



А. ВОРОНСКИЙ

Мраморный гром

(Андрей Белый)

I

В «Петербурге» у Андрея Белого есть прелестные страницы о детстве и о журавлях. Николай Аблеухов, опустошенный, одинокий, затерявшийся среди каменных громадин столицы, в перепутанных линиях ее улиц и проспектов, объятый мглой и туманами, неожиданно вспоминает о детстве. Голос детства звучит ему как старая забытая родина. Этот голос невнятен, но дорог и мил:

...как невнятно над городом курлыканье журавлей, он так же невнятен; высоко летящие журавли — в грохоте городском горожане не слышат их; а они летят, пролетают над городом, — журавли!.. Где-нибудь, на Невском проспекте, в трепете мимо летящих пролетов и в гвалте газетчиков, где надо всем поднимается разве что горло автомобиля, — среди металлических этих горл, в час предвечерний, весенний, на панели, как вкопанный, встанет обитатель полей, в город попавший случайно; остановится, — кудластую, бородастую голову набок он склонит и тебя остановит... вздохнет: «там... кричат... журавли...» Оба вы поднимаете голову. Поднимает голову третий, пятый, десятый... Вокруг целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар — запружен; городской пробирается; и нет; не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он — смотрит. И ропот: «журавли». «Опять возвращаются...» Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой — предвечерний тот образ, тот голос знакомый?.. И так голос детства! Он бывает не слышен; и он есть; курлыканье журавлей над петербургскими крышами — нет-нет — и раздастся же! Так голос детства!

Этот мотив о детстве, о забытых, о радостных и грустных, об освежающих впечатлениях для Андрея Белого совсем не случаен. Белый с удивительным искусством умеет рассказать о них. Вот маленький седенький старичок Аполлон Аполлонович выбивает ладонями такт, плавно выступает, отсчитывает шажки, прогули-

вається направо і наліво; він навчає Коленьку танцям. Вот трубочист, поразжаючий Котика Летаєва своєю отвагою — він бродить над трубами. Вот самоцвітна зірка летить к засыпающему ребенку на постель. Вот воспоминание о матери Котика, с похудевшим лицом, с гордой родинкой, с немного обиженным ртом, с перловыми зубами, с полуизогнутыми черными ресницами глаз. Вот отец Котика — профессор математики, обдумывающий рациональные способы житья-бытья... в укромном месте. Вот профессор Задоптятов, бездарность, пошляк, страдавший зобом величия, — на шестьдесят первом году своей жизни он открывает в себе «маленького, очаровательного пупса», готового бежать в детский сад; это превращение изображено Белым с несравненным мастерством. Мы верим писателю, когда он напоминает нам о девушке, — она закрывает рукой лицо любимому, и сквозь прозрачную кожу видно тогда на свету, как красным сиянием в ней разливается ее кровь. Прекрасны и эти белые, красные, зеленые избы с третьим чердашным под крышей окном, бьющим по глазам солнечным отражением, — это прохладное озеро, оно поплескивает студенцом, а рыболов у самой воды останавливает свой полет и бьется на одном месте белоснежным, острым крылом; и этот *мраморный* гром, ворчащий будто на самой земле; и эти лиловые вечера, грустные от зеленорогой луны. От этих очаровательных картин, сцен, мелочей веет жизненным, чудесным и осенним, словно от антоновки. В них необычайная утонченность, острота, выразительность и своеобразие художественных восприятий соединяется с наивностью, с простотой, граничащей с чем-то детским и непосредственным; Белый богат ими и щедр на них, как, может быть, ни один из современных писателей. Они рассыпаны у него всюду, в любом романе, в повести, в дневнике в изобилии. То, что у значительного художника сверкает редким, драгоценным и скурым украшением, у Белого разбросано без всякого расчета, как-то само собой, как будто все это обычно. В этих счастливых местах нет и намек на мистику. Они насыщены данным нам миром, самостоятельным и прекрасным независимо от наших впечатлений.

И вдруг эти куски закрываются. Далекий и полузабытый голос перестает звучать, и как будто уже и в самом деле не было и нет его обладателя; в темной, в зловещей и холодной пустоте встают мрачные ледяные комнаты, коридоры, улицы, проспекты, в них — одинокий, оставленный, забытый всеми, с последним смертным отчаянием человек; возникает что-то огненно-хаотическое, бьющие адские пламенные, испепеляющие вихри, бешено и ослепительно крутящиеся спирали, пучатся и лопаются в грохотах огромные шары; действительность раскидывается, распаивается безобразнейшим бредом, чудовищными и неправдоподобными снами, — грозными библейскими видениями пророка Иезекииля;

нас пытаются ввести в особые, запредельные, немислимые, потаённые миры. которые невозможно представить, о которых нельзя рассказать обычным человеческим языком; словно террориста Александра Ивановича, — нас окружают какие-то хари, гады с пакостными отпечатками; они гадят глазами, каждым своим словом, движением, они совершают кровавые, бессмысленные, гнусные и омерзительные дела. Полно — люди ли они, или это вочеловечившиеся адовы исчадия? Мелькает бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле черт знает каковское «енфраншиш», нам будто предлагают бороться при помощи его с мраком, с нечистью; енфраншиши разрешаются в бессмыслицы, во что-то магическое, колдовское, шаманное. И неожиданно: Кант со строгими категориями чистого разума, Риккерт, немецкие мыслители, точные науки, математика, — попытки набросить на раскалывающийся, разлетающийся космос сеть бесстрастных логических схем, жажда осмыслить окружающее, взвесить, измерить с точностью, с аккуратностью и с упорством педанта, разложить все по клеточкам, чтобы все находилось, покоилось в строжайшем порядке. Еще несколько страниц, и уже вперил в вас пронзительный и едкий свой взор Гоголь; в сознании запечатлеваются человеческие нетопыри Аблоуховы, губастые и липкие Липпанченки, сребророгие Мандро, чванливые и пошлые Задопятовы, дико блещет очами столяр Кудеяров — не то он потомок колдуна из «Страшной мести», не то хитренький хлыстовец Распутин. Все они более жутки, чем смешны. Бессмысленное енфраншиш воплощается в чёрта Достоевского; мы переброшены в смутные, в сложные душевные пространства, мы блуждаем в запутаннейших психологических лабиринтах; мы отягчены, утомлены этими блужданиями, готовы запутаться — и вот, будто синий просвет, там кто-то печальный, грустный, поникший, задумчивый: может быть, он несет с собой успокоение, примирение, освобождение от душевных бурь, тяжестей, от злой мороки? Но и он уже расплывается неясным пятном, скорее всего его и не было. Кто же был и есть? Был и есть сам автор. Это несомненно. Во всем остальном можно вполне законно усумниться. Он и есть тот странный, безмянный герой, который на мгновение является в толпе, снующей по петербургским линиям и проспектам. Мы не посвященные. Может быть, этот незнакомец открывается в антропософских мистериях лишь избранным. Это вполне возможно. Мы не посвященные. Нам видно только одинокого, грустного и одаренного человека, выпавшего из эпохи, как выпадает из колыбели ребенок, оставленный без присмотра матерью.

Андрей Белый вполне владеет тайной художественного изображения наиболее радостных, глубоких, жизнеутверждающих реальных начал бытия, но эта особенность его, как художника,

сплошь и рядом не воспринимается, не замечается. Счастливые куски постоянно затемняются ненужными домыслами, сухим рационализмом, бредом, трансцендентальной символикой, психологической перепутаницей.

Почему же этот поистине замечательный и редчайший писатель испытывает так часто эти крушения, переживает срывы и задыхается от мертвенных вымыслов?

II

Андрей Белый часто возвращается в своих произведениях к детству. О детстве написаны его «Котик Летаев», «Крещеный китаец». «Котик Летаев» испорчен бесплодной попыткой заглянуть в дорожденную страну, восстановить память о памяти, рассказать о состояниях, когда в ребенке еще нет сознания, нет разделения на «я» и на «не-я». Задача неразрешимая:

...и сознание было: сознанием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: внутри себя... дальше; ощущение сознания лезло: внутри себя... внутри себя — достигалось смутное знание.

