



## Ж. ЭЛЬСБЕРГ

### Творчество Андрея Белого-прозаика \*

#### 1. ДВЕ ЛИНИИ СЛОВЕСНОГО МАТЕРИАЛА БЕЛОГО

Если внимательно присмотреться к тексту Андрея Белого в различных его произведениях, то бросится в глаза двойственность его словесного материала. Эта двойственность заметна и в ранних произведениях писателя. Так, во 2-й драматической симфонии, с одной стороны, «Дормидонт Иванович пил чай с блюдечка», профессор «бежал жуликом», «звенел голосище приходского дьякона», «музыка на бульваре играла “Смейся, паяц”», а с другой — «в окне дома стояла сказка», «синеглазая нимфа получила письмо от мечтателя», смотрит «резко-очерченный месяц на темно-эмалевой сини». Все эти примеры взяты с нескольких страниц, причем мы сознательно брали только такие фразы, где два различных вида словесного материала не пересекаются. Примеров же такого пересечения чрезвычайно много: «черная гостья», в образе которой затем является «Вечность», «надевала калоши», «добрый кентавр... оправлял свои воротнички» и т. д. \*\*

\* Мы концентрируем внимание на произведениях наиболее значительных в творческом комплексе писателя и вместе с тем лучше других известных современному читателю, т. е. на «Петербурге», «Москве» и «Ветре с Кавказа», привлекая, однако, и остальной материал, начиная с «Симфоний».

\*\* Сравни также: в «Серебряном голубе» «рябая баба» вошла в душу Дарьяльского «тучей, бурей, тигром, оборотнем». Несколько выше «рябая баба» названа «дивной бабой». В «Котике Летаеве» герой кричит: «Афросим» и объясняет это так: «Просто, я перепутал: “афросюня” по-гречески ведь безумие, а Афросиния служила в кухарках»... Петербург в романе того же названия находится в «математической точке, не имеющей измерения», а лакей сообщает о том, что Аполлон Аполлонович «скоро пожалуют к кофию». Апле-

На основании приведенных цитат (а на такие цитаты можно было разбить все написанное Андреем Белым) легко составить два ряда, характеризующие двойственность словесного материала Белого. Мы имеем, условно обозначая: а) «низкий», *бытово-гротескный словесный материал*, бытовая гротескность которого подчеркнута и обывательским говорком, и детскими неологизмами, и б) «высокий», *отвлеченный словесный материал*, то сказочно-легендарного и фантастического порядка, то повторяющий излюбленные декадентские цвета, качества и образы, то состоящий из научных и отвлеченно-мистических понятий.

Оба вида материала встречаются в произведениях Андрея Белого неравномерно. Схематически можно утверждать, что от «Северной» героической симфонии (1904 г.) до «Москвы» место, занимаемое бытовым словесным материалом, *увеличивается* за счет вытеснения «отвлеченного». Но при этом «отвлеченный» материал в «Москве» играет несравненно большую роль, чем бытовой в «героической симфонии». В этой последней бытовой материал ощущается лишь косвенно. Бирюзовые сказки, цветы лилии, королева, яхонты, богомерзкие ужасы, фавны формально торжествуют здесь полную победу. Но рыцарь с козлом танцуют «козловак», а дворецкий предполагает, что гости собрались для «козловачка». Думается, что таким образом, правда переодевшись, пробралась в декадентский замок старые бытовые знакомцы: гопака, казачок и краковяк, не испугавшиеся «бредовых слов» и «лиловых молний».

