



Виктор ШКЛОВСКИЙ

Андрей Белый

I

Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют. Падение, изнашивание одного приема выражается в развитии другого.

Знаменитая последовательность в истории литературы — эпос, лирика, драма — не есть последовательность происхождения, а представляет скорее последовательность канонизации и вытеснения.

Философское мировоззрение у писателя — это его рабочая гипотеза. Говоря точнее, бытием литературной формы определяется сознание писателя. Писательские кризисы совпадают с кризисами жанров. Писатель весь в своем ремесле.

Когда внележащая идеология, не подкрепленная техническими предпосылками мастерства, вторгается в писательскую область, то художественного произведения не получается.

Так случилось с Андреем Белым, когда он захотел создать антропософскую «эпопею»¹. Попытки создать художественную параллель какому-нибудь внехудожественному мировоззрению удаются с трудом. Художественное произведение искривляет или выпрямляет линию по своим законам.

Иногда сам автор не может сказать, что же у него получилось.

В «Двенадцати» Блок пошел от куплетистов и уличного говора и, закончив вещь, приписал к ней Христа. Христос для многих неприемлем, но для Блока это было слово с содержанием. С некоторым удивлением он сам относился к концу этой поэмы, но всегда настаивал, что именно так получилось. Вещь имеет как бы эпиграф сзади, она разгадывается в конце неожиданно. Блок говорил: «Мне тоже не нравится конец “Двенадцати”. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственней я видел Христа. И тогда же я записал у себя: к сожалению, Христос. К сожалению, именно Христос»².

Идеологический ли это Христос?

Вот вам отрывок из письма А. Блока к Юрию Анненкову.

«О Христе: он совсем не такой: маленький, согнулся как... псади, аккуратно несет флаг и уходит. “Христос с флагом” — это ведь и тот и не тот. Знаете ли Вы, что когда флаг бьется под ветром, то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать)»³.

Значит, возможно такое понимание темы Христа. Ветер. Ветер рвет полотнища плакатов. Ветер и вызывает флаг, а флаг вызывает кого-то огромного, к нему относящегося, и появляется Христос.

Конечно, он «именно Христос» по запасу образов поэта, но вызван он композицией образов — ветром и флагом.

Писать вещи, параллельные чему бы то ни было, трудно, потому что искусство не тень от дела, а само дело — вещь. И потому произведение искусства плохой аккомпаниатор.

Одной из характерных особенностей антропософской теории является ее учение о многопланности явления. Какая-нибудь группа в пять человек антропософов во главе со Штейнером — не только группа, но и мистическая роза. Роза эта всеми своими частями соответствует строению розы реальной. Мир оказывается многопланным, повторяющим самого себя. Он похож у антропософов на ряд теней, отбрасываемых одним предметом, находящимся перед несколькими источниками света.

Создать многопланное построение, оправдывающее антропософское учение, и было задачей Андрея Белого. «Рой и строй» в «Котике Летаеве», распятие, служащее вторым планом в «Детстве Николая Летаева»⁴, — все это является осуществлением антропософского задания.

Вещи удалась (частично) сами по себе, но антропософии не получилось. Понадобилась вторичная мотивировка связи планов в «Котике Летаеве»: «рой и строй» — мир и сознание — связаны языковыми средствами и мотивированы детским сознанием. Антропософское задание было преодолено материалом и повело только к усилению и укреплению метафорического ряда.

Вместо антропософской многопланной прозы мы получили прозу орнаментальную. Связь между двумя планами осложнилась, появилась «реалистическая разгадка» (см. случай со «Львом»⁵). Столкновения двух планов начали иногда самим автором восприниматься юмористически.

В приводимом ниже примере, где тетя Дотя в то же время и «вечность», тетя Дотя конкретизирована выбивалкой в руках, вечность тоже оказывается с выбивалкой. Здесь автор уже не осмысливает вечность, не символизирует ее, а переносит атрибуты из одного ряда в другой, пользуясь этим приемом для создания

смыслового неравенства. В борьбе антропософии с приемом, ею вызванным, прием съел антропософию. Орнаментальная же проза Андрея Белого легко слилась с другими руслами орнаментальной прозы (Лескова, Ремизова), вызванными в жизнь другими поводами.

Андрей Белый интереснейший писатель нашего времени. Вся современная русская проза носит на себе его следы. Пильняк — тень от дыма, если Белый — дым.

Андрей Белый написал очень много томов — и все разное. Это он — Андрей Белый — написал «Серебряного голубя», «Петербург», «Котика Летаева», — начало «Эпопеи». Я думаю, он сам не знает, что такое «Эпопея». Иногда он пишет, что и «Симфония», и «Петербург», и «Серебряный голубь», и «Записки чудака» — только «медальоны огромной повести» («Записки мечтателей», том первый). А «Записки чудака» — только вступление к этой Эпопее, и что он, Андрей Белый, хочет «писать, как сапожник»⁶. Он отрекается от романа и сам задает себе вопрос от лица читателя:

«Что же это такое вы нам предлагаете? Это — ни повесть, ни даже дневник, а какие-то несвязанные кусочки воспоминаний и “перепрыги”».