По поводу этих и подобных мест — а ими «Котик Летаев» перегружен — можно сказать лишь словами — да простит нам писатель — словами памятного Кузьмы Пруткова: нельзя объять необъятного¹. Самое же подозрительное в этих ухищрениях то, что Котик Летаев формируется, думает и чувствует слишком по Рудольфу Штейнеру. По-видимому, Белый хотел изобразить, как эфирное и астральное тело, согласно учения Штейнера, входит в тело физическое. Во всем этом много придуманного, головного, навязанного рассудком, но домыслы опасная вещь для искусства, и оно плохо с ними мирится. Однако, если откинуть эти попытки, перевести описанные Белым состояния Котика на более простой и человеческий язык, дополнить их другими реальными и правдивыми художественными показаниями, станет вполне очевидным одно странное обстоятельство: *у Котика Летаева первые сознательные состояния совпали с бредовыми видениями*. «Первое “Ты-еси” схватывает меня безобразными бредами»... «ощущение мне змея»... «вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак; за мной гонятся *гады*»... «переживание звука телесного голоса, как *грохота бестолочи*, переживание тела, как *бездна*, в которую рухнул ты — безобразно пухнуть и пучиться — вот посвятельный образ: в произрастание жизни»... У Котика крайняя нервная впечатлительность, обостренная восприимчивость, простой звук для него разрастается в грохот, обыкновенное зрительное

восприятие становится грозным, кошмарным видением. Едва ли также будет ошибкой сказать, что, помимо как бы обнаженной нервной системы, мы имеем дело с острыми болезненными припадками. Бредовые видения, которые изображаются в «Котике Летаеве», должны быть отнесены к болезням, — «Врезал мне все это (гадкие бреды. — А. В.) голос матери: “он горит как в огне”. Мне впоследствии говорили, что я *непрерывно* болел: дизентерией, скарлатиной и корью, в то именно время», т. е. когда впервые Котик начал сознавать свое «я». Многие из детей бредят и болеют и скарлатиной и дизентерией, но далеко не у всех первые сознательные переживания своего «я» совпадают с бредовыми видениями. У Котика это было.

Бредовые состояния отличаются бестолочью и непрочною. Они легко возникают, но так же легко и исчезают, сменяются другими. Если первые сознательные впечатления носят такой характер, они должны отразиться и на других состояниях, когда действительность воспринимается в более обычном и нормальном виде: первые, пережитые сознательно ощущения являются самыми сильными, яркими и глубокими. Они оставляют неизгладимые следы и в дальнейшей жизни. У Котика эти ощущения ненадежности мира составляют вторую особенность его психического склада. «Впоследствии, уж привыкнув к действительности, все боялся я, что она утечет от меня и что буду я — без действительности: вне действительности разовью миры бреда». Действительность, данная нам, крайне неустойчива; ощущения подобны тонкой коре, облежавшей земной шар в древнейшие доисторические времена, огненные лавы тогда постоянно разрывали ее, раскрывались огненные массы, и земля била потоками, морями, океанами вулканических извержений. И неизвестно еще, что есть настоящая действительность: этот ли мир огненных, воспаленных, безобразных бредов, находящихся в хаотическом, в вихревом становлении, или тот другой, наш мир, приобретший относительный порядок, устойчивость, бытийственность. «Не-я» — огневое, красное; пламенные всплески вселенной (огонь Гераклита)² во всякий момент готовы прорваться сквозь кору нашего сознания. Человек из темных недр своего «я» вытягивает линии, пункты, грани, он протягивает перепонку из своих ощущений, но порог сознания зыбок: вот-вот все снова сдвинется с места, понесется в пламенных, в космически-огненных, в жарких бессмыслицах. Все готово лететь. Недаром Котик называется Летаевым. «Роковые потоки бушуют в нас: берегись — они хлынут». «Бреды-факты, и мы суть действительность».

Есть еще одна своеобразная черта в восприятиях мира Котиком. Ребенок не понимает метафоры, т. е. он ее понимает буквально. Он уподобляется дикарю, который миф, символ объясняет

себе как подлинные реальности. Именно благодаря такому пониманию мир воспринимается и истолковывается в религиозном смысле. Лишь позднее человечество, в меру зрелости и роста своего разума, начинает на миф и на метафору смотреть как на условность. Котик тоже не понимает мифа и метафоры, подобно всем детям, но в отличие от среднего, от нормального ребенка у него и это непонимание, и эта наивность развиты несоразмерно с обычным психическим детским складом. Едва ли у кого-нибудь из писателей найдутся такие тонкие, точные, подробные и убедительные изображения этих наивных истолкований метафоры. Белый то и дело возвращается к ним и в «Котике Летаеве», и в «Крещеном китайце». К этому надо сделать еще одно дополнение: у Котика Летаева метафорические и мифологические образы возникают с поразительной легкостью. Мифологически и метафорически воспринимались Котиком не только мертвая натура вещей, но и люди, и люди прежде всего — «ярче всего мне четыре образа; эти образы — роковые: бабушка и лыса и грозна; но она — человек, мне исконно знакомый и старый; Дорионов — толстяк, и он бык; третий образ есть хищная птица: старуха, и четвертый — лев: настоящий лев; роковое решение принято: мне зажить в черной древности»... Мир метафор, мифов неустанно ткется ребенком; достаточно отцу, матери, родным, знакомым прибегнуть к уподоблению, и воображение Котика уже нагружается соответствующим метафорическим и мифологическим миром. О дяде Васе говорят, что он обивает пороги казенной палаты. А чем обивает? Может быть, войлоком, может быть, камнем. Говорят, он горбится за казенным столом в три погибели. Очень жаль дядю Васю: он сгибается — голова падает на паркет, он баками метет его, а, может быть, еще хуже — голову он всовывает между ногами и вытаскивает носовые платки — из-за фалды. Неудивительно поэтому, когда Белый пишет: «мир и мысль — только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы — мифы. Мифы — древнее бытие: материками, морями вставали когда-то мне мифы... ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникла в них, возникло “я” и “не-я”; возникли отдельности... Но моря выступали: роковое наследие, космос врывался в действительность... изрывалось сознание в мифах ужасной праматери; и потопа кипели».

Мир есть миф. Мифы живей реальной действительности; они — лишь ненадежная, случайная видимость; мифы — Гераклитова огненная сущность космоса; но они ужасны, они являются всегда человеку в грозах и бурях, на них роковой отпечаток темной испепеляющей древности, в каждый момент они готовы зага-

сильный тусклый свет сознания, прорваться сквозь него и явить свой космический, чудовищно-страшный лик. Твердь — наше «я», сплошь и рядом безуспешно старается обуздать, взнуздать эту бешеную стихию. Она — всюду. Она — в видимом, в зримом. Потусторонний, потаенный мифологический мир здесь, на земле, в нас, среди нас. Для него не надо измышлять ни рая, ни особых небесных обиталищ. Вещи, предметы, люди, мы сами суть древние мифы; «Камо пойду от духа твоего и от лица твоего камо бегу»³.

Вселенная Котика Летаева — вселенная грозных бредовых Гераклитовых, Фалесовых, Эмпедокловых видений. Ее нельзя считать родной, своей, ей нельзя отдаться, довериться,ложиться на нее; она пугает своей сумятицей, бестолочью, мгновенными провалами, она отталкивает, встает как огненный меч архангела, стерегущего входы в потерянный рай уравновешенных чувств. Отсюда — страх и сознание своей покинутости и огромного одиночества.

Котик Летаев, живущий в бредах, в мифах, угнетающе одинок. Котик сознает себя как маленькое несчастье в мире. Отец — грохот, тетя Дотя — кресло в чехле, дядя Вася — гад, а в конце концов жить странно, страшно и одиноко. Спасаться от всего этого бредового мифологического мира надо в себя: больше — некуда. В самые ранние годы у Котика возникает сознание, что у каждого человека есть «эдакое такое свое», скрытое от других, оно растет, зреет где-то под спудом; это «свое» тщательно прячут, хоронят, и когда оно обнаруживается, человек неожиданно оказывается совсем иным, не схожим со своей видимостью. У каждого — свои тайны. Эти тайны пугают. Прислуга Дуняша гуляет с приказчиком. Она с ним что-то делает в кухне, и это — важное. То же самое делает кухарка. Племянник отца, Кистяковский, нравится ребенку, а меж тем — он государственный преступник; некий таинственный Антонович, профессор из Киева, со своей шайкой, по уверениям отца Котика, собирается погубить Россию, — он, значит, страшный разбойник; Малиновская — зеленый ордер, она всех разобщает и обо всех рассказывает неприятные вещи; мама непостоянная и т. д. Ребенок сжимается, съеживается в щемящем одиночестве.

Не хочу сказать, что все впечатления бытия Котика сводились к бреду, к мифам, к одиночеству. В произведениях Белого, посвященных детству, есть картины, сцены, от которых веет и неподдельной радостью, крепким и наивным детским миром. Белый превосходно вспоминает о прогулках по Арбату, где летал «сереброперый» снежок, пушисто ложился, а ворона с карниза хохлилась; чудесны воспоминания об отце Котика, которыми открывается «Крещеный китаец», о матери, о Раисе Ивановне и т. д., таких страниц у Белого много; эти воспоминания давали возможность

писателю не замыкаться в круг бредовых, отшельнических настроений.