Критика чрезвычайно мало обращала внимания на двойственность словесного материала Белого. Причиной тому является, по всей вероятности, *теснота переплетения* обоих видов материала,

---

уховым «холодание возводилось в принцип», а вместе с тем он смакует каламбур «барон-борона». Характеризуя Софью Петровну, автор говорит, что в «дамах нельзя будить хаоса». Дворник Моржов сообщает Александру Ивановичу: «Маненечка забавляется», а для последнего «события, какие могли совершиться, — одна мозговая игра». В «Москве» мухи «кусаки». У Иван Ивановича — «тяпляпый нос», он носит «шарканцы», на улицах «домчонки и даже домчоночки», собаку именуют «собачвиной». Надя — «настоящий кукленок», колокольня «забелебенькала», профессор ловит «клопишку». А вместе с тем у Мандро — «тонконосый, изысканный профиль», у него «грива иссиня-черных волос с двумя вычерченными серебристыми прядями, точно с рогами..., соболиные бакенбарды с атласно-вбеленным пятном подбородка»... «Облицовка стены бледно-палевым камнем, разблещенным в отблески». Спускается «нервная люстра». «Седогривая лошадь фарфоровой масти копытами цокала». Во сне Коробкина Табачихинский перулок мощен «не булыжником — данными математических вычислений».

усложняющая и затрудняющая анализ. В свойственной ему острой, блестящей и сжатообразной манере отметил это, однако, Л. Троцкий, сказавший, что произведения Белого «представляют собой неизменно поэтическую или спиритуалистскую *возгонку старого быта*» и что «Записки мечтателя» — это «сочетание отчаявшегося *бытовика*, у которого печка дымит, и *привыкшего к духовным радениям интеллигента...*» (курсив наш. — Ж. Э.)<sup>1</sup>. Последующие же критики вовсе прошли мимо этих очень глубоких замечаний, относящихся, в сущности, ко всему творчеству Белого, и только у К. Локса мы встретили аналогичную, но никак им не развитую мысль: в рецензии на «Возврат» (3 симфония) А. Белого К. Локс пишет: «Чеховщина, доведенная до бреда, — такова, в сущности, тема “симфонии”» («Печать и революция», 1923, № 1)<sup>2</sup>. Также только в очень частном разрезе «Симфонии» остановился на данном вопросе В. Шкловский, исходя из общих неверных, формалистских предпосылок («Пять человек знакомых». Закнига. 1927)<sup>3</sup>.

Между тем по одному из этих двух направлений: передача гротескного, застывшего «тяпляпого быта» — с одной стороны, и создание отвлеченных и фантастических представлений и ощущений — с другой, идут и наиболее оригинальные струи неологизмов Белого. Приведем несколько, так сказать, «массовых» примеров, т. е. таких типичных примеров, число которых можно было бы сильно увеличить. Резко бросаются в глаза отглагольные существительные, формируемые и используемые Белым, особенно в последних произведениях: «есть подлет без конца в улетании к небу простершихся местностей», «стояния гор... менялись стремительно», «мыс, состоящий из разного рода падений и сбегов», «расскок обвисал озлащенными перьями», «сдерг и разлет устремившихся глыб» («Ветер с Кавказа»), глаза Лизаши стреляют «сверком», тусклые окна характеризуются, как «желтый утух», «вдали — солносядь», «в окнах бушуют ли бросени листьев и заблесты лунного света» («Москва»).

Здесь любопытно, что движение ощущается не как конкретный процесс, а как отвлеченное состояние, как *понятие* движения, данного в какой-то абстрагированной статичности и неограниченной во времени, протяженности и постоянстве. В сущности, движутся не люди и предметы, а понятия различных видов движения. Любовь Белого к этой отвлеченной «статической» динамике очень ярко сказалась в том бурном восхищении, с каким он встретил мысль Вс. Мейерхольда построить макет для предполагавшейся постановки «Москвы» на *винте*<sup>4</sup>. Мейерхольд аргументировал свое интереснейшее предложение всем творческим комплексом писателя, указывая, что «винт», т. е. «крэсчендо динамики, данное в статике» (действительно, винт дает при кручении видимость

движения в статике), — сущность всех книг Белого, начиная с «симфоний» («Ветер с Кавказа»).

Другим характерным для Белого методом создания\* слов являются сложные прилагательные, в частности, используемые для обозначения цветов: «малиново-темный нахмур», «голубовато-мутнеющий воздух», «розовато-темная глубина» («Ветер с Кавказа»), «серо-розовый булыжник», «верх убегал в темноту ниспадающей ночи лиловой (нет, черно-лиловой)», «золотохохлое, лиловое облаго», «синеперая дама» («Москва»)\*\*.

