко обнаруживается на всех событиях и действующих лицах. В первом плане у ребенка был товарищ — морской краб. Здесь этот товарищ — физик, «походивший на огромного краба». Там «колпачник», здесь доцент Ценх и с той же наружностью, что у колпачника. Старик здесь принимает вид добродушного могучего старика, психиатра Орлова. Параллели и соответствия приобретают и юмористический характер. Там старик много возился с созвездием Геркулеса, здесь «Геркулес» фигурирует в виде изображения на синей коробке от «Геркулеса». И тут и там «гражданин», там «морской», здесь московский, учит низвергаться в водные пучины выводок своих сыновей, там этой пучиной было море, здесь бассейн в бане. Там были кентавры, здесь два маститых профессора, похожие на кентавров. Там вражда между стариком и колпач-

ником, здесь тяжба между Орловым и Ценхом. Но эти два плана не есть только параллелизм, в них есть внутреннее единство и тождество. Хандриков опознает во всем окружающем что-то *давно знакомое*. Но мы скажем больше: не только Хандриков, но и всякий чуткий к жизни читатель видит во всем этом что-то давно знакомое. Все эти маститые профессора Труповы и Грибоедовы, все это действительно что-то в разных вариациях повторяющееся. И волчье выражение красногубого Ценха положительно разлито на многих лицах, и повадки его будто скопированы с одного образца. Вспоминаешь мысли Платона, что Демиург был только копировщик с вечных прообразов. Узнаешь общую идею предмирного старика в образах стариков, подобных Орлову, узнаешь некоего «вечного» Ценха в желчных, корректных, злобных человечках, с острым волчьим взглядом, убивающим слабых, мягких и ведущим к победам в жизни. И сознаешь, что не в речах и не в действиях этих Ценхов их сила — речи и действия это просто «инструментовка» жизни, — а именно в острых взглядах, вернее, *в том, что через них изливается*. Но тогда именно и становится не только понятным, а особо пленительным, что автор над всей этой «инструментовкой» жизни положительно издевается. Вся вторая часть III симфонии — это сплошная юмористика, веселый смех над добродушной и злой действительностью, смех здоровый, какой-то надмирный и бодрящий. И этот смех несколько не подрывает серьезности сюжета. Ведь смеялся же Гейне над своей безнадежной любовью. Словом, это знакомая нам романтическая ирония, родственная иронии Сократа, единственная ирония, заслуживающая эпитета «божественной». «Но это ли сюжет?» — может воскликнуть недоумевающий читатель. А что же дальше? На такой вполне возможный и от многих далеко не неожиданный вопрос мы можем ответить только советом бросить Белого и обратиться к кому-либо более доступному: Горькому, Куприну, Арцыбашеву, Андрееву. Белый требователен и требует прежде всего понимания и знания жизни. Только знающему ее он дает немногими штрихами очень многое, только тонко чувствующего потрясает и очаровывает, только понимающего научает через туманное и неясное. А дальше-то и идет с точки зрения обывательского смысла жизни самое трудное и, если хотите, «дикое». Транспарант эмпирического в конце симфонии прорывается в потустороннее через сумасшествие Хандрикова. Тут только он воочию видит, что Трупов и Грибоедов — фыркающие и бьющие копытами кентавры, что доктор Орлов, к которому он попадает в лечебницу, с ним только хитрил, разговаривая «по здравому смыслу», что он и есть предвечный старик, и что возврат к старому, первобытному достигается простым прыжком в озеро. Это он и делает с лодки на середине озера.

«Пора опрокинуться», — говорит он, достигнув середины. «Иду к тебе»... Когда он очнулся от второго *плана*, «на берегу стоял сутулый старик, опершись на свой ослепительный жезл. Радовался возвратной встрече. Он ему 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 закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя”»... Возврат к вечному, вообще постижение истины через сумасшествие — это одна из излюбленных тем Белого, его литературная персеверация, навеянная, быть может, биографией Ницше. Осмыслить эту персеверацию — в смысле совета — для возврата потерянного рая попасть в сумасшедший дом, было бы очень жестоко и для автора, и для человеческого разума. Но осмыслить ее так, что душевная болезнь есть зачастую состояние гораздо более высокое, чем душевное здоровье большинства «обывателей», что сумасшедший нередко есть визионер высших реальностей, которые в противоестественной связи с эмпирическими восприятиями именно и создают так называемый «бред», — это тема слишком специальная, чтобы ее здесь развивать. Во всяком случае, для развития этой темы в указанном направлении мы не найдем никаких препятствий в научной «психиатрии», которая так же знает свой предмет — человеческую душу, — как астроном поверхность и внутренность Сириуса. И то и другое находится, во всяком случае, от своих исследователей на слишком почтительном расстоянии, причем к выгоде астрономов следует сказать, что они это расстояние хорошо сознают, а психиатры часто об нем даже и не подозревают.