Белый не хуже любого реалиста знает разумом, что мир Гераклита и Фалеса, огненного хаоса — не имеет ничего таинственного: «может быть, — пишет он, — лабиринт наших комнат есть явь; и явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть: происшествия со старухой — пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры»... Страшный «Лев» — самая обыкновенная собака, сенбернар, ее звали Львом. Белый не оспаривает реалистического толкования первых сознательных ощущений Котика, но упорно, вопреки логике и рассудку, он твердит свое, заявляя, что спустя двадцать лет странные бредовые видения вновь стали для него явью, и что «Лев» являлся ему и позже. Очевидно, бреды продолжались, и детские ощущения нашли себе поддержку и в более зрелом возрасте. Белый постоянно возвращается к ним и в стихах и в прозе.

И вспыхнула и осветилась мгла:
Все вспомнилось... Не поднялось вопроса:
В какие-то кипящие колеса
*Душа моя, расплавясь, протекла*⁴.

Предчувствиями неизбежной, надвигающейся, надвинувшейся катастрофы, гибели вселенной, людского общества, летящих куда-то в тартарары, — проникнуты все лучшие вещи Андрея Белого.

В «Серебряном голубе» поэт Дарьяльский то ожидает второго пришествия, то ему кажется, что никакого второго пришествия не будет: возможно, что судную трубу украл с неба дьявол, и на Русь прет темная, тупая, косная сила востока своими бесовскими, хлыстовскими, распутинскими радениями. В «Петербурге» северная столица как будто есть и как будто ее нет, — нам только кажется, что она существует; скорее всего, она лишь видимость. Есть линии, проспекты, несутся роем отпечатанные книги, циркуляры, приказы, распоряжения; проносится карета Аполлона Аполлоновича, пугает по ночам прохожих красное домино, на чердаке живет Неуловимый, но все это, в конце концов, происходит в некоей математической точке и носит призрачное бытие. Петербург расплывается в гиблых туманах, в сумятице и в невнятице, в бреду. И люди — не люди, а зловещие темные тени, марионетки, гофмановские существа. Ужасная сардинница — бомба — символ злого огненного хаоса, готового нелепейшим и неожиданным образом взорвать непрочную кору бытия. Явь переплетается с горячечными кошмарами, и они кажутся более реальными, чем эта сомнительная, готовая во всякий момент распасться, исчезнуть, действительность.

Сенатор Аблеухов и его сын — лишь маски: сними их — и покажется другое, дикое, разнузданное, древнее лицо монгола, недаром Аблеуховы — потомки монгольского предка. И сын, и отец оплетены линиями, логическими схемами, цепью неумолимых логических предпосылок, кантовскими категориями чистого разума, но это лишь видимость; настоящее — в старинном туранце, который воплощался много раз и снова воплотился ныне, чтобы разрушить все устои; «в испорченной крови арийской должен был разгореться старинный Дракон и все пожирать пламенем». И Андрей Белый уверен, что мы накануне великого *труса*:

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

Петербург же опустится.

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет; — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима. Будет — новая Калка...

Куликово поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о, Солнце!

«Петербург» Андрея Белого насыщен этим страхом пред огнедышащим, древним хаосом. Все зыбко, неверно, ненадежно: каменные здания, строгие циркуляры, разум, культура — все это однажды может быть поглощено огненными стихиями. Действительность подобна кольцам Сатурна, вот они разорвутся и падут в раскаленное отцовское лоно.

В наше индивидуальное «я» тоже постоянно готовы ворваться рои хаотических призраков: наш телесный состав едва-едва справляется с ними; достаточно немного ослабнуть усилию и напряжению, и душой властно овладевает огненный дракон, бреды, стихия. Самая смерть представляется Белому как разрыв, разъятие органов чувств, когда центростремительное ощущение утрачено нами, когда мы разорвались на части, и целостным является лишь сознание о разорванных ощущениях. Бешеный, дикий ураган подхватит человека и понесет в бестолково-бьющий огненный центр.

Те же самые мотивы мы находим и в последнем, еще недописанном романе «Москва»⁵. Москва Андрея Белого, старая, предреволюционная. От нее несет помойкой, тухлыми яйцами, клопами;

в ней роятся августовские кусачие мухи; в ней все «миазменно», грязно, убого. Здесь некий обыватель Грибиков тклет паутину сплетен, жалких слухов; заслуженный профессор Задопатов десятки лет изрекает всем надоевшие пошлости; знаменитей математик Коробкин старается гнусную «иррациональность помойки» и отхожего места преодолеть рациональной ясностью математических формул, игреков и иксов. Это сначала, в девяностых годах, а позже Москва — уже «дебристый» мир, невнятица, бессмыслица. Человеческие толпы бесцельно толкаются, мечутся, мелькают, бегут по улицам и переулкам. Непонятно зачем, для чего, с какой целью, но все сдвинулось с места, все перемешано; как будто кто-то перетряхнул здания, площади, улицы, и перепуганные люди несутся в страхе куда попало.

Москва под ударом: «проперли составы фасадов: уроды природы; дом, — каменный ком; дом за домом — ком комом; фасад за фасадом — ад адом; а двери, как трещины. Страшно, Москва повисла над Тартаром». Москва Андрея Белого бредит грозными, кровавыми и безумными бредами; время нависло над задопатовской и коробкинской Москвой погибельно. Но в ком воплощается эта гибель? «Петербургу» грозил восток, великий древний тураец, монгол с узкими и варварскими глазами.

Теперь Андрей Белый перестал бояться востока, древнего туранца. И востоку и западу вместе грозит разрушением с виду весьма почтенная, весьма практичная, весьма с виду культурная фигура Эдуарда Эдуардовича Мандро. Мандро — иностранец, представитель фирмы. Он — «богушка» для шестнадцатилетней Лизаши, которая считает себя его дочерью. Его костюмы отлично выутюжены, у него такие внушительные сребророгие пряди, но иногда эти пряди начинают напоминать о чёрте. Если присмотреться к Мандро, нетрудно будет убедиться, что за ним — какие-то злоещие прочерни, мрачные коридоры; откроет он их — ворвутся пещерные обитатели. Не случайно профессору Коробкину мерещится этот чернодырый мир: «доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознании; культура же — примази: поколупаешь, — отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топорщиками, выскочат, черт подери, допотопною шкурой обвисшие люди». Этим дикарем является уже не желтый восток, не революционер Киерко, не рабочий люд, не мужик, а цивилизованнейший Мандро. Впрочем, Мандро лишь игрушка в руках более могущественных людей. Он — агент германского штаба, но и это не главное. Главное, может быть, в докторах Доннерах, в этих совсем добродушных буддологах, скромно проживающих в квартирах на Кирхенштрассе, с непременно послеобеденным сном, с незатейливыми неуклюжими шутками. Они почти обаятельны, эти трезвейшие Доннеры, даже тогда, когда «с огромнейшей лег-

костью» за обедом во славу Христа собираются проткнуть земной шар мировой войной. Они-то и есть настоящие пещерные люди. Они лезут на мир отвратительными спрутами, чтобы схватить его, увлечь на дно океана, опустить туда материки, подобно Атлантиде. Вторая часть романа «Москва» заключается ужасной, с редкой силой написанной картиной пыток Коробкина сребророгим Мандро.

Безумие, хаос, невнятица побеждают разум. Напрасно математик Коробкин разорванным ртом кричит: «я верю — в сознание, не в грубую силу», его валит, связывает горилла — Мандро, выжигает свечой глаз. Коробкин сходит с ума, но сходит с ума и Мандро. В Москве это время грохочет барабан, он сзывает миллионы людей убивать друг друга. Начинается мировой пожар. Правда, в Москве остается подпольщик Кюерко.

Спасет ли он ее от цивилизованных горилл?

III

В этом мире хаоса, стихии, невнятицы, бессмыслицы, огненных бредов, чудовищных кошмаров единственным надежным оплотом является наше «я» с его разумом. Ураганы красного мира, космические вихри, черные пустоты и провалы разбиваются о твердь нашего «я». Оно подобно духу божию, который носился над бездной, слову, из которого все начало быть, свету, торжествующему над тьмой. Будущие космические океаны лижут порог нашего сознания, готовы затопить, поглотить его, но оно выдерживает этот гигантский напор; наше «я» связует мир хаотических явлений, вносит в них порядок, гармонию, и из сумятицы жизни встает новый мир во всей своей прочной данности и непреложности.