Однако не нужно переоценивать достоверность показания писателей о самих себе. Часто писатель говорит не о своем ремесле, а о той идеологической линии, с которой он хотел бы связать себя. Например, в указаниях литературной зависимости писатель очень часто укажет вам не своего учителя, а какого-нибудь другого писателя — только того, на кого он меньше похож. Напр<имер>, Пильняк посвятит свою вещь не Андрею Белому, а Алексею Ремизову.

II

Прекрасно, товарищи, в Дрездене.

Там есть высокая гора, на которой весной цветут вишни. А внизу поля Саксонии. Они синие, как сини днем, при солнечном свете, театральные декорации леса. Декорации леса пишут не зеленым, а синим тоном. Так сини, через весенний воздух, синие поля Германии. Сини с поправкой, делаемой памятью на зелень. И внизу, всю дорогу отталкиваемая все той же известковой стеною горы, бежит в Гамбург, бежит тусклая, как столовый нож, сверкая боком, Эльба.

И вот на этой горе (посетите ее, если будете в Дрездене; зовут ее не то Вишневая, не то Оленья) есть сад. В этом саду за каждым деревом стоит из железного прута сделанная форма. А дерево крепко притянуто своими ветками к этой форме. Формы изображают то контур женщины в юбке, то солдата в бескозырке, отда-

ющего честь. И дерево, так как оно притянута, тоже стоит и отдаст честь. Завизжать от ужаса можно около этого сада. Дерево, отдающее честь антропософии, напоминает мне иногда цветущий, как вишня, к антропософии притянутой Андрей Белый. Андрей Белый обязан писать о Рудольфе Штейнере, срывать с себя маску и находить все антропософские цвета у Блока.

Он должен притянуть и Блока к железной решетке. А Блок был человек вольный. Писал сперва он стихи с цитатами из Соловьева, а потом написал «Балаганчик», где иронически понял свой мистицизм.

Для Блока мистицизм, и «зори», и цыганщина, и куплетисты — все материал для его искусства.

Но Белый упрекает его за это в измене и плачет, что не знал он тогда антропософии, не смог указать Блоку, как жить и писать.

Но сам Андрей Белый писал «Симфонии» с иронией. А сейчас переделывает некоторые части «Петербурга» в водевиль⁷.

Лев Троцкий как-то сказал, что в полемике нужно сохранять пафос расстояния. Ему лучше знать, он полемизирует давно.

Но вот в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании.

В разбросанных неиронических восклицаниях Андрея Белого о Рудольфе Штейнере я вижу причину теперешней неудачи Андрея Белого. Говорят, что Иоанново Здание, колонны которого вырезывал Андрей Белый, сгорело⁸. Говорят, что подожгли его иезуиты. Говорят, что Штейнер восстанавливает Иоанново Здание из бетона. Если б моя воля, то я, закатив в подвал этого здания пудов десять динамита и привалив к динамиту камней, провел бы бикфордов шнур и показал бы Штейнеру, как делают ямки на том месте, где было здание. Потому что нельзя притягивать писателя к решетке и заставлять его отдавать честь.

Но пусть живет не взорванный Рудольф Штейнер и пускай строит Иоанново Здание, — искусство само не принимает никаких привязок, и Андрей Белый в Дорнахе только потерял время.

Если он поправил здоровье, то пусть существует и Дорнах!

Искусство романа не приняло попытки антропософии. Работы Белого — это попытка антропософии съесть ремесло. Но ремесло съело антропософию и растет на ней, как на навозе.

Субъективно Андрей Белый хочет сорвать с себя маску, хочет порвать с приемом, отказаться от формы и в то же время написать «Эпопею». Объективно ему приходится отказаться от «Записок чудака» и вернуться, как он говорит, к романной форме.

Но не нужно верить театральным разоблачениям. В театре под маской мы находили грим.

Андрей Белый в «Записках чудака» вовсе не писал, как сапожник.

Наоборот, он даже выделял

вот
такие
штуки,
которые
должны
были
изобразить

немецкую мину, готовую ударить в бок корабля, на котором ехал Белый домой. Сапожники таких штук не пишут.

«Записки чудака» — одно из сложнейших построений писателя. Набирая этого «сапожника», пишущего углами, колонками, зигзагами, — наборщики говорили, что они еще не видели такого сложного набора, и требовали сверхурочных.

В «Записках чудака» мы видим сложное построение: в основу положена автобиографическая повесть с временными перестановками. За этой повестью идут ряды сравнений, метафорические ряды, связанные с «первым» рядом — каламбурами.