IX. СВЯЗЬ ДВУХ ПЛАНОВ

Связь двух планов мирового действия, обнаруживаемая прозрениями Белого, не всегда состоит в четком параллелизме. Потусторонний мир все же иной, хотя и просвечивающий в этом. Что это иное есть нечто родственное и всегда узнаваемое в эмпирическом — выражается Белым и в других симфониях, а также в романах. Он очень часто повторяет, что меняющееся эмпирическое говорит «нам все о том же, все о том же». Это выражение в разных падежах слишком часто и многозначительно встречается у Белого, особенно во II и IV симфонии, чтобы не усмотреть в нем своеобразный лейтмотив «вечности», которая у Белого в тех или иных формах всегда присутствует временному. Впрочем, во II симфонии эта вечность скорее юмористична. Она входит ночью в комнаты спящего философа, садится в пустые кресла и поправляет

портреты в чехах. Иногда она в лице кого-то пассивного и «знающего», взирающего сверху на город, изо дня в день повторяет «свинарня». Иногда она скука, которая и в верхнем плане имеет свои обнаружения, «словно на небе играют вечные упражнения», по юмористическому описанию автора. Гораздо серьезнее вечность в III и IV симфонии, в «Кубке метелей». Если в «Возврате» вечное дано преимущественно в аспекте прошлого, то в IV симфонии оно имеет ту полноту прошлого и будущего содержания, которая ей и соответствует по философскому смыслу этой идеи. Про «Кубок метелей» вообще следует сказать, что эта симфония есть, между прочим, исключительная и единственная в литературе художественная иллюстрация к философии времени и вечности. Если в эмпирическом плане основной тканью сюжета является борьба низшей эротической страсти с любовью полов «во Христе», то в высшем плане это именно борьба времени с вечностью. Здесь на земле эта страсть — время — олицетворена в полковнике Светозарове. Какая же связь между страстью и временем? Связь несомненная. И здесь художественная интуиция автора становится прямо философской. Ведь сущность времени как раз и состоит в разобщении прошлого, настоящего и будущего, которые в вечном слиты в непрерывное дление настоящего, настоящего самодовлеющего, ничего не домогающегося. Страсть же — и по преимуществу эротическая — есть именно сплошное домогание недостигнутого, которое по неутоленности своей психологически должно быть определяемо как «недомогание». Она заключает в себе и прошедшее, и оторванное, и небытийственное, поскольку страсть всегда питаема воспоминанием. Она же имеет и оторванное будущее в виде неосуществленного предмета вожелания. Словом, страсть и есть время в его наибольшей мучительности, которая как раз и состоит в наибольшей разорванности трех времен. И с глубоким проникновением в суть дела Белый транспонирует образ несытого в своей любовной страсти Светозарова в потусторонний аспект времени, как дракона, сотканного из миллиардов мгновений. Но и здесь дело не обходится без юмористики. Время — Светозаров — мерещится тем, кто находится под гнетом его влияний уже под видом материального предмета. Полковник в сером мундире, умерший в прошлом, он же иссохший дракон, шелестящий своей иссохшей многобillionной кожей, как иссохшая жужелица, стрекочет фонарем на сером столбе, — «фонарем с жестяным серебрящимся верхом», стрекочет «я любил и вот я мертв» (с. 209). Победы над временем изображаются Белым преимущественно как возврат прошлого. Для этого он пользуется очень красивым символом, излюбленным лейтмотивом всей IV симфонии: «Временная струя бьет в подставленную чашу. Когда наполнится чаша, перестанут изливаться в нее временные струи. И прошлое вернется». Этот лейтмотив есть

художественное иносказание апокалиптической «клятвы»; «что времени больше не будет».