Само собой разумеется, что такое «я», такое сознание может быть только трансцендентальным, лишь это «я» — в состоянии противопоставить себя «дебристу» миру. *Андрей Белый исключительный рационалист* при всем своем понимании мира как красного урагана. Не случайно он естественником работал по зоологии беспозвоночных, изучал Дарвина, Ферворна, химию. Его любимые философы и писатели — немецкие. «Все, что люблю я на Западе, — признается он, — невольно как-то связано для меня с Германией». Наряду с увлечением буддизмом, браминизмом, оккультизмом, теософией, антропософией Белый читает Канта, Шопенгауэра, Риккерта, Вундта, Милля, Спенсера, материалистов. В числе его любимых писателей мы находим рационалиста Ибсена, философа-художника Гёте. Белый пишет стихи, повести, романы, но одновременно с этим из печати выходят его теоретические работы: «Символизм», «На перевале», «Поэзия слова» и т. д., в которых отдается полная дань спекулятивному мышлению.

Его художественные произведения нередко крайне рассудочны: в них всегда нетрудно найти следы той или иной философской системы, учения, течения. Непосредственные художественные интуиции у него то и дело подавляются теоретической деятельностью. Белый, может быть, самый головной писатель из русских художников слова. Главные герои его романов и повестей — теоретики, схематики, аналитики, — словом, «головастики». Фанатиком игреков и иксов является профессор Коробкин, отец Котика Летаева. Аполлон Аполлонович Аблеухов ценит в мире лишь прямую линию, циркуляр; его сын Николай — кантианец, провокатор Липпанченко — рассудительный и осторожный человек, террорист Неуловимый — длинно рассуждает о символизме, о мировом пространстве, об утверждении прав личности и т. д., поэт Дарьяльский — все время умствует и анализирует. Доннеры и Мандро, грозящие проткнуть мир войной, — трезвые, уравновешенные люди; большевик Киерко внимательно наблюдает мелочи, из них он строит непреложные выводы, его память походила на куль скопидома. Наконец, Котику Летаеву угрожает преждевременное развитие, его сознание перегружено размышлениями и анализом и самое главное: бредовые видения, кошмары, духовные прозрения в мир Фалеса и Гераклита и Эмпедокла почти всегда у Белого очень отвлеченны и теоретичны. Есть несомненная правда в утверждении, что Андрей Белый очень неустойчив в своих настроениях. Он ожидал и второго пришествия Христа, и эсхатологического преобразования мира, и нашествия варваров с востока, от Дарвина он бросался к Канту, от Канта к теософии, от теософии к антропософии доктора Штейнера, и, кажется, сейчас его очень занимает Киерко, от которого он ждет отпора гуннам, прущим с запада в лице «докторов» Доннеров и его приказчиков Мандро. Но эта неустойчивость у Белого объясняется в значительной степени его умственной подвижностью, скепсисом, аналитической неугомонностью. Не успевает Белый утвердиться на мистических проповедях Мережковского и Розанова, как разъедающий анализ рассудка показывает ему ядовитые и иронические слова о специалистах по Апокалипсису, которые отправляются на север Франции «наводить справки о возможности появления грядущего Зверя», — о некоем мистике, который ездил летом на кумыс: «он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву»⁶; едва его убеждали в пришествии Христа, как у поэта уже готовы горькие и сатирические строки:

*Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом...*

...И палевый привет
 Потухшей чайной розы...
 На мой зажженный свет
*Пришли степные козы*⁷.

Дальше хуже: Мессию отправляют в сумасшедший дом и надевают на него смирительную рубашку. Каким высоким искренним лиризмом в «Серебряном голубе» проникнуты страницы, посвященные Руси, деревне, крестьянам! «Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех лесах бородатые живут мужики и множество баб: слов немного у них; да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь Зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами соновых смол; русские души — Зори; крепкие, смольные русские слова!..» Но вся эта отличная лирика затем перебивается картинами «радений, источенных тел», грузной рябой Матреной с корявыми руками, с выпятившимся животом, с тупым взором, вперившимся во французскую булку, бесстыжей и жадной до ласк. Столяр с дикими и чудными очами оказывается изувером, у Серебряного голубя вырастает хищный ястребиный клюв, секта голубей, братьев во Христе, душит Дарьяльского. За *свинописью* он старается увидеть *иконопись*, но за иконописью оказались трусливая и страшная хлыстовщина и распутиновщина. В «Петербурге» Белый ожидает, что Солнце-Христос избавит нас от гибели, но торжествует ужасная и нелепая сардинница, символ хаоса. В «Котике Летаеве» писатель старается провидеть нерожденное время, бытие до сознания — и тут же сверх-эмпирическим видениям Котика — Фалесову огню, мистическому Льву, писатель дает совсем эмпирическое объяснение. И не напоминает ли доктор Доннер в «Москве» «божественного» учителя — доктора Штейнера?

Андрей Белый — скептик, аналитик, схематик, теоретик. Он любит и ценит спекулятивное мышление. Больше того: разум, сознание для него, как мы уже отмечали, — единственная прочная опора, оплот против злого хаоса во вселенной и в общественной жизни. Профессор Коробкин спасается от жизненной невнятицы в мир интегралов. Сенатор Абреухов заключает себя в линию, в учреждение, в приказ, его сын Николай закликает в себе старинного монгола Кантом. Белый тоже отступает от бредов, от хаоса, от перепутаницы в мир чистого разума. Там все точно, соразмерно, взвешено, упорядочено. Но дело в том, что и по отношению к разуму, к сознанию, писатель остается скептиком. В мире силлогизмов, понятий все упорядочено, но порядок чрезмерен; здесь все сопряжено, но нет творческого синтеза, все гармонично, но эта гармония есть гармония линии, сухой схемы. В теоретическом познании, в мире строгих предпосылок, обязательной причиннос-

ти — нет плоти, крови, жизни. Если страшен Фалесов и Эмпедоклов мир, то не менее страшен и этот мир мертвых, отвердевших теорем, игреков и иксов, положений, ясных и точных понятий, представлений и образов. В своей книге «Символизм» Андрей Белый пишет, что наука утверждает объективную эмпирическую действительность, располагая материал в методический ряд. Однако, располагая данные опыта в такой ряд, наше познание не дает, не может дать мировоззрения: «наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде». Научные дисциплины дают сумму разнообразных и разнородных знаний о мире, они рассекают его на части, но все это не является общим знанием о космосе. Общее знание есть знание *о жизненном смысле явлений*, вопрос же о смысле сущего не входит в круг ее научных задач, — вопроса *о ценности, об оценке мира*, хорош он или плох, для науки не существует. Наука, познание лишь тогда получают смысл, когда предварительно разрешен вопрос о ценности и о смысле сущего. Но и сущее, так как оно дано нам в эмпирическом опыте, — есть хаос, невнятица, бессмыслица, огненный дракон, сатурнова раскаленная масса, бред, варварские орды пещерных людей, монголов, Доннеров, горилл-Мандро и т. д. — наше бытие тоже бессильно разрешить вопрос о ценности жизни и космоса, оно погибельно в своей основе и оно всегда торжествует над разумным, над интегралом, над Кантом, над культурой. Окончания романов, повестей Андрея Белого всегда трагичны по одному образцу: культурное, разумное беспомощно гибнет от безумной, роковой, бессмысленной стихии: горилла-Мандро губит математика Коробкина, сардиница разрушает строгие линии кабинетов, учреждений, проспектов, размеренную жизнь Аبلеуховых, хлыстовцы расправляются с Дарьяльским. От разума веет чем-то нестерпимо ограниченным, пошлым, стереотипным, бессильным и жалким. И Андрей Белый уже не прочь пошутить, посмеяться над завязатыми интегральщиками, представить их в окарикатуренном виде, чтобы в конце концов отчаяться в этом «разумном, добром, вечном»⁸. Может быть, больше всего неприязни возбуждает в нем профессорская среда. Следует лишь вспомнить, с какой едкостью он изобразил в «Москве» чествование московским ученым синклитом Коробкина, с каким остроумием и злобой дан Задопьятов. Более добродушно относится Белый к Коробкину, но он у него беспомощен со своими гениальными открытиями, оторван от реальной жизни, ничего в ней не понимает. С иронией, правда добродушной, изображен отец Котика Летаева. Мир ученых для Белого — мир педантов, догматиков, сухих, бессильных рационалистов, далеких от живой жизни. Таков и наш разум. От бестолочи, от невнятицы Белый пытается укрыться под прочные своды некоего почтенного здания — имя ему разум, но здание оказывается холодным, непри-

ютным, лишенным красок и человеческого тепла. В разуме нет ничего творческого, а лишь творчество оценивает, осмысливает сущее. Получаются своеобразные «ножницы» между жизнью, которая хаотична и бессмысленна в своем бешеном беге, — и разумом, который творчески бессилён и отрешен от действительности. Гром — мраморный. Одно противоречит другому, меж тем и другим лежит пропасть. Дисгармония абсолютна. Она — в природе вещей. В нашем распоряжении, очевидно, нет и не может быть реальных средств перекинуть мост над пропастью. Эмпирический материал тут непригоден. В конце концов бессмыслица и невнятица торжествуют и в жизненных творческих процессах, и в храме разума.