Чистые цвета встречаются у Белого сравнительно редко. Он любит переливы, рябь цветов. Благодаря этим переливам и переходам цвета как бы отвлекаются от предметов, которым они при- сущи, цвета Белого не знают, в сущности, границ «своих» вещей. Поэтому дома и ландшафты Белого кажутся зачастую лишь серыми *каркасами*, покрытыми одной большой, *фантастически переливающейся в красках цветовой кисеи*. Цвета приобретают у Белого иногда и самостоятельность существования: «в разряжени- ях — голубизна, к нам летящая» («Ветер с Кавказа»), «лилоты разреживались изъяснениями зелено-бутыльного сумрака» («Моск- ва»).

Приведенные две линии неологизмов явно служат «высокому», отвлеченному виду словесного материала. Противоположную за- дачу выполняют слова детского языка (точнее, слова, построен- ные по принципу этого языка) и диалектизмы. Наивный быто- визм детского языка обусловлен «буквальным» пониманием и формированием слов тем, что, по выражению Белого, «младенец не ведает вовсе различий меж миром метафоры и фактом... “нож- ницы цифр”, он подумает: ножницы для разрезания цифр» («Ве- тер с Кавказа»).

Приведем несколько «детских» слов из «Москвы» параллельно с детскими словами, собранными в статье А. Н. Гвоздева «Значе- ние изучения детского языка для языковедения» («Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, III). «Очканчик» («Моск- ва») — «кроличик» (Гвоздев), «дурачишка» — «пакуришка», «гру-

\* «Создание» слов понимается нами, конечно, условно. Заимствова- ние слов или методов словоформирования у Даля или у Гоголя не уничтожает, естественно, творческого акта писателя, ибо его сло- вотворчество должно рассматриваться не абсолютно, а относитель- но к литературному языку данной эпохи.

\*\* Ср. также: «Известка разложена аспидно-сереньким, серо-сирене- вым, серо-песочным, желточным и розоватым колером» («Моск- ва»), «бело-золотая рука», «фиолетово-розовый тон, расписанный тонко», «бледно-лазурный атлас сидения» («Петербург»), «желто- кровавая муть», «темно-цветная ночь», «ярко-красный блеск» («Петербург», издание 1916 года).

дашка» — «стирашка», «дергунчик» — «лифунчик», «костогрыз» — «угличист».

Примеры диалектизмов из «Петербурга»: «Гишпания», «выпили бы в маем кумпанействе», «не жалаете ль...», «аслапажденье всеобщее», «вы душканчик».

До сих пор мы рассматривали каждый из видов словесного материала Белого почти изолированно. Между тем своеобразием Белого является, как мы уже сказали, *сложнейшее переплетение и взаимодействие сосуществование* обоих видов словесного материала. Взаимодействие «высокой» и «низкой» линии обнаруживается во всем, начиная с деталей и кончая важнейшими героями произведений Белого. В «Ветре с Кавказа» винт дан сначала как отвлеченный символ творчества Белого, а на следующей странице Белый восклицает, переводя винт в бытовую плоскость: «Решено, Мейерхольд присылает “Москву” в Цихис-дзири, а я текст *завинчиваю*: мейерхольдовский винт пахнет эрою» (курсив наш. — Ж. Э.).

Когда Николай Аполлонович замыкался в теоретические рассуждения, то «он чувствовал тело свое пролитым во “все”; голова же смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы». Здесь бытовая электрическая лампочка недвусмысленно подсмеивается над философским отвлечением, хотя и служит одновременно сама отвлечением от реального бытия головы Аблеухова. «Сознание отделялось от личности, проясняясь невероятно и концентрируясь в единственной точке (меж глазами и лбом)... мысли-молнии разлетались от лысой его головы». Попробуйте вычеркнуть слова, взятые Белым в скобки, и эпитет «лысая», тогда останется лишь иррациональный образ. А условно вычеркнутые слова своим бытовым уточнением иронически преломляют иррациональность этого образа. Мысли-молнии пытаются приблизить лысую голову к мировому пространству, но лысая голова мстит за пренебрежение к быту, читатель ощущает не то мировое пространство, не то бюрократический кабинет\*.