Например, оказывается, что Андрей Белый уехал «не за границу Швейцарии», а «за границу» самого себя.

«Стучали вагоны, бежали по Франции, веяло ветром в окно, голова моя прыгала, ударяясь о доски, толкались вагоны. Сверкания электрических фонарей белым блеском влетали и вылетали. Дневное сознание разъялось на части: граница сознания передвинулась. Был за границей. За границей сознания».

Ряд метафорический утверждается как существующий до «реального ряда», его вызвавшего.

Иногда это мотивируется в старой традиционной манере романов — сном. Сон — старый слуга романа. Он служит ему в двух либреях. Сон = предчувствие, сон = предсказание и часто в то же время подготовка к определенному восприятию будущего события; иногда же сон берется просто как мотивировка фантастики.

Примеров я не стану приводить: посмотрите сами Достоевского.

Не нужно увлекаться биографией художника, он пишет, а потом ищет мотивировок. Меньше всего нужно увлекаться психоанализом. Психоанализ анализирует душевные травмы *одного* человека, а *один* человек не пишет, — пишет время, пишет школа-коллектив.

Но постараемся формулировать, что мы видим в вещах Андрея Белого за последние 6—7 лет.

Вещи эти автобиографичны или, вернее, написаны как автобиография, движение сюжета взято элементарно; можно сказать, что

в действительности сюжета нет, есть одна фабула: человек живет, растет, старится.

На основе этой линии идут надстройками, многоэтажными домами метафорические ряды. Ряды эти — представим их себе в виде домов — связаны друг с другом висячими мостиками. Подвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими. Так написаны «Записки чудака», «Котик Летаев», «Преступление Николая Летаева».

Экскурсии от основного ряда несколько иначе сделаны в «Воспоминаниях об Александре Блоке».

Небольшой отрывок «Арбат», который сейчас напечатан в «Новой России»⁹, построен проще, в нем беловское то, что образы стандартизируются, и в дальнейшем писатель берет их как термины.

Наиболее последовательно построение двумя рядами проведено в «Котике Летаеве».

III

«Котик Летаев» закончен в 1917 году и, очевидно, был предназначен быть частью «Эпопеи»¹⁰. «Эпопея», прежде всего, мемуары. Чем дальше идет работа Андрея Белого, тем мемуарная основа его произведения все более и более крепнет.

«Воспоминания о Блоке» идут уже чистым мемуарным рядом, антропософские рассуждения Андрея Белого вытеснены в особые главы, в которых Белый оперирует над блоковскими цитатами со всеми приемами работы над «Отцами церкви». «Арбат» мемуарен начисто.

Отделяет мемуары Андрея Белого от мемуаров, например, Кони¹¹ — иная работа над образом. Но и там, где Белый наиболее поглощен антропософскими видами, заказ, взятый им на себя, ведет не к созданию антропософской вещи, а только к созданию особого построения образа.

В «Котике Летаеве» вся установка дана на образ, сюжета почти нет. Поэтому автобиографические вещи Андрея Белого резко противоположны, например, автобиографическому «Давиду Копперфильду» Диккенса. У Диккенса мы видим определенный сюжет, даны две тайны — тайна бабушки (о том, что ее муж жив) и тайна Урии Гипп (подделка документов). История Эммы предсказана предчувствиями. «Давид Копперфильд» — сюжетная вещь. Конечно, в «Котике Летаеве» и в «Николае Летаеве» есть романские черты, черты традиционного сюжетного построения. Но литературная форма может пережить сама себя, как пережили сами себя

обычай английского парламента. Сидит какой-нибудь лорд-казначей на кожаном мешке с шерстью, а почему — можно понять только из справочника.

«Котик Летаев» — это повесть о мальчике; начинается она еще до его рождения, хотя и ведется от первого лица. Андрей Белый снабдил поэтому свою вещь защитным эпиграфом.

«Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шепотом... — что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете» (Л. Толстой, «Война и мир», т. II)¹².

Воспоминания «о времени до рождения» даны таким способом. Дан ряд образов, и в конце их дана отправная точка и место прищипывания к фабуле. Образование сознания дано как бред роста.

Привожу примеры.

«Пучинны все мысли: океан бытия в каждой; и проливается в тело — космической бурею: восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и — кровавится ее хвост; и дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; а между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка; и страшно ребенку.

.....
 — “Помогите!”
 — “Нет мочи”...
 — “Спасите!”

.....
 — “Это, барыня, рост”.

.....
 Вот — первое событие бытия: воспоминание его держит прочно; и точно описывает; если оно таково (а оно таково) — “до-телесная жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти”».

В приведенном отрывке прием «высветления» (о нем ниже) только намечен.

Цитирую дальше, из середины главы «Горит, как в огне».

В этом названии дана мотивировка образов бредом.