Белый пытается сомкнуть «ножницы» своим символизмом.

Символизм Белого не есть обычная литературная школа, направление в ряду иных школ и направлений. Его символизм — религиозное мировоззрение, ведущее к теургии и к антропософии. И анализ художественных произведений Белого, и неоднократные его теоретические заявления и признания с несомненностью убеждают, что символизм писателя вызван прежде всего потребностью разрешить дуализм между бытием, творчеством и сознанием. «Эмблематика смысла» исходным своим пунктом имеет этот дуализм. Разрешить его, по Белому, можно только в том случае, если мы в мистериях почувствуем наличие некоего высшего Единства. Только это Единство и сопрягает бытие и сознание, сообщает им настоящую ценность и смысл. Поэтому-то Белый определяет символ прежде всего как Единство, как Лик. «В центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик... Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы»⁹. Эстетика является в сущности этикой. Живой образ, освещающий бездну жизни и бездну познания смыслом, есть реальность в реальности. Символ Белый противопоставляет синтезу: «слово “синтез” предполагает скорее механический конгломерат вместо положенного; слово же “символ” указывает более на результат органического соединения чего-либо с чем-либо». Но и это не совсем точное выражение, как в том признается Белый: символ не только образ в нашем представлении, он — живейшая реальность, связующая наше «я» с «не-я». Более того: по мысли Белого, символ имманентен бытию и сознанию. Он есть их смысл. Именно на этом основании Белый полагает строгое различие между символом и аллегорией. Аллегория есть рассудочное истолкование символа, между тем символ — наша этическая оценка мира, переживаемая всем нашим существом, всеми недрами нашего бытия. В «Петербурге» Александр Иванович Дудкин (Неуловимый) говорит Николаю Аблеухову: «Не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей словесностью... символ же есть самая апелляция

к пережитому вами». Далее он говорит о символических переживаниях: «под влиянием потрясения в вас дрогнуло стихийное тело, на мгновение отделилось от тела физического, и вот вы пережили все то, что вы там пережили (над сардинницей. — А. В.): затасканные словесные сочетания, вроде “бездна — без дна”, или “вне себя”, углубились, для вас стали жизненной правдой, символом; переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают *словесные смыслы и аллегории в смыслы реальные, в символы...* есть школы опыта, где ощущения эти вызывают сознательно... *ваш кошмар претворяют работою в закономерность гармонии, изучая тут ритмы, движения, пульсации и вводя всю трезвость сознания в ощущение расширения, например...*»

Нужные слова найдены: символ преобразует жизненные бреды и кошмары в закономерность гармонии. Реальность символа открывается в особых мистических опытах. Искусство есть одна из несовершенных ступеней к этим опытам. Оно — религиозно. Андрей Белый — очень неустойчивый писатель, но в определении своего символизма он никаких значительных колебаний не пережил. Здесь он — тверд.

Что сказать по поводу его символизма?

Мы, материалисты, наделены *особым ощущением*, что мир прочно дан нам, существует независимо от нас, обладает своим порядком и гармонией. Это есть особое ощущение, как ощущение, например, тяжести. Оно ежедневно и ежечасно подтверждается практическим опытом, и у нас поэтому нет решительно никаких оснований считать это ощущение иллюзорным. Белый не обладает этим ощущением. Для него, как для художника, более действительно совсем другое ощущение — то, что мир прочен и гармоничен лишь в нашем представлении, в нашем «я»; за его порогом он — злая невяница. Эмпирическую проверку этого своего убеждения при помощи общественной практики он отвергает, признавая лишь мистические, строго субъективные опыты. Здесь нам спорить с ним не приходится. Земле земное. Мы — земнородные существа: иных критериев в распознавании того, что есть истина и что — заблуждение, кроме земной практики, у нас нет и не может быть; с точки зрения этой практики теургия, мистерии лишены достоверности; наша практика относит их к явлениям патологического характера и вполне в том права. Творчество Андрея Белого с необычайной отчетливостью вскрывает эту патологию: Белый в нашей действительности видит только хаотическое и бредовое, он глух ко всему закономерному; закономерное дается лишь разумом, но разумное, согласно его мнению, подобно ледяным полярным пустыням. Если бы такое восприятие действительности и такое понимание существа разума было свойственно лишь

только одному Белому, его творчество представляло бы один лишь клинический интерес, но это не так. Белый отразил настроения, психологию целых общественных групп. Он сделал это с исключительной силой и с огромным талантом. Кроме того, крайне обостренная способность видеть и подмечать все бредовое — и в то же время слишком интегральное, рассудочное — дала художнику возможность создать ряд типов, изобразить целый ряд событий, искаженных и преувеличенных, но имеющих безусловную художественную ценность. Вместе с водой никогда не следует выплескивать ребенка. Осуждая беспощадно мистический символизм Белого, нельзя забывать, что за плечами Белого стоит эпоха, что он художник, каких немного наберется в русской литературе, что он прокладывает свои пути. Словом, произведения Белого имеют большое художественно-общественное значение.

У Белого — трагический разрыв между бытием и сознанием, причем бытие хаотично, а сознание мертво. Теоретически совсем необязательно определять разум лишь как сухой, безжизненный, механический аппарат. Совсем необязательно видеть воплощенный разум в Коробкине, в Задопятове, в сенаторе Аблеухове, в Николае. Им можно с успехом противопоставить, например, древнего грека, у которого способность к спекулятивному мышлению соединялась с богатством жизненных инстинктов, с физической красотой и здоровьем; можно указать на жизнь миллионов людей непосредственного труда, где познание находится в органической связи с работой, с творчеством, с жизнью. Между бытием и сознанием существуют очень большие противоречия, но они не абсолютны, а относительны, они возникают и разрешаются в процессе становления. Разум есть сам частица бытия, часть целого, и уже одно это обстоятельство не позволяет дуализм бытия и сознания считать неразрешимым. Однако разрыв между разумом и жизнью, признание линейности, отвлеченности, жалкого бессилия рассудочного познания весьма показательны для буржуазной культуры времен упадка. Современное научное познание достигло необычайных результатов, современные открытия поразительны, чудеса техники есть действительно чудеса. Человечество имеет все основания гордиться своим умом. Но нынешнее буржуазное знание своим объектом имеет, главным образом, вещи, материю, мертвую природу. Оно и живой организм рассматривает только как совокупность, как соединение мертвых частей. Но живой организм не только созерцает и объясняет, но и творит, делает, радуется, печалится, страдает. Существует то, что называется духовной жизнью, нравственностью; существует общественная жизнь, классы со своими представлениями прекрасного и отвратительного, достойного и недостойного, доброго и злого. Эта сторона общественной жизни для современной буржуазной науки не

существует уже по одному тому, что понятие общественной жизни она подменяет понятием индивидуума и самое общество она рассматривает, как простой конгломерат таких индивидуумов. Естественнонаучный материализм, господствовавший и господствующий до сих пор, исключает из сферы своего внимания все, что связано с творчеством общественного человека, т. е. общественные оценки, нравственность, идеалы и т. д. Поэтому вполне прав Маркс, когда он по поводу этого материализма писал в тезисах о Фейербахе: «главный недостаток материализма — до фейербаховского включительно — состоял до сих пор в том, что он рассматривал действительность, предметный воспринимаемый внешними чувствами мир, лишь в форме *объекта*, или в форме созерцания, *а не в форме конкретной человеческой деятельности*, не в форме практики, не субъективно. Поэтому *деятельную* сторону, в противоположность материализму, развивал до сих пор идеализм, но развивал отвлеченно». И далее: «созерцательный материализм, т. е. материализм, который не смотрит на мир конкретных явлений, как на практическую деятельность, — возвышается лишь до созерцания отдельного лица в «гражданском обществе»... «Философы лишь *объясняли* мир так или иначе, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его»¹⁰. Все это остается в силе в полной мере и по сию пору. *Механичность, линейность, холодная объективность и созерцательность современных научных дисциплин объясняется тем, что они игнорируют деятельную, практическую, творческую сторону общественного человека, связанную с этическими и эстетическими оценками. Только в диалектическом материализме, сочетающем в себе объективность познания с высоким идеализмом, с выводами, что делать, как и для чего надо изменять природу и общество, — познание и творчество, разум и практика, сознание и бытие, субъект и объект находят живое диалектическое разрешение своих противоречий.* Критика познания, данная Белым в «Эмблематике смысла», где он в отвлеченной и мистической форме указывает, что научное знание исключает творчество и, следовательно, оценку, не касается материализма диалектического, о котором Белый едва ли даже как следует слышан. Типы ученых педантов, чудаков, пошляков, созданные Белым, незабываемы, но и эти художественные обобщения очень условны. Есть Коробкин, Задопьятов, но есть и Ленин, холодный аналитик, мыслитель и одновременно страстный борец за лучшие идеалы человечества.