«Кубок метелей» — самая загадочная, самая необъяснимая и в то же время самая пленительная из всех симфоний Белого. Рационализировать ее сюжет во всей полноте и четкости нет никакой возможности, да такая рационализация и противоречила бы замыслу автора и его художественной мистике, которая погружена в нечто по существу невыразимое в понятиях человеческого опыта. Земной план сюжета, т. е. приблизительно первая половина симфонии, достаточно ясен. Светлова и Адам Петрович, оба прозревшие высший смысл любви, стремящиеся к преодолению любви, как несытой страсти, тем не менее вовлечены в вихри этих страстей, овладевающих и ими самими, и их двумя антагонистами — полковником Светозаровым и мужем Светловой, толстяком и насильником над женой. Атмосфера, в которой протекает этот своеобразный роман, роман не столько действий и слов, сколько томлений взглядов и мистических предчувствий — есть атмосфера и физически, и духовно вихревая, мятежная. Мятели, по мистической символике автора, это именно носители чистых бодрящих природных психизмов. Мятельные иереи, мятежные ектении со своеобразными возгласами «вьюге помолимся» — все это художественные свидетельства о каком-то священнослужении природных стихий. Стихия белого снега, сопряженная со стихией ветра, чрезвычайно удачно почувствована автором как физический аккомпанемент светлых стихий и вихрей человеческих душ. И эти мятели души и природы сливаются друг с другом, переливаются друг в друге. Снег в душе, душа в снегопаде — вот до какого смешения достигают восприятия автора. Странник — преобразенный Адам Петрович — думает, что он «снежит». В сущности, такая же мятелица не только на дворе, но и в той духовной атмосфере, которая окружает действующих лиц. Дело происходит в периоды разных мистических анархизмов, вообще мистических соблазнов. Эту литературную мистику мастерски изображает автор, иногда карикатурно, иногда глубоко правдиво списывая портреты с натуры. Кто знает литературных собратий автора, узнает старых знакомых, в удивительной живости схваченных немногими штрихами. Но вся эта эмпирика жизни постепенно отодвигается на второй план. Смертями, сумасшествиями, мистическими перерождениями действующие лица прорываются в высший план, своеобразно совмещая его с земным. Здесь всякая четкая рационализация становится уже бессильной. И не только рационализация, но и, с точки зрения оценочных категорий, все становится сбивчивым. Достижения потустороннего приобретают уже характер «духова пьянства». Светлова, она же монашка, она же преобразенная, она же и колдунья, мчащаяся ночью на месяце; в этих

картинах примешивается что-то схожее со скачкой красавицы-ведьмы в «Вие» Гоголя. Гораздо определеннее в смысле полноты преобразений образ Адама Петровича. Хотя он погиб на дуэли, но он же возникает в лице странника скуфейника, немного помешанного, потом его образы сливаются с образом Христа. Здесь, в этой последней части, все полно головокружительных по смелости намеков. Могилы — просветы в лазурную твердь, покойники возвращаются в тела поврежденных умом, причем это повреждение лишь маска для здравого смысла окружающих. Днем они прикидываются, что «снежат» и плотничают для монастыря, а ночью уверенно бросаются через могильные отверстия в небесную лазурь. От всего этого у читателя заходит ум за разум. Что в «Кубке метелей» находятся тончайшие умственные и религиозные соблазны, об этом не приходится спорить. И все же с этими соблазнами можно справиться. И все же на этой скользкой почве, на которую не вступил до сих пор ни один писатель, мы не можем не видеть некоторых очень значительных мистических постижений. На наш взгляд, мистика Белого учит чему-то очень важному, а именно, что грани индивидуальных сознаний нечто весьма и весьма условное, что эти грани — своего рода яичная скорлупа, с достижением какого-то духовного возраста разбиваемая. Мир высших форм — это мир непостижимых для нас духовных слияний и разлитостей, переливчатости душ друг в друга. Если это так, то почему бы Адаму Петровичу не ожить в поврежденном умом страннике, так сказать, не повредить ум странника своим мистическим вторжением сверху, почему бы ему не приобщиться и ко Христу, т. е. быть в каком-то отношении одним и в других отношениях многим. Вообще, художественные прозрения Белого учат в конце концов тому же, что и философия и религия, а именно, что наиболее недостижимая для нашего опыта тайна высшего бытия есть тайна совместности, одного и многого, тайна динамических слияний при ненарушимости личности, тайна жизни в другом при полной сохранности жизни в себе. «Кубок метелей» пленительно поет об этой тайне всем многообразием своих переливчатых восприятий. Полная разгадка этой тайны не в этом мире, во всяком случае ее нельзя требовать от художника.