«— Сперва образов не было, а было им место в навислости спереди; очень скоро открылось мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя в печной род (печной род — воспоминание о давно погибшем, о старом: вот ветер в трубе о довременном сознании)... Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выползал сзади; змееныш усатый, он потом перерезался; он одним куском захаживал к нам обедать, а другой позже встретился: на обертке полезнейшей книжки “Вымершие чудовища” называется он “динозавр”, говорят, они вымерли, еще я их встречал: в первых мигах сознания».

.....

Взрезал мне это голос матери: — «Он горит как в огне».

Мне впоследствии говорили, что я непрерывно болел; дизентерией, скарлатиной и корью: *в то именно время*».

Таков же образ «Льва», которого Белый видел на Собачьей площадке.

«Среди странных образов, туманно мелькающих мне, передо мной возникает страннейший; предо мной маячит косматая львиная морда, уже горластый час пробил; всё какие-то желтороты песков, на меня из них смотрят спокойно шершавые пасти и морды; крик:

“Лев идет!”»

Сперва высветляются желтороты песков:

«— Я впоследствии видывал желтый песочный кружок между Арбатом и Собачьей Площадкой»...

Потом высветляется Лев: Лев оказывается сенбернардом, по прозвищу «Лев», который гулял по этой площадке.

Высветляется это для автора через двадцать лет.

«Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне явью — (может быть, лабиринт наших комнат есть явь; и — явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть, происшествие со старухой — пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры; не знаю: быть может...» (с. 29)¹³.

Но дальше Белый отрекается от разгадки и пишет главу «Все-таки», в которой утверждает явственно: никакой собаки и не было. Был возглас: «Лев идет!»

И — «Лев шел».

Дальше он утверждает реальность фантастики «старухи и комнат».

Нас не должна удивлять эта игра; в разгадках фантастических вещей обычно оставляется одна неразгаданная деталь, которая, как будто, переразгадывает вещь.

Так, в «Кларе Милич» лечат героя его ночные видения — явный бред, но когда он умирает, то в руке его оказывается прядь волос, и этой пряди не дается никакой разгадки¹⁴.

Писателю в своей вещи важно установить разноосмысливание ее, возможность «невнятицы», за которую упрекали Блока, что вот вещь и та, и не та. Поэтому фантастичность вещи то утверждается, то отрицается.

Андрей Белый подошел к этому приему через антропософию, но в «Войне и Мире» правильное чередование появления салона Анны Павловны Шерер, может быть, играет ту же роль утверждения иного понимания войны и мира (с маленькой буквы), чем то, которое дается автором. Толстой пришел к этому через мораль, но это — как романы между людьми: все они разные, и один любит

женщину за то, что у нее голубые глаза, а другой любит другую женщину за то, что глаза у нее серые. А результат один — на земле не переводятся дети.

Мир становится для Котика Летаева, сны прилипают обоями к стенам комнат, которые сами прежде были бесконечности; из звуков —

— ти-те-та-то-ту

складывается «тетя Дотя» (с. 33).

Дальше она будет играть — «стучать мелодично по белому звонкому ряду холодноватеньких палочек

— То-то-

— что-то те-ти-до-ти-но».

Впоследствии тетя Дотя является переломлением звукохода.

Так складываются вещи из звуков.

Реальная фабула намечена только пунктиром. Люди и вещи связываются между собой еще раз звукоходами.

И если тетя Дотя звукоход, то отец Котика, профессор Летаев, «грохоход», он связан с тетей Дотей звуком.

А сама тетя Дотя расслаивается. Слоиться она начала еще раньше:

«и таяла тетя Дотя —

— все еще она не сложились: не оплотнела, не стала действительной, а каким-то туманом она возникала безмолвно: между чехлов и зеркал; мне зависела тетя Дотя: от чехлов и зеркал, между которыми —

и слагалась она в величавой суровости и в спокойнейшей пустоте, протягиваясь с воздетой в руке выбивалкой, с родственным отражением в зеркалах, с родственно задумчивым взором: худая, немая, высокая, бледная, зыбкая — родственница, тетя Дотя или же: Евдокия Егоровна.....Вечность».

Таким образом родственница оказалась Вечностью. Дальше Белый отрывает слово от образа и каламбурно заканчивает —

— «Мне Вечность — родственна».

Расслаиваясь дальше, тетя Дотя, оказывается, еще связана с капелью в рукомойнике, она же еще и «дурная бесконечность» по Гегелю (с. 42).

IV

Я стою на той точке зрения, что произведение, особенно длинное, не создается путем осуществления своего задания.

Задание существует, но техника произведения переделывает его до конца.

Единство литературного произведения — вероятно, миф, так кажется по крайней мере мне, писавшему полубеллетристические вещи и издававшему много, как их писали.

В стихотворение легко и удобно входят заранее заготовленные и лежащие, до случая, куски. Так вошли у Пушкина части в «Евгения Онегина».