Механичность, схематичность присущи не познанию вообще, а современной буржуазной культуре, ее нынешним носителям, очутившимся «у гробового входа»¹¹. К тому, что мы сказали, надо прибавить оторванность ученых от труда, крайнюю специализацию и дифференциацию различных отраслей научного знания,

машинизацию, решительный перевес техники и т. д. Если все это принять во внимание, станет понятным, почему Белый разумное воплощает в Коробкиных, в отца Котика, в Аблеуховых и т. д.

Это одна сторона дела.

Другая сторона заключается в том, что разум оказывается бес- сильным предотвратить такие невнятицы, как империалистиче- ская война, колониальные зверства, обман, алчность и проч. Еще сравнительно недавно Коробкины наивно и честно были уверены, что успехи разума, культуры мало-помалу в своем поступатель- ном развитии справятся с этими «невнятицами», что когда-то без особых потрясений восторжествует «разумное, доброе, вечное» и что они, Коробкины и Задопьятовы, и есть главные мыслители и сеятели этого доброго и вечного. Это прекраснодушие давным-дав- но изжито без остатка. Восторжествовал Мандро-горилла, Дон- нер, во славу Христа проткнувшие землю войной. Против них поднялись все те, кому невоготу стали «хапы», невнятица усугу- билась во сто крат, все наполнилось новыми жутями и «мармаро- ками». Коробкин признается: «в корне взять... я знаю, что жил в заблуждении... думая, что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия — то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне, мой батюшка, мы, — в ледниковом периоде, где еще снят- ся нам сны о культуре»... Словом, разум, культура явно обанкро- тились.

Андрей Белый всегда был болезненно чуток ко всякой жизнен- ной дичи. В этом повинно отчасти детство. Нужно особое небла- гоприятное стечение обстоятельств, чтобы у нервного и впечатли- тельного Котика первые сознательные состояния совпали с огненными бредами. Консервативная профессорская семья, с раз- говорами об ужасных государственных преступлениях, о страш- ных и неведомых Антоновичах, которые воспринимались ребен- ком как кровавые разбойники и бандиты, тоже наложили свою печать на детскую психику. Далее следовал Владимир Соловьев с пророчествами о грозном желтом Китае, о варварах востока, гото- вых ринуться на запад, эсхатологические ожидания второго при- шествия, проповедь Мережковского о грядущем хама, домашняя мистика В. Розанова, мужичьи бунты, неудачи первой револю- ции, мировая война, разнузданность мировых горилл и гиббо- нов — и вот мир кажется хаосом. Он катастрофичен, кругом угне- тающая и вопиющая бессмыслица. И вывод: соединить в высшем синтезе довременный хаос жизни с механизированным и бессиль- ным разумом может только символ. Андрей Белый отразил кри- зис жизни и кризис сознания лучших и наиболее чутких предста- вителей класса, идущего верным и неизбежным путем к гибели. Он сделал это с единственно ему присущей силой и гением.

Белый прекрасно видит ахиллесову пяту своего символизма. Символ-Лик он старается объявить, правда очень осмотрительно, имманентным миру, но это — безнадежная попытка. *Всякий символ, даже реалистический, по своей природе не может быть имманентным тому, что он символизирует.* Крест есть символ страдания, красное знамя есть символ борьбы пролетариата, но ни то, ни другое не есть ни страдание, ни пролетарская борьба. Символ всегда есть нечто слишком обобщенное, отвлеченное, иносказательное, лишенное конкретных отличительных знаков, он всегда схематичен, в нем отсутствуют самые живые, жизненные частности, а в искусстве они самые главные. Поэтому символ всегда обескровливает искусство, удаляет его от реализма. Крест *напоминает* о страданиях Христа, а подробности, — как сплели венец из терний, дали пить уксус, как плевали в Христа, есть настоящие художественные изображения, а не напоминания. Красное знамя тоже *напоминает* о борьбе пролетариата, но изображение баррикады, сгусток черной крови на углу стены, скрюченные, посиневшие пальцы убитого ребенка дают возможность представить эту борьбу во всей ее конкретности. Можно обрамить символ современным, нынешним, это всегда так и делают большие художники; но и в этих случаях символ всегда отделяется в представлении от конкретных свойств, черт, проявлений, здесь вечное не прилипает к временному, не проникает в него: иначе и быть не может: символ есть всегда нечто отличное от символизируемого. Потребность в широком обобщении вполне удовлетворяется *синтетическим образом*, в котором органически объединяется группа явлений; к обобщению с помощью символа прибегают тогда, когда недостает реальных средств для воплощения чувств, мыслей, ощущений.

Все эти соображения еще в большей мере должны быть отнесены к мистическому символизму Белого. Его символизм должен уничтожить «ножницы» между хаотическим бытием и ледяным рассудком, между громом и мрамором, но пропасти между тем и другим у Белого абсолютны и непреодолимы. Символ-Лик Андрея Белого повисает в некоей торричеллиевой пустоте. Он пытается обнять необъятное, поэтому он лишен живой конкретности. Символизм Белого лучше всего подтверждает ту истину, что символ никогда не бывает имманентен действительности и что к нему прибегают, если художник чувствует, что обычных обобщенных образов ему не хватает. Символ Белого постигается в особых мистических опытах, лишь тогда он ощущается как реальность; такое раскрытие символа уводит его за пределы реальности, ставит его *над* действительностью. Далее, Символ Белого — есть образ *религиозно-этической* нормы «с того света», меж тем искусство имеет дело преимущественно с нормами *эстетического* порядка.

Этика вносится художником в искусство, но она подчинена эстетике, истоки которой, как и этики, совершенно реальны.

Религиозное понимание искусства никогда не приносило пользы художнику. Творчество Андрея Белого в этом отношении чрезвычайно поучительно. Белый работает не с пером в руке, а с резцом. Его Аблеуховы, Липпанченки, Коробкины, Задопьятовы, Мандро, Матрены, Луки Силычи, отцы Вуколы вырезаны со всей остротой гоголевской манеры, которая у писателя, впрочем, вполне самобытна. Его психологические анализы тонки и убедительны, его лиризм насыщен и в меру патетичен. Способность Белого схватить, претворить по-своему деталь даже чрезмерна. Этому соответствует и богатейшая словесная инструментовка, чутье к музыке слова, к ритмике. И наряду с этим читатель нередко погружается автором в невнятицу. Он испытывает утомление и даже местами раздражение. Изобразительная часть вдруг обрывается, писатель старается постигнуть непостижимое, раскрыть нам в грозных и бредовых видениях недра бытия и человеческого духа; кошмары, бессмысленные сны, яви следуют друг за другом, переплетаясь в неправдоподобных сочетаниях, неожиданные отступления, сомнительные рассуждения ведут нас куда-то в сторону, путают. Словесная мощь ослабевает, начинается тот «енфраншиш», о котором говорит Дудкин, — мелькают странные, неубедительные словообразования, художник шаманствует. Он кружит нас, как бы в хлыстовских радениях, он колдует, устрашает, старается ввести нас в мир тайн, он рассказывает нам, что должна испытать душа, когда она покинет физическое тело, он хочет показать, как пульсирует в нас стихийное, астральное тело, как действительность становится сновидением и сновидение — явью. Мы — у порога к постижению Великого Символа, мы готовы знать его последним, предельным знанием. И вдруг — туман рассеивается, перед нами умное и скептическое, лукавое и улыбающееся лицо художника. Он говорит нам: Фалесов огонь — пламя в обычной кухонной печи, а Дудкин — алкоголик, а сардинница — бомба, может быть, отнюдь и не символична, она ужасна в самом обычном реальном своем виде. Знаете ли, между нами, все Штейнеры похожи на Доннеров, а апокалипсические откровения преподаются в кабачках, не верьте этой кабацкой мистике. Обрадованные, мы перечитываем снова самые эсхатологические и таинственные страницы и убеждаемся, что откровения художника построены по весьма рассудочным схемам.

Самые мистические, сверх-эмпирические места в произведениях Белого есть самые головные, надуманные. Весь его Символизм от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист. Тогда Белый пишет о журавлях, о детстве, о многих поистине превосходных вещах. Это естественно:

трагедия современного мистицизма, и символического и несимволического, в том, что он выдумывается в наше время головой, а не идет хотя и от темных, дикарских, но непосредственных чувств.

В том и его приговор.