Х. «ПЕТЕРБУРГ» И «ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ»

До написания «Серебряного голубя» Белый как художник почти не касается общественных и исторических проблем. Его сюжеты индивидуально-личны, иногда космичны, но не историчны. Историческое восприятие жизни впервые чувствуется лишь в «Серебряном голубе». Однако эта историчность и здесь еще слишком

неясна и имеет во всяком случае слишком второстепенное значение. «Серебряный голубь» все же более всего реалистический, бытовой роман с обычными для Белого прорывами в мистический план. И в том и другом отношении это произведение высокой ценности, к несчастью, чрезвычайно искаленное во 2-м переиздании⁴. Захватывающий по силе конец и весьма многозначительные страницы из середины почему-то выпали. Как юморист, бытописатель, изобразитель типов и характеров, Белый достигает здесь опять-таки гениальных интуиций. Бесподобен в своем комизме Чухолка, мастерски изображены рябая баба Матрена и столяр Кудяров, да и вся русская деревня и провинция встает во всей точности своих духовных окрасок. Но все же новые горизонты сюжетности открываются только в «Петербурге». Это по преимуществу общественно-исторический роман. И почти всех его героев приходится рассматривать как исторические факторы. И здесь, как и везде, улица, город играют в сюжете весьма значительную роль. Но если Москва выступала до сих пор в плане бытовой жизни, то Петербург — как некая трибуна истории. Петербург рисуется Белым как выразитель двух факторов: четкой и ясной государственной идеи монархического бюрократизма и как очаг всяческих духовных ядов и зараз. Символическое обнаружение бюрократизма — та уличная «планиметрия», которой так много занимался автор на первых страницах, бактериальная природа Петербурга, это острова с их туманами. И то и другое смешивается в индивидуальных и общественных круговоротах жизни. Важнейший из этих круговоротов — «революция 1905». Белый не изображает нам делового прагматического развития революционного движения 1905 г. Он изображает ее обертонами и лейтмотивами. К последним принадлежит то там, то сям «циркулирующий браунинг» и повсюдные «манчжурские шапки».

Реалистическая фабула «Петербурга» представляет особый интерес по чрезвычайной сложности характеров, отношений и всего разнообразия течений русской общественной жизни. Такое многообразие отражений окружающей действительности встречаем мы только у Толстого и Достоевского. Однако задача Белого по существу гораздо сложнее и труднее, чем у названных писателей. В России прошлого столетия было гораздо больше типического и бытового. Начало нашего века есть уже новая эпоха, эпоха разрушения всякого рода жизненных укладов и типичностей. Действующие лица романов Белого, и по преимуществу «Петербурга», производят на читателя весьма своеобразное впечатление. С одной стороны, мы видим перед собою личности совершенно своеобразные. По крайней мере такое впечатление производят главные действующие лица: Аблеуховы отец и сын, Лихутин и Дудкин. Николай Аблеухов и Дудкин — это уже совершенные *unicum*'ы.

Студент, совмещающий в себе и типичного «белоподкладочника», и прямую прикосновенность к терроризму, с чертами Аполлона и лягушонка, — таких мы что-то не видели. Так же необычен и Дудкин. Бесстрашный террорист под кличкой «неуловимый», но не в образе лохматого нигилиста и атеиста, а чрезвычайно деликатного конфузливового человека, смертельно боящегося мышей, нелюдимого мистика, с серебряным крестиком под сорочкой, полубольного и по существу чуждого политике. И все же читатель чувствует во всем этом какую-то удивительную знакомость, своего рода типичность для данного времени. Он чувствует, что так бывало, бывает и так должно быть. Нечто знакомое, типичное и все же не встречаемый *unicum* и раритет, — как примирить это странное противоречие? Но в этом противоречии весь нерв истинно художественного творчества. В самом деле, нарисовать «тип» как нечто повсюдно встречающееся в тех или иных вариациях дело сравнительно простое. Надо только иметь наблюдательность и искусство литературного рисовальщика. Но кроме типичностей такого рода приходится говорить о «типе» совсем в ином смысле — об «умопостигаемом типе», скажем мы, применяясь к терминологии Канта. «Умопостигаемый тип» — это вовсе не то, что непременно часто встречается. Все равно как и «умопостигаемый характер» вовсе не то, что непременно реализуется в действительности. Это есть чистая возможность, и все же в каком-то смысле характерная для данных условий бытия, возможность не случая, а некоторой идеальной индивидуальной нормы. Никаких студентов и террористов, подобных Аблеухову и Дудкину, наверно не было в России, однако было и есть нечто указующее на эту возможность, как на нечто, быть может, более естественное, чем все повсюдное. «Обрывки» Дудкиных и Аблеуховых, как бы их зарождения, носились в воздухе того времени. Именно из них и сложил Белый свои художественные композиции. Типичны в них только те материалы, из которых они построены, сами же они глубоко индивидуальны. Но именно вследствие того, что это индивидуальное верно угадано, что они не просто фантазии, а словно как-то подсмотрены в идеальном мире типических возможностей, они и воспринимаются нами как нечто нам знакомое. Другими словами, в них есть, независимо от типичностей тех материалов, из которых они сотканы, идеальная правда бытия. В этом смысле типичны не только лица, но и самая фабула романа — террористическое покушение, совершаемое сенаторским сыном на своего отца.