Монолитное произведение, вероятно, возможно как частный случай. Мне кажется, что осмысление своего приема становления образа пришло Андрею Белому в процессе работы. Осмыслил он его так. Первоначально он писал в конце глав замечания о том, что он в это время болел или рос. Потом он утвердил прием, введя понятия «рой» и «строй».

Объективно «рой» — это ряд метафор, «строй» — это предмет, лежащий в ряду, закреплённом фабулой.

Субъективно «рой» — становление мира, «строй» — мир ставший. «Рой» всегда дается прежде «строя».

Мотивировка роя — детское сознание Котика Летаева, болезнь и т. д. Вторая мотивировка, утверждаемая Белым вместо первой «ложной», — антропософия.

Причина — появление роя, ослабление ощущения сюжета и перенесение установки на образ. Результат — появление так называемых орнаменталистов.

Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно, некоторые, как Всеволод Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит.

Социальный заказ и мировоззрение полезно для художника как повод к изменению формы, которая потом в процессе дальнейшей работы художественно осмысливается.

Теперь — о «рое» и «строе» у Белого.

«Первые мои миги-рои; “рой, рой — все роится”, первая моя философия: в роях я роился, колеса описывал — после: уже со старухой; колесо и шар — первые формы; сроенности в рое».

«Сроенное стало мне строем: колеса, в роях выколесил я дыру с ее границей — трубой» и т. д.

Становятся, сраиваются папа, быкоголовый человек обращается в доктора Дорионова, и тетя Дотя возникает из звукохода.

Вещи возникают из слов, иногда «рой» дается каламбуром, мотивированным детским восприятием. Например:

«Мама моя с ударениями твердила:

— “Ежешихинский”.

— “Что такое?”

— «В трубу вылетел».

Это и подтвердил чей-то голос:

— «Ежешихинский идет сквозь огонь и медные трубы».

Размышление о несчастиях Ежешихинского, забродившего в трубах, и бродящего там доселе, было первым размышлением о превратностях судеб».

«Объяснение — воспоминание созвучий; понимание — их та-нец; образование — умение летать на словах; созвучие слов — сирена» (здесь, как обычно у Андрея Белого, каламбур — слово «образование» имеет у него два смысла: образование — становление и образование — получение знания).

Белого поражает звук слова «Кре-мль».

«“Кремль” что такое? Уже “крем брюлю” мною откушан, он сладкий, подали его в виде формочки — выступами; в булочной Савостьянова показали мне “Кремль” — это выступы леденцовых, розовых башен; и мне ясно, что — “кре” — крепость выступцев “Кре-мля, крема, крепости”, а-м, мль мягкость, сладость, и потом уже показали мне на голубой дали неба — кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие».

Иногда используется реализация метафоры или буквальное понимание слова.

— «Валериан Валерианович Блещенский.....»

— «Что такое?»

— «Сгорает от пьянства».

«И Валериан Валерианович Блещенский встает предо мною.....в огнях». Валериан Валерианович все равно что полено, деревянная кукла он: деревянная кукла в окне парикмахера».

«Рой» занимает главным образом первые две главы «Котика Летаева». Затем ряды образов оказываются установленными. И тогда автор переходит уже к более фабульному рассказу. Образы в этом рассказе не являются заново, у каждого героя, папы, няни, доктора Пфедера, есть свой ряд. Привычки Котика: скашивание глазок, ощущение от кашицы и даже сидение на особом креслице снабжены своими рядами, упоминаясь, они вызывают свой ряд, они (события строя) только крючки, к которым притянут «рой». Каждая вновь вступающая деталь становится роём. Сроенная, она протягивается через всю вещь.

Рой сопровождает ее как подкладка, подтверждаемый рядом повторяющихся моментов.

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), узоры, бывало, снимаются с места» (с. 46).

«Из кровати смотрю: на букетики обой; я умею скашивать глазки, и стены, бывало, снимаются; перелетают на носик» (с. 55).

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), и стены, бывало, снимаются» (2 книга, с. 39).

Скашивание глаз не просто игра, а снятие вещей с места, разрушение строя, переход, возвращение в рой. Иногда связь «роя» и «строя» взята нарочно парадоксальная; младенец на горшке — стародавний арфист, кашка обманула его, и он созерцает древних гадов и видит метаморфозы вселенной (с. 53).

Белый заботится о второй мотивировке своей вещи (первая антропософская), но не выдерживает ее правдоподобности. У него мальчик видит (подробно) устройство человеческого черепа внутри, видит полуэллипсисы и строит ряды, не реализующие метафору, а развеивающие слово.

Общее строение произведения, однако, отдает доминанту одному из заданий; антропософская вещь, написанная Белым в самый разгар антропософских увлечений, все больше превращалась в автобиографию.