Андрей Белый слишком большой скептик и рационалист, чтобы стать фанатиком теургии и антропософии. Думается, что и он сам прекрасно чувствует, что теургические откровения не помогают ему как художнику. Символизм с большой буквы старательно удаляется автором и в новом издании «Петербурга», и в «Котике Летаеве». От этого его вещи только выигрывают.

Как бы то ни было: символизму не удалось сомкнуть «ножницы» между хаотическим бытием и выхолощенным сознанием.

IV

За последние годы Андрей Белый делает попытки подойти к Октябрьской революции. В кратком предисловии к роману «Москва» Белый пишет: «В первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний, — в буржуазном, в мелкобуржуазном и интеллигентском круге. Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой “Москвы”, не татарской; и по существу уже не Москвы, а мирового центра». Первые две части романа, в самом деле, являются как бы прологом к революции. Помимо Коробкина, Задотятова, Мандро, Грибикова, Василисы, Мити, писатель ввел в роман большевика Киерко, Лизашу, которая ушла от Мандро с революционером, трубочиста Анкашина, меньшевика Клевезаль, Клоповиченко и т. д. Пока о них нельзя ничего сказать точного, как о революционерах: они только намечены, но не раскрыты автором. Более отчетливо дан Киерко, но и о нем мы пока знаем мало. Мы знаем, что он «живец», что с ним уютно, чуть-чуть жутко, чуть-чуть сиверко. Он — спокоен, рассудителен, строит непреложные выводы, обходителен, услужлив, неожиданно и таинственно исчезает, работает в подпольных кружках. Профессор Коробкин считает его умницей, но лентяем; на него можно положиться. По ходу романа не трудно заключить, что он и Лизаша будут центральными лицами во втором томе «Москвы»: Мандро погиб, Коробкин в сумасшедшем доме, Задотяпов превратился в «пупса». Фигура Киерко очень любопытна, и можно пожелать писателю, чтобы он довел «Москву» до конца, что с ним не всегда бывает.

Однако препятствия тут для Белого бесспорны. Белый не раз пытался художественно осилить революцию. Его «Петербург» на-

писан о девятьсот пятом годе. Роман — первоклассной ценности, он имел огромное влияние на нашу литературную жизнь. Но революции пятого года в нем нет. Белый дал нам ощущение эфемерности старого Петербурга, он создал ряд монументальных типов, язык «Петербург» поразителен по своей остроте, динамичности и своеобразию, но, конечно, по «Петербургу» нельзя судить о революции. Революционного быта, нравов в романе нет и в помине, хотя действующими лицами являются террористы, провокаторы, начальники департаментов, хотя автор и изображает собрания, митинги, массовки. Революцию Белый понял как торжество Тамерлановых орд. Уже одно это истолкование событий пятого года по Владимиру Соловьеву фатально препятствовало Белому понять революцию. Но дело не в одной этой боязни монгола-разрушителя. Революция насквозь общественна, а Белый до жути одинок. К этому его одиночеству следует приглядеться более пристально.

На одиночество Белый указывает с первых шагов своей литературной деятельности. Чувством одиночества проникнуты сборники его стихов: «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», «Симфония», «Звезда», «Королевна и рыцари». Космос — неустойчивый, огненный, бредовый вихрь, разум — механичен, хладен. Здесь все страшно, бессмысленно, обжигает одиночеством. Но ведь есть родина, Русь, люди, общество? Но и родина чужда поэту. Она — нищая, убогая, пришибленная, грязная, темная.

Века нищеты и безволя!
 Позволь же, о родина-мать,
 В сырое, в пустое раздолье,
 В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
 Где стая зеленых дубов
 Волнуется купой подъятой
 В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
 Восстав сухоруким кустом,
 И в ветер пронзительно свищет
 Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
 Поднявшись над сетью бугров,
 Жестокие, желтые очи
 Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
 Лихая прошла колея, —
 Исчезни в пространство, исчезни
 Россия, Россия моя!¹²

В романе «Серебряный голубь» Белый-Дарьяльский «ходил в народ». Дарьяльский почувствовал пустоту и одиночество в московских кружках декадентов, «на чопорных собраниях модничавших дам», ему опротивели вывозные самоновейшие французские идеи, вся эта полоумная галиматья, от которой готова душа рыдать. В полях, в лесах, в избах он искал услышать «благовест вольный», благую весть. Он нашел в них дикую, темную оторопь, изуверство. Они мужики, — богоносцы, прикончили Петра бесмысленно, без жестокости, с любопытством и даже с соболезнованием: «сердешный, не додавили... давни-ка его».

Хождение в народ не удалось.

Город тоже ненавистен Белому. Уличная толпа на Невском представляется писателю ползучей, ужасной многоножкой. Она всегда все та же: зимой, летом, осенью, двадцать лет назад, она бессмысленна; нечленораздельно летят обрывки фраз, возгласов, и надо всем этим «черный дым небылиц». Заводы... но и они пугают: рабочие толпы в революционное время превратились «в многоречивых субъектов», «среди них циркулировал браунинг», появились некие в черных косматых шапках, вывезенных с манджурских полей, либо протестанты с преогромнейшими дубинами. Они заполняют Невский, Литейный, от них стоит дурной дух. Больше о заводах мы ничего не узнаем. Впрочем, рабочий люд еще ходит на митинги, где обсуждает вопрос о забастовках.

Сначала об этом (о забастовке. — А. В.) сказал интеллигентный партийный сотрудник, после то же за ним повторил и студент; за студентом — курсистка; за курсисткой — пролетарий сознательный; но когда то же самое захотел повторить бессознательный пролетарий, представитель люмпен-пролетариата, то на все помещение затрубил, как из бочки, такой густой голосище, что все вздрогнули:

«Тваррры-шши... Я, тоись, челаэк бедный, прролетаррий, тваррры... шшы».

Гром аплодисментов... и т. д.

Это — совершенно безвкусный и антихудожественный шарж, и следовало бы подивиться, как мог допустить его Белый хотя бы и в первом издании «Петербурга». Но удивляться этой безвкусице не приходится: талант Белому всегда изменяет, как только он изображает крестьян, а в особенности рабочих. У него тогда появляется схематичность, бледность красок. Его рабочие и крестьяне говорят невозможным, исковерканным языком, как они давно уже не говорят: «эфтаго самого», «трудишшса», «евво», «коншается», «ошшо»; все эти словечки совершенно невыносимы в контексте ритмической прозы Белого, в этом словесном блеске, в утонченном и благородном построении фразы, — как будто парчу облили тухлым сырым яйцом. Сравните эти систематические про-

валы с характеристикой Николая Аблеухова — «сочетание отвращения, перепуга и похоти», — с портретом офицера Сергея Сергеевича — «недоповесился, недообъяснился»; со всей роскошью метафор, эпитетов, — как сухи и безжизненны художественно все эти многоречивые, и немногоречивые «субъекты», жители околиц, деревень и сел!

Все это — в конце концов — от ледяного одиночества Белого. И главные герои его романов и повестей удивительно одиноки. Они непроницаемы для других. Они всегда у Белого не те, чем кажутся. Их настоящее «я» глубоко спрятано от других и часто от них самих, оно внезапно открывается в безобразнейших и нелепейших поступках, в негодяйских, в зверских делах. Они не знают себя, и их тоже не знают их близкие, знакомые, родные. Их чувства и мысли беспорядочны, прихотливы, бессистемны, их психика зияет черными ямами, ухабами; на дне этих ям копошится, пучится что-то немое, паучье, искаженное, уродливое, липкое, грязное. Они бессильны управлять этой темной стихией подсознательного. «Дебристый» мир вовне, «дебристый» мир внутри человека. Поэтому человек страшится и страшит других. Он — одинок и одинокими делает других людей. Он — антисоциален и не видит человеческого коллектива кругом себя. Таковы у Белого все эти Аблеуховы, Лишпанченки, Неуловимые, Дарьяльские, Кудеяровы, Задопятовы, Коробкины, Мандро, Лизаша, и т. д.

Общественное, народное чуждо Андрею Белому. Мир Аблеуховых, Коробкиных, Лизаш ему ближе уже по одному тому, что он родился и вырос в этой среде, он знает ее, — но и она ему тоже чужда и ненавистна. Если он пишет о разложении дореволюционного быта, о беспомощности науки в буржуазном строе, о том, что «Железная пята» капитализма изживает себя, то это не пустые слова. Предчувствием гибели старого мира окрашено все творчество Белого; почтенные сенаторы и порабитители человечества ему отвратительны. На Задопятовых он пишет великолепные и злые сатиры-шаржи. Но нельзя беспрерывно плыть между берегами. Нехорошо быть человеку одному. Обессиленный в горестном одиночестве, Белый вновь и вновь старается спастись, укрыться под сенью Символа; но ведь символист и столяр Кудеяров-Распутин, и Доннер, и Мандро, и, пожалуй, к нему идет и Задопятов. Это — их идеологическое оружие, их последнее прибежище и пристанище.