Это в высокой степени правдивая возможность того времени, хотя такой действительности история русского революционного движения не знает. Так же незаурядны комические персонажи реальной фабулы — Цукатов, лихой танцор в образе седого отца

семейства, бесподобно описанный в своем танцевальном священнодействии в качестве «бодающего головою пространства». Смехотворный и в то же время глубоко трогательный поручик Лихутин. Комизм некоторых положений принимает здесь иногда весьма рискованные формы, в сочетании комического с драматическим и возвышенным. Это сочетание осуществляется именно в Лихутине и концентрируется в сцене неудачного покушения на самоубийство. Сорвавшийся с петли Лихутин не только получает, благодаря подготовительному бритью, комический вид идиота, но и становится невыносимо смешон своими ответами на вопросы неожиданного вернувшейся жены. Но, вызывая смех своим ответом: «Видишь ли, друг мой, я чинил потолок», он в то же время трогательно героичен во всей этой нелепой истории. Вообще Лихутин один из редких литературных образов кристальной духовной чистоты.

Мистика «Петербурга» связывается и с личной, и с общественной стороной сюжета. Мистическое вторгается здесь в реальное личное самым странным образом. Автор рисует нам образ Христа, правда не называя Его, в самой неожиданной обстановке — на разъезде скандального маскарада. В самом деле, никто как Христос загадочное «белое домино», которое Лихутина сначала принимает за своего мужа. Это вполне ясно из произносимых им слов на вопрос: «Ну, да кто же Вы?» — «Вы все отрекаетесь от меня, — говорит он, — я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, да потом призываете...» Но, несмотря на всю дерзость и капризность замысла вставить образ Христа в маскарадную обстановку, весь этот эпизод несколько не шокирует религиозного чувства, все равно как не шокируется идейная привязанность к Вл. Соловьеву тем, что во II симфонии автор изображает его шагающим по крышам и трубящим в рог. И тут, и там самые образы слишком пленительны, духовно верны и говорят о какой-то мистической правде — соприсутствии потустороннего даже и будничному. Но все же мистическое, как сверхличное, в «Петербурге» преобладает. Потустороннее здесь исторический фактор. Отчасти это прошлое, влияющее в настоящее для создания нового будущего, отчасти это подземные перебрасывания различных духовных культур. Мистическое здесь создает новые пути истории. Об этом новом пути России, а через нее и всего человечества, автор говорит, обращаясь к конной статуе Петра на Сенатской площади. В самой композиции этой статуи он видит символ России. Россия, как конь Петра, готовится к прыжку в неведомое новое, и это неведомое и творится на наших глазах. Как же рисуется автором это неведомое новое? Какова в этом смысле его философия истории? Надо сказать, что она туманна и в представлениях грядущего, и в его оценках. Автор словно рисует три возможности из позы коня: 1) прыжок ввысь