\* «Когда оба (сенатор и его сын. — Ж. Э.) соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобия двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок» («Петербург», изд. 1916 г.). Здесь «бездна», и именно «совершеннейшая», так сказать, меблирована отдушинами и бытовейшими сквознячками, которые, вместе с тем, вырваны из своей нормальной обстановки. Таков же и двусторонний смысл сближения, проведенного при помощи сна сенатора, между «невыразимой комнатой», т. е. уборной, и грозно наименованным «местом свержения в бездну». Иногда это взаимодействие двух линий принимает почти форму каламбура. Так, страшное сновидение Сатурна приближается к быту и раз-

## 2. ПЕСИК В ДВУХ ИЗМЕРЕНИЯХ И ИНТЕЛЛИГЕНТСКОЕ «Я» В «ЭН»-ИЗМЕРЕНИЯХ

Анализ двух линий словесного материала Андрея Белого приводит нас к более широким и определяющим обобщениям. Существование бытового гротеска и иррациональной и фантастической отвлеченности определяет не только подбор слов на небольшом отрезке текста и даже не отдельные эпизоды тех или иных произведений писателя: *это взаимодействующее, взаимоотнолическое сосуществование* является основным, социально-психологическим комплексом, стержневым во всем творчестве Белого, — комплексом, который преломляется и в центральных, выведенных писателем, действующих лицах.

«Аполлон Аполлонович видел всегда два пространства: одно — материальное (стенки комнат, кареты), другое — не то чтоб духовное (материальное также)... ну, как бы сказать: над головой Аблеухова глаза Аблеухова видели блики и блески, и радужно заплясавшие пятна крутящихся центров...» Эти два пространства даны Белым не только в сознании сенатора. На протяжении всего романа мы видим, как «золотомундирный муж» с «каменным лицом» на фоне «неизмеримой громадности им управляемых механизмов» пересекается, сплетается и опять отделяется от «геморроидального старика в халате с кистями», от совсем не грозного старичка, у которого и в шестьдесят восемь лет нашлись еще «ребенкины взоры». Своеобразие показа Белым Аблеухова — своеобразие, органически связанное со всем стилем писателя, и заключается в *игре* этими двумя плоскостями, в неожиданных и оригинальных, все время варьирующихся способах их переламывания и пересечения. С помощью методов, которые мы охарактеризовали выше, контуры старика в халате не остаются на сколько-нибудь долгий срок ясными и четкими, читатель знает, что в каждую данную минуту мягкий и домашний халатик может превратиться в беспощадно-прямолинейные стенки «лакированного куба» — ка-

гадывается возгласом Николая Аполлоновича «Çela tourne!», хотя тут же опять иронически и двусмысленно зашифровывается: «Нет, Sa... tourne!»

Вот еще один пример из «Кубка метелей» (четвертая симфония), интересный тем, что здесь взаимно ироническое и пародийное сосуществование двух линий дано вполне откровенно, по всей вероятности, потому, что взята тема литературного быта, сама по себе не заслуживающая, с точки зрения писателя, иррациональной значительности: «Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулк снежный костер. Скок да скок на костер великий Блок; удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: “Я сгорал на снежном костре”...»

реты сенатора, отражающей «многогранность ответственного поста». Но так же легко может раствориться и этот, в сущности, все же эфемерный образ «государственной планиметрии», и останется только «сутуловатая фигурочка». Но и за бытовой фигурочкой будет чувствоваться отвлеченная космическая «циркуляция», а сквозь туманы этой последней будет слышаться пусть заглушенный, но несомненный и ехидный смешок бытового гротеска. Если позволить себе, конечно, условное поясняющее сопоставление, заимствованное из другой области искусства, то следует сказать, что постановка «Ревизора» В. Мейерхольдом во многом близка к художественным принципам Андрея Белого<sup>5</sup>. И в «Ревизоре» все время живо ощущается взаимно пересекающееся сосуществование данным первым планом гротескных бытовых вещей и фигур чиновников, и тех темно-красных сплошных дверей, создающих внереальный, фантастический фон для бытового гротеска, перед ними развертывающегося и по самой своей подчеркнутости вызывающего ощущение таинственно недоговоренной многозначительности. Подчеркнем еще раз условность данного сравнения и укажем, в частности, на то, что *качество* вещей у Мейерхольда и Белого резко разнится.