V

«Преступление Николая Летаева» продолжает «Котика Летаева» и отчасти дублирует его. Если следить по фабуле, то кажется, что начало одной вещи перекрывает конец другой. С этой точки зрения «Николай Летаев» — вторая редакция «Котика Летаева». Сам Андрей Белый полувраждебно смотрит на «Николая Летаева».

Николай Летаев, по Андрею Белому, — духовное молоко, «пища для оглашенных». Но не верьте писателям, у них психология ходит отдельно и досылается к роману особым приложением. Часто писатель в стихах отрекается от стихов, в романе — от романа. Даже в кинематографе иногда появляется на экране (сам видел) реплика героя: «как красиво, совсем как в кинематографе». И утверждение иллюзии, и обострение ее, и отрицание ее — все прием искусства. Объективно, конечно, «Николай Летаев» сменил, вероятно, «Записки чудака» и вытеснил (отчасти) Котика Летаева в порядке внутренней борьбы автора, а не является уступкою оглашенным.

По строению «Николай Летаев» обращает наше внимание тем, что в нем больше выражен мемуарный характер — больше событий. Выдвинуты отец и мать. Они существуют уже самостоятельно, уже построены вне Котика. Рой отроился. Может быть, в связи с этим изменился язык произведения, в сторону просачивания в него (при убыли образной затрудненности) затрудненности чисто диалектической. Остраннены уже не образ, а слово.

Приведу несколько примеров.

Для убедительности (в густоте) возьму их с двух страниц. «За стеклами — там, где туман, висенец оловянный, упал перепорхом

снежинок, сварившихся в капельки, — *сеянец* дождик пошел, *моргассинник!* Уже с желобов-водохлабов *вирухает* водяная *таль*».

«Да и *бабахнет* непристойность, ослабится весь и покажет *галаки свои* (это, знаю я, десны: так бабушка их называет), *гогочет, кокочет, заперкает*, выпустит *летное слово...*» (с. 68)¹⁵. Сам Андрей Белый отчетливо понимает «словарность» своего языка. Привожу пример:

«Открылося мне из бабусиных слов».

— «Он — бузыга!»

«А что есть “бузыга”? У Даля найдешь, а в головке сыщи-ка!» (с. 69).

Здесь любопытно, как серьезно относится автор к слову, взял и оговорил.

Котика распинают, ведь ссора папы с мамой взята в космическом масштабе, а слово все же отмечено, потому что оно — из игры мастерства, значит — всерьез, и здесь никаких чудес показывать нельзя.

Мир стал — нет роя, но Белому как художнику для неравенства вещей нужно инобытие мира. Инобытие мира в этом произведении дано как всеобщность явления.

В «Котике Летаеве» папа расширен до Сократа, до Моисея, а ссора папы с мамой — предвечная ссора. А трагедия людей, борьба их «за этакое-такое свое, которое является сперва шутливо, а потом оказывается основным». Папа Бугаев дан бытовым и комичным и тем сильнее отстает «этакое-такое свое» в нем от его рьяда Сократов, Конфуциев, с которыми он связан.

А между тем «такое вот, этакое свое» — это слова Генриэтты Мартыновны, неразвитой немочки; фраза сказана про какого-то немчика.

Эта бессмыслица становится знаком тайного смысла. Смысла в ней нет, тайны в ней не получается, хотя она и применена к папе и к маме, и к Афросиму (имеющему тенденцию обратиться в бессмертие), и для окончания ряда, углубления в тайну — к двум грифонам на чужом подъезде.

Механически построенное применение одного выражения к ряду, понятию, путем грифонов — прикрепляется к традиционным тайнам. Здесь тайна дана как бессмыслица, как невнятица, невнятица чисто словесная, в которой упрекали Блока (и Белый упрекал), — невнятица, которая, может быть, нужна искусству, но которая не приводит к антропософии.

Постоянные образы и эпитеты, проходящие через все произведение, уже начинают канонизироваться в «Николае Летаеве». Герои снабжаются ими и ими преследуются, как лейтмотивами. Часто образ несколько раз и комически реализуется и каламбурно

изменяется. «Дядя Вася имеет кокарду, кокарду за усердную службу, жетон, он представлен к медальке, но клекнет и керкает кашлем, пять лет обивает пороги Казенной Палаты.

А чем? Если войлоком — просто, а камнем — не просто»...

«Как это? В три погибели?»

Дальше идет реализация метафоры «погибелей» как изгибание втрое, просовывание головы между ног и вытаскивание платков из-за фалды зубами. Для довершения реализации метафоры весь отрывок у Белого набран узким столбцом среди страницы. Столбец этот идет углами и изгибается в три погибели.

Бунт и пьянство дяди Васи изображается отрицанием этого второго ряда, отрицанием реализованного образа.