в облака, 2) неверный прыжок в водные хаосы и 3) испуг прыжка и скачка в глубину обманчивых равнин. Этой последней возможностью он провозглашает свое «да не будет». «Прыжок над историей будет», пророчит нам автор. Но куда и зачем? К новому солнцу через великие потрясения. Будет новая Калка, новое Куликово Поле, а за ними и день последнего солнца. Что такое это предвещание? Это до известной степени сочетание пророчеств Соловьева и А. Н. Шмидт⁵. Но как относится это новое солнце к совершающемуся? где здесь, в современном, его проблески? и где желающие их затопить сгущающиеся тени — на это у автора мы не найдем ясных ответов. Какой рок, и светлый или темный, владеет Н. Аблеуховым и Дудкиным — все это неясно. Одно лишь рисуется автором довольно определенно: новое надвигается через вторжение востока. Однако этот восток то в образе «преподобного великого монгола», предка Аблеухова, являющегося ему в мистическом сне, то японских гостей, проезжающих в каретах, то хитрого азиата, полупризрака, полуреальности — Шишнарфне — нечто колеблющееся, неясное в своих оценочных смыслах. Его роль только сокрушить какие-то устои, на которых стоит Россия. Но ведь устои и надо покинуть, этого хочет автор. Этого хочет и Петр, заставляющий коня — Россию совершать прыжок «через историю». Но и роль Петра темная. Петр для автора опять-таки не историческое воспоминание, а мистический фактор современной истории. Это он к чему-то побуждает Аблеухова. К чему — это не ясно. Ясно только, что он «губит без возврата». Он, же губит и Дудкина, но как-то любя. В удивительной по красоте сцене ночного посещения Дудкина «медным всадником» — тем же, что гнал и пушкинского Евгения, — Петр напоследок ему говорит: «Ничего: умри, потерпи». И раскаленным жаром тысячеградусной меди проливается в его жилы. После этого пролития судьба Дудкина становится определенной и роковой. Но в чем этот рок? как будто в разрушении козней азиатчины через убийство Липпанченко. Прагматика всех этих происшествий и предначертаний совершенно неясна. Одно ясно, что соловьевский панмонголизм находит себе кроме внешнего истолкования также и внутреннее. У Белого азиатчина, древний монгол, не только поражает Россию на новом Куликовом поле, но и внутренне внедряется в арийскую оболочку России-Европы, мистически переселяя свои разрушающие яды через род Аблеуховых и вообще через всю подземно-азиатскую психологию новых ферментов истории.

И сам Дудкин — жертва той же сатанической азиатчины, с которой он мистически связал себя развиваемыми в Гельсингфорсе теориями о необходимости гибели европейской культуры, хотя бы в сатанизме...

Чему же учит в конце концов вся эта художественная мистика и заключается ли в ней какая-нибудь философия истории? Ника-

кого определенного Знания судеб и конечных смыслов совершающегося на пороге новой исторической эры мы, конечно, не найдем. Но самое восприятие наступления этой новой эры ярко разлито во всем произведении. Во время его написания это уже было несомненно некоторое художественное пророчество. Но есть в нем и некоторое научение, и некоторые данные для историко-философских интерпретаций. Они заключаются, во первых, в ясном сознании мистического присутствия прошлого в настоящем. Не того присутствия, которое видит всякий историк-прагматист, т. е. что все причины динамически живут в своих следствиях, нет, дело идет о присутствии самых этих, будто бы уже скрывшихся, причин. Для Белого старые культуры духа действительно живут и осложняют своими инспирациями новое настоящее. История не вполне нова, но и не вполне повторяется. Она развивается *спирально*. Новое имеет всегда аналогию в прошлом, — аналогию, осложненную прохождением спирали истории по новому, более высокому ярусу бытия. История не есть что-то предопределенное и заранее предрешенное. Но она и не беспланны. Она есть сочетание плана с произволом и свободой исторического настоящего. Прыжок России через историю есть наиболее свободный и ответственный акт. Все в этом акте слилось и смешалось; ткется непостижимый пока по своему конечному смыслу узор из разнообразных нитей и событий. Но каждый поворот каждой нити глубоко ответственны перед будущим.

Куда же теперь в настоящий момент прыгнула Россия, какое мистическое начертанье приняли причудливо сплетшиеся узоры нитей, — на это и теперь не найдем мы у автора ясного ответа; скажем более — ответы получаются еще более сбивчивые, чем раньше. Его «эпопея Я» есть, на наш взгляд, скорее деградация его более ранних произведений и в смысле философских и религиозных истолкований. В конце концов, Белый научает лишь поновому, и притом глубоко верно, чувствовать историю, а именно чувствовать, что главные факторы ее не на поверхности, а в глубине. Вся политика, как кукольный театр, исполняющий чьи-то подсказываемые за сценой роли, это, быть может, самое поучительное в его понимании. Практический итог этого понимания, конечно, не фаталистическое равнодушие, а более осознанное приобщение к мистическим агентам культуры и истории, отказ человека от роли марионетки, превращение поверхности в глубину, превращение живого эмпирического человека в мистически действующую силу, иначе говоря, мистическое единство его с религиозными факторами истории. Религиозное самоопределение есть главная обязанность человека в этом новом понимании истории.