Так же, как и его отец, так и Николай Аполлонович то «вырастал в предоставленный себе самому центр — в серию из центра истекающих логических предпосылок», то погружался в «пучину невнятных» и мир «житейских мелочей». В связи с Софьей Петровной Белый характеризует эту двойственность Николая Аполлоновича как «богоподобный лед» и «лягушечью слякоть» («Петербург», изд. 1916 г.). И эти две крайности даны опять, конечно, переплетенными: «лягушечье выражение улыбки заслонило лицо от нее», в лице же том была «белость», т. е. «богоподобный лед». А «светло-зеленые панталонные штрипки» разоблачают страшно шутовское красное домино, которое, впрочем, скоро опять превращается в таинственного «выходца с того света». И по этому же принципу построены двойственность Дудкина, то «неуловимого», то «незнакомца с черными усиками» и ряда других персонажей «Петербурга». Если бы мы попытались на основании одного этого романа дать социологический эквивалент доминирующего и определенного нами социально-психологического комплекса, нашедшего здесь свое образное выражение, — мы стояли бы перед большими трудностями. Дело в том, что если одна сторона двойственности всех действующих лиц «Петербурга» принципиально тождественна, если одной ее стороной является обнаженно- и подчеркнуто-гротескное бытовое существование данного героя, то другая сторона этой двойственности сильно в каждом индивидуальном случае отличается. Так, бытовому существованию жалкого старика противопоставлена грозная государственная дея-

тельность; жизни лягушонка Николая Аполлоновича — философическое уединение, муки любви и бредовой страх перед террористическим актом; появлению обыденнейшего незнакомца с черными усиками — окружающий его таинственный ореол революционно-подполья, окрашенного в тоне мрачной фантастики. Основываясь только на «Петербурге», пришлось бы путем сравнения и отыскания *общего* в этих отличающихся друг от друга сторонах двойственности долго искать нужного нам ключа. Но этот ключ мы найдем гораздо быстрее при помощи «Котика Летаева» и особенно «Москвы».

В «Котике Летаеве» дан, с одной стороны, бытово-психологический облик ребенка из интеллигентской семьи. В этом направлении Белого больше всего привлекает буквально бытовое восприятие Котиком Летаевым всего окружающего. Так, слышал Котик о профессорах, что «они крепколобы: бьются лбами о стены они; мне говорят, что “профессор” — маститость, т. е. то, чем мостят...» Но было бы, конечно, нелепо и наивно думать, что Белый мог бы удовлетвориться *такими* зарисовками. В «Котике Летаеве» натуралистически данные моменты детской психологии сплетаются с отвлеченнейшими обобщениями, принадлежащими, конечно, не Котику или, во всяком случае, не тому Котику, который думал, что маститость — это чем мостят. В предисловии к «Котику Летаеву» Белый пишет: «Мне тридцать пять лет, самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство... прошлое протянуто в душу; на рубеже третьего года встаю перед собой; мы друг с другом беседуем; мы понимаем друг друга. Прошлый путь протянулся отчетливо от ущелий первых младенческих лет до крутизны этого самосознающего мига». Весь «Котик Летаев» и есть соединение и переплетение бытово-данных восприятий младенца с своеобразным, отвлеченно-обобщающим эмоционально-образовым «толкованием» его сознательных мыслей и подсознательных ощущений с толкованием, исходящим от тридцатипятилетнего высококвалифицированного интеллигента, явно стремящегося к иррациональному постижению своего «я», к «крутизнам» самосознания. И поэтому после фраз, которыегодились бы для коллекционера детских курьезов К. Чуковского<sup>6</sup>, мы читаем следующее: «...за мною гонятся прощупы по веренице из лет стародавним титаном: титан бежит сзади. Нагонит и сдавит... но ощупи космоса медленно преодолевались мною; и ряды моих “въятий” мне стали рядами понятий; понятие — щит от титана; оно — в бредах остров: в бестолочь разбиваются бреды; и из толока-толчей мне слагается: толк... Впрочем, бесспорно, что «понятия» и «толк» никогда не сумеют защитить Белого от «ощупей космоса». Признание Белого в «Кубке метелей»: «Я старался, по возможности точнее, обрисовать некоторые переживания, *подстилающие*, так сказать, фон