Эпиграфом к роману «Москва» Белый взял прекрасные слова Ломоносова: «Открылась бездна — звезд полна». О бездне рассказано Белым много и потрясающе талантливо, о звездах он только обещает нам поведать. Главное препятствие — в его символизме; к сожалению, он у Белого не случайность. Это оружие целиком враждебно Киерко.

V

Многие сетуют на стиль, на язык Андрея Белого. В самом деле, тут много словесной эквилибристики, жонглерства, причуд, неуместных заимствований у Даля, неудачных словообразований. И, прежде всего, кажется несносной ритмическая проза Белого. Она слишком искусственна и не соответствует повествовательной форме. Она стесняет и читателя и писателя. С ней можно примириться только тогда, когда о ней забудешь; не всякому и не всегда это удается. Сюжетное построение у Белого громоздко, тяжело-весно, хотя сюжетом он владеет в полной мере и в лучших своих вещах умеет держать читателя в напряжении, доводя его иногда до предела. Такие сцены, как пытки математика Коробкина, сумасшествие Сергея Сергеевича, удушение Дарьяльского — прочно врезаются в память.

О формальных недостатках и поэзии и прозы Андрея Белого писалось много, они — общеизвестны. Нужно, однако, заметить, что и достоинства и эти недостатки, как и вообще вся формальная сторона его художественного творчества, органически связаны с мироощущением писателя. Белый болезненно чуток ко всему бредовому, непрочному, катастрофическому, непостоянному, изменяющемуся. Таков отчасти и его стиль. Белый редко и лишь в крайних случаях употребляет неопределенные и маловыразительные глаголы «стоял», «был», «есть», у него все становится, возникает, исчезает, ничего не покоится. Мы берем наудачу:

Уже лилового вечера грусть означалась над крышами зеленорогой луной... Дом черноокими окнами вгляделся во все, заливаясь слезами оконного отблеска; загрозорело: деревья, дичая нащёптом, бессмыслились; пагубородное что-то закрыло луну черно-желто-зеленою лапою; вспыхом шатнуло деревья; и тьма зашаталась: падая, выбросились за фасадом фасад, треснув черными окнами, черным подъездом... и поднеслась на мгновение белая плоскость стены с четки черченным, черным изломом под небом взлетевшего зада: судьба человека, которого мучила жизнь¹³.

Причудливые слова у Белого относятся главным образом к глагольным формам. Он прибегает к новым словообразованиям потому, что обычные слова кажутся ему слишком статичными:

Спина пролопатилась; рубленый нос меж очками тяпляпом сидел, мостовая круглячилась крепким булыжником; и разгрохатывался смешок подколесины, то сизоносый извозчик заважживал лошадь, его понукала какая-то там синепераа дама... и т. д.¹⁴

Но Белый пишет также ритмической прозой. Ритмическая проза вносит в его вещи однообразие, монотонность; в его ритмике есть что-то застывшее, рассудочное, слишком выверенное

и манерное, несмотря на видимую стремительность и летучую легкость. Словом, стиль Белого так же двойственен и противоречив, как и его мироощущение.

Из-за причуд и неудачных манерных слов нельзя забывать о формальных заслугах Андрея Белого. Они есть и они очень значительны. Белый — новатор. Он с особой настойчивостью выдвинул и подчеркнул положение, что *слово в художественной прозе есть прежде всего искусство*. Прозаичность, обыденность речи в повести, в романе, в рассказе — мнимые. Художественно-прозаическая речь, так же как и поэтическая, имеет свою музыку, свой ритм, она требует своей музыкальной и ритмической обработки, самой тщательной и упорной. Не всякое слово может быть использовано в художественной прозе: помимо точности, изобразительности, характерности, новизны, оно должно производить известное слуховое впечатление. В звукописи таится свой смысл. Тайна прозаического словесного искусства была хорошо известна нашим классикам: Пушкину, Гоголю, Толстому, Лермонтову. Позже ее в очень большой степени утеряли. Разночинное и народническое направление в нашей литературе, при всех его общественных заслугах, соединялось с прямым пренебрежением к прозаическому слову как к искусству и привело к ощутительным и несомненным снижениям и в прозе и в поэзии. «Русско-богатственное» настроение¹⁵ в литературе закрепило эту убогость, бескрылость, вялость, неряшливость словесного прозаического оформления. Некоторая небрежность к слову была даже у Чехова, особенно в первый период его литературной деятельности. Реализм сборников «Знания»¹⁶ сделал шаг вперед от этого снижения: Бунин, Горький, Куприн, Андреев отнеслись к художественно-прозаической речи с несравненно большей чуткостью и вниманием, чем их предшественники в 70-х и в 80-х годах. Но они ценили прозаическую речь больше за образность, за красочность, за характерность. Музыкальная инструментовка прозаического слова, смысл звука для них были на втором и третьем планах. На эти свойства прозы особое внимание обратили декаденты, модернисты и символисты. Среди них первое место по праву принадлежит Андрею Белому. Его работы над музыкальностью прозаического слова, над звуковым смыслом, его теоретические статьи по ритмике имеют крупнейшее значение и заслуживают особого обзора, которого мы в данном очерке дать, однако, не в состоянии. Белый основательно похоронил «русско-богатственное» направление в литературе и возродил интерес к прозаическому слову, к его музыкальным свойствам. К этому надо прибавить необычайное словарное разнообразие и богатство, каким располагает Белый. Слово у Белого живет своей жизнью, имеет свою судьбу и оправдание. Работа над словом сделана Белым с явными преувеличениями, с чудачества-

ми и странностями. Но такие преувеличения бывают почти всегда неизбежны во всяком новом деле, а тем более в литературе. После Белого мы стали богаче. Гоголевскую манеру он довел до современной остроты. Он обратил наше внимание на ритм и словесную инструментовку прозаической фразы, сгустил слово как искусство, утончил наш вкус к художественной детализации.

Влияние Белого на современную советскую литературу до сих пор очень крепко и прочно, гораздо более крепко и прочно, чем многим это может показаться. Белый — писатель прежде всего для писателя, а потом уже для читателя. Для широких читательских кругов он часто тяжел и невнятен. Его мистический символизм реакционен, враждебен и чужд современному советскому читателю. Этим объясняется недооценка Белого, с каковой часто приходится встречаться. Между тем следы Белого в современной литературе явственны и отчетливы. Достаточно назвать таких разных по характеру своего творчества писателей, как Пильняк, Сергей Клычков, Каверин, Либединский, обязанных многим Белому, чтобы более правильно судить о значении для современной литературы его творчества. Смещение плоскостей, сюжетная разбросанность, отступления, музыкальность фразы, звуковой ее смысл, ее, так сказать, едкость, стремление к словесной насыщенности, к ритмике и разнообразию, ставшее уже трафаретным частое и ранее не встречавшееся соединение многих глагольных форм с творительным падежом (рассвет шел синим мертвецом и т. д.), резкая, преднамеренно односторонняя характеристика героев, доходящая до сатиры и шаржа, преобладание углов и прямых линий в изображениях и многое другое — все это от Белого.

Символизм Белого, его исключительный субъективизм должны быть отвергнуты и отвергаются нашим современным искусством, но для нас недостаточен и скуден реализм доброго старого времени. Наша эпоха — эпоха ломки, переустройства, резких сдвигов, напряженных переживаний, противоречивых психологических состояний, где старое ведет с новым гигантскую и неустанную борьбу. Мы — очень беспокойные, темпераментные люди. Реализм Толстого, Тургенева требует существеннейших поправок, изменений и дополнений. Тем более это надо сказать о бытоописательстве. Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности, — но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов. Только таким нами мыслится новый реализм. Значение Андрея Белого здесь очевидно.

Говорят, Белый многих сгубил. Это весьма вероятно и возможно. Таких «малых сих» найдется в нашей литературе немало. Белый, однако, в том неповинен. Всегда большой, самобытный ху-

дожник «губит» своих слабых эпигонов, но более сильные выживают, и не только выживают, но идут и дальше своего учителя, либо популяризуют лучшие стороны его творческой работы, отбрасывая неудачное, ненужное, отказываясь от ошибок, совершенствуя положительное и ценное.

Так будет с Белым.

В настоящем очерке Белому-прозаику отдано внимания несравненно больше, чем Белому-поэту. Белый очень своеобразный и интересный поэт; было бы наивно и смешно ставить его рядом со многими ныне прославленными поэтами и поэтиками; но все же прозаик в нем решительно преобладает над поэтом; он сейчас, насколько известно, совсем не пишет стихов, поэтому и в нашем очерке мы предпочли Белого-прозаика Белому-поэту...

...А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме.