«И мама играет: —

— Снялось, понеслось, запорхали события жизни в безбытии звуков, опять заходил по годам кто-то длинный; то — дядя; он встал на худые ходули, на ноги, уходит от нас — навсегда по белеющим крышам; уходит на небо; и принимается с неба на нас брекотать. — «Да, устал я сгибаться «в трех погибелях», будет!»

— «Устал обивать я пороги Казенной Палаты!»

— «Вот — войлок, вот — камни: пускай обивают другие».

— «Устал от ремесл: не полезная вещь ремесло!»

— «Ухожу я от вас!»

Я нарочно удлинил цитату, чтобы на ней показать связь образов между собой: игра матери героя связана с ее рядом «рулада», а последняя фраза обобщает «дядю Васю».

Сама игра дается дальше в виде девочки, идущей по звукам, девочка эта — сама мама, но дальше девочка обращается в понимание.

В обычном романе на первом плане была связь предметов фабульного ряда, если герой и имел свое сопровождение, то обычно его сопровождала вещь, и иногда вещь играла сюжетную роль, служила одной из связующих нитей сюжета.

У Андрея Белого связаны не вещи, а образы. «Эпопея» — задание, главным образом, масштабное.

VI

«Воспоминания о Блоке» — как будто бы и не «Эпопея», и все же рядом. Вероятно, это материалы к «Эпопее».

Здесь развертывание идет как путем развития отдельных эпизодов, так и введением отдельных глав, дающих антропософскую разгадку Блока. Главы эти состоят из одних цитат, данных вне контекста, отрывистых и не принимающих во внимание изменения смысла слова в зависимости от всего стихотворения. В них

объясняется, например, эволюция Блока в связи с изменениями употребительнейших цветов в его стихах. Мысль как будто очевидная, но тем не менее неправильная. Нельзя воспринимать произведения поэта как ряд его признаний, скрепленных честным словом. Даже самообнажающий писатель, как Андрей Белый, себя обнажить не может. То, что кажется Белому личным высказыванием, — оказывается новым литературным жанром.

Еще менее следует верить в документальность признаний поэтов и в серьезность их мировоззрения.

Мировоззрение поэта своеобразно преломлено, — при условии, что поэт профессиональный, — тем, что оно является материалом для построения стихов.

Поэтому в верованиях поэта много иронии, они — игровые. Границы серьезного и юмористического сглажены у поэта отчасти и тем, что юмористическая форма, как наименее канонизованная и в то же время наиболее ярко работающая с ощущениями смысловых неравенств, — подготавливает новые формы для искусства серьезного. Связь формы Маяковского с формами сатириконец и стиха Некрасова со стихом русского водевиля неоднократно выяснялась формалистами (О. Брик, Б. Эйхенбаум, Юрий Тынянов)¹⁶. Менее известны примеры из Андрея Белого. «Симфонии» Андрея Белого полуюмористическое произведение, т. е. их осмысливание всерьез появилось позже, между тем без «Симфоний», казалось бы, невозможна новая русская литература. Даже ругающие Андрея Белого — ругают его, находясь под его неосознанным стилевым влиянием. О «юмористичности» (не умею уточнить слово) задания «Симфоний» говорил мне сам Андрей Белый, с видом человека, внезапно открывшего в томе «Нивы» за 1893 г. изумительно интересную картинку.

Кроме вставных антропософских статей с цитатами о лиловом и золотом цвете, «Воспоминания о Блоке» наполнены отголосками ссор Блока с Белым. Ссоры Блока с Белым, вероятно, реальны, их трудно целиком разложить на явления стиля. Но нужно сделать очень существенные оговорки. В старину писатель об этом не писал бы (Львов-Рогачевский думает, что это потому, что в старину писатели были лучше)¹⁷. В руках писателя — выбор фактов. Например, Чехов при жизни не напечатал своих записных книжек, для нас же они интересны сами по себе, теперь же Горький свои «Записные книжки» печатает¹⁸, а вот повести Чехова нам скучноваты. Есть сказка про мужика и медведя. Работали они пополам: одному корешки, другому верхки. Мужик же сеял то рожь, то репу и надувал медведя. В литературе есть свои корешки и верхки, и фокус литературного момента все время перемещается. Сейчас сеют репу, и мемуарная литература, «сырой материал» «записных книжек», и есть гребневая литература наших дней.

Ссора Блока с Белым (кроме неизвестных нам и в книге не выясненных моментов) в воспоминаниях описана так, что оказывается — Белый всегда был дрезденским деревом, а Блок никогда. Правда, существовало содружество: Блок, Белый, Любовь Дмитриевна Блок, С. М. Соловьев, которые претендовали на «мамский престол», противопоставляемый «папскому», в Риме находящемуся. Но устав этого общества был шутовым и пародийным. Правда, свадьба Блоков воспринималась Белым как эпохальная, и спор шел о том, кто такая Любовь Дмитриевна, — Беатриче ли она или София. Между тем самопостроение кружка, который Белый рассматривает антропософски, было сознательной пародией.