обыденной жизни и по существу *невоплотимые* в образах» (курсив наш. — Ж. Э.). Это признание характеризует одну сторону *всех* произведений Белого.

В «Москве» анализируемая нами двойственность оказывается наконец построенной на твердом социальном фундаменте *в том смысле*, что носитель этой двойственности в произведении, объект писательского видения, профессор Коробкин, *ближе всего* подходит к субъекту, т. е. к этой двойственности, как изображающему и преломляющему социально-психологическому комплексу. Здесь — наибольшее сближение между «глазами автора» и «глазами героя».

«Москва» в значительной своей части и при всех прочих грубых промахах — исключительно яркая и недооцененная нашей критикой сатирически-гротесковая картина быта старой, высококвалифицированной, «профессорской» интеллигенции. Профессор Коробкин — великий, мировой ученый: «из всех математиков разве десятков, рассеянный в мире, мог быть ему вровень». Но в каком бытовом мире живет Коробкин? «С детства мещанилась жизнь» Коробкина. Он, знаменитость, окружен клопишками и кусаками обывательского быта, «вислятиной» платьев жены, у которой груди — «тряпочки». А Митя говорит про отца: «Людей он не видит: живет в математике»; да и «Василиса Сергеевна вполне поняла, что профессор отсутствием только присутствует в доме». Здесь мы приближаемся к наиболее яркой образовой характеристике, уточняющей двойственность Коробкина. В профессоре заключается и «я» его, жившее в «эн»-измерениях, и «Томочка-пёсик, в нем живший... в двух измерениях». Но, — утверждает Белый, — «начинало вывариваться из большой знаменитости и из добрейшего пса человек». Человека, живущего в трех измерениях, результат этого «вываривания», в первых двух томах «Москвы» не видно, думается, что и не будет видно в дальнейшем, но в остальном эта характеристика определяет, в сущности, весь социально-психологический комплекс творчества Белого.

Творчество Белого отражает сознание настроения и идеологию высококвалифицированной и высококультурной дореволюционной русской интеллигенции, далекой от сколько-нибудь активной общественно-политической жизни, *работавшей в области отвлеченной науки (но не техники!) и искусства* и скрывавшейся от социально-политических вопросов на «вершинах» математики, философии или поэзии — все равно. В условиях царского бюрократического строя, поддерживаемого трусливой буржуазией, жалкой общественной жизни на фоне громадной крестьянской страны, эта интеллигенция презрительно замыкалась в себе. Она воспринимала философию, мистику и художественные эмоции западной буржуазии, но не быт и не технику Запада. Она, подобно

Коробкину, могла быть в оппозиции к царскому министру, но это была, скорее всего, оппозиция игнорирования. Такие интеллигенты казались антиобщественными даже либералам и кадетам (впрочем, Коробкина «Русские ведомости» чествовали бы за научные заслуги). Не случайно, что этой газете пришлось оправдываться перед своими читателями (в редакции были получены протестующие письма) за помещение отрывка из «Котика Летаева» («Русские ведомости», 1916, № 295)<sup>7</sup>. С точки зрения Коробкина, редактора «Русск. вед.», хранители российских общественных интеллигентских традиций, так же как и историк литературы и общественной мысли Задопьятов, должны были казаться жалкими ненужными болтунами. Революционеры даны в «Петербурге» явно уродливыми, но уродливо значительными; а худой и костлявый интеллигент питается... фитином. Объективно, противоположение сенатора и Неуловимого в «Петербурге» показывает полную несущественность и ничтожество для автора романа таких общественных сил, как либеральная буржуазия и либеральная интеллигенция. Но такое ощущение своей обособленности вело высококвалифицированных антиобщественных интеллигентов только к полному замыканию в свой резко отграниченный мир, потому что либералов, т. е. «своих» людей, они презирали, пролетариат и революционеры же были для них абсолютно чуждыми и абсолютно непонятными (лучшее доказательство тому — полная неудача Белого в отображении революции и революционеров и в «Петербурге», и в «Москве»), и также они не могли воспеть сапог царского городского. А мир, в который они замыкались, обладал двумя противоположными сторонами. Бытово это был мир тихих московских улиц, Никольских и Табачихинских переулков\*.