Сидения прерывались шутками, импровизацией, шаржем: «*ковер золотой*, аполлонов, был мужем; дурачились, изображая, какими казались бы мы непосвященным. С. М. Соловьев начинал буффонаду: и мы появлялись в пародиях перед нами же сектой “блоковцев”, контуры секты выискивает трудолюбивый профессор культуры из XIII века; С. М. ему имя измыслил: то был академик философ Ларан, выдвигающий труднейший вопрос, существовала ли секта, подобная нашей». Так философская идея существовала в этой среде в виде полупародии. Не в реальном ряду, а в книге ссора Блока с Белым изображается как отступление Блока от заветов Ларан’а. Для Белого 1922 года Ларан и есть истина.

Написание Блоком «Балаганчика» (с ироническим каламбурным восприятием мистики) воспринималось Белым как измена. Блок был гораздо свободнее в использовании художественного материала (и это все время до «Двенадцати»). Друзей же Белого (Эллиса, например) и всю антропософию он прямо не переносил. Белый же, вырываясь из произведения, трагически упрекает судьбу.

«Позднее — я рассказывал Блоку: антропософия мне открыла то именно, что для нас в эти годы стояло закрытым, но было уже поздно, стоял опаленным А. А., потому что он ранее прочих стоял пред “Вратами”» (с. 157, «Эпопея», № 3).

Дальше, говорит Белый, — «мы отдались световому лучу, мы схватились за луч, как дети, а луч был огнем: он нас сжег... “Блок” теперь спит; я калекой тащусь по спасительным, поздно пришедшим путям» (с. 158).

Для современного читателя ежесекундные отправления Белого от каждого слова в бесконечность кажутся модами 1901 года. Их можно прочесть в новом осмысливании роя, в россыпи же они невыносимы. Тяжело узнавать на каждой строчке, что чело-век значит Чело Века.

В композиционном отношении гораздо интереснее другой прием, примененный Белым на протяжении всех «Воспоминаний».

Вещи даются в двух восприятиях, в беловском и блоковском, особенно удачно сделано это в отрывке, в котором Белый, подробно описав свою встречу с А. А., тут же дает, «как бы описал эту сцену» Блок.

Композиционно обновлен также прием протекающего образа, особенно удачно использован он в главах о Д. С. Мережковском. Здесь и знаменитые «помпоны» на туфлях Мережковского, и Пирожков (издатель, с которым ведет переговоры Д. С.). Пирожков сперва описывается, утверждается, потом просто упоминается и — вдруг делается «образом»: «...явился Д. С. очень-очень любезный и милый и как будто бы светский: как будто пришел *Пирожков*». Вся вещь еще не равна, Андрей Белый все время хочет дать «ландшафты фантазии, слышимой молча за словом», а у него лучше всего выходят мемуары, а в мемуарах этих легче всего читаются юмористические, слегка карикатурные страницы.

Я не знаю, в каком отношении к «Воспоминаниям» находится «Арбат». Кажется, «Арбат» продолжение «Воспоминаний». Но весь тон другой, и установка явно дана на документальность. Вещь не обращается просто в мемуары, она художественно осмыслена целиком. «Собственные имена» использованы для создания трудной формы. Вещь кажется написанной на диалекте, но у этого диалекта есть своя мотивировка. Вещь написана периодами по две страницы, периоды наполнены, «с ссылками на факты», обращающиеся в протекающие образы.

Второй план произведения дан путем осмысливания всего происходящего на Арбате, как знак происходящего в мире.

Так, «Выгодчиков свет» — это свет в магазине Выгодчикова; увидав этот свет, Бугаев сказал свое первое слово «Огонь». Но «Выгодчиков свет» в то же время — «свет вообще», а собственные имена в Арбате не что иное, как своеобразное замещение протекающих образов.

Был старый спор у символистов, раскалывающий их вертикально, как раса какая-нибудь раскалывается в самой себе на длинноголовых и короткоголовых. У символистов был спор по вопросу, был ли или не был символизм только методом искусства.

Всей своей жизнью показывал Андрей Белый, что символизм *не только* искусство.

Спор, кажется, кончается. Не слышно в последней вещи Андрея Белого об антропософии. Антропософия сыграла свою роль, она создала новое отношение к образу и своеобразную двупланность произведения.

Математик Пуанкаре (кажется, он) говорил, что математики убирают потом леса, по которым они добрались до своего построения. Леса Белого убираются. Его сегодняшняя проза не проще

прежней, но в ней новая форма уже целиком эстетически осмыслена. Она войдет в новую русскую прозу.

Попытки же Белого жить параллельно антропософии останутся его личным несчастьем. В таких подсобных несчастьях иногда нуждается человеческая культура. Они необходимы, как разлука для торможения действия романа.