В этом арбатско-интеллигентском существовании сохранились многие элементы гоголевского, мелкопоместного, дворянско-усадебного быта, та «старорусская помещичье-чиновничья, в лучшем случае — тургеневски-гончаровская подоплека», о которой писал Л. Троцкий, характеризуя воспоминания Белого о Блоке<sup>8</sup>. Индустриализирующийся город, его развивающаяся техника и строящиеся заводы — словом, западничество с его технико-индустриальной стороны были органически чужды этой жизни и этим людям.

\* Ярko даны особенности этого быта в автобиографическом «Арбате» («Россия», 1924, № 1). С грустью вспоминает Белый о старом Арбате: «Прежде арбатская жизнь стала уж ныне приарбатской, переулочной жизнью, вломилась в Арбат от Никольской, Мясницкой, Кузнецкого громкоголосая стая пришельцев, одушевленная коммерцией, перестраивала и ломала устои Арбата; профессора, литераторы и представители стародворянских и старокупеческих традиций тогда стали быстро: одни — умирать, другие же — бежали до самой Пречистенки».

Индустриальные образы Белому не удаются вовсе, он принужден их объяснять образами другой среды или подчеркивать невозможность их приятия. Так, «автомобиль» с «оглушающим нечеловеческим ревом... невыносимо мимо пронесся, пыхтя керосином» («Петербург», изд. 1916 г.), фонари висели «электрическими яблочками» («Петербург»), а «скрежещущий ящер» заменяет трамвай («Москва»).

Зато интеллектуальные и эмоциональные новости Запада, научные, философские, мистические и художественные, находили на «Арбате» благодарную почву. На «настоящем», на «том» Арбате, юному Белому «зори светили», оттуда он «звал к “Золотому руну”». Здесь «колонизальный магазин “Выгодчиков” в восприятии ребенка разъезжался в героический эпос», «утопление в луже» именовалось «утопией» («Арбат»), здесь «песик» Коробкин витал в «эн»-измерениях математических наук и гениальных открытий, доктор превращался для Котика Летаева в Минотавра, и соответственно раздваивались персонажи «Петербурга».

«Сорванный с бытовой оси индивидуалист Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново...» — писал Л. Троцкий<sup>9</sup>. Эта блестящая и меткая характеристика нуждается, однако, в уточнении в том смысле, что все же Белый (объективно, в своем творчестве, конечно) за бытовую ось держаться пытался. Можно сказать, что Белый постоянно висит в социально-безвоздушном пространстве в комической позе человека, ощущающего кусок этого пространства как кресло, причем над ним вихрится непостижимо-иррациональный космос, а под ним стоит приготовленное уютное кресло, перевезенное из поместья гоголевского героя в арбатскую Москву. Здесь нужны пояснения. Говоря о двойственности творчества Белого, мы отнюдь не повторяем избитую мысль о двух планах Белого — реальном и нереальном. *Подлинно реального, т. е. отражающего социальную действительность плана трех измерений, Белый не знает вовсе.* Бытовизм Белого реален только формально, он отражает лишь внешность жизни данной социальной группы, притом сгущенно, гротескно. Коробкин витал в «эн»-измерениях, но его отвлеченно-математическое открытие соприкасалось вне его индивидуального сознания с индустриальной действительностью, с громадными социальными событиями, а не только с паркетом его квартиры и с жилетом — тайниками для хранения секретных бумаг профессора. И подобно Коробкину, Белый видит и понимает лишь быт и живущего на его фоне всего лишь в двух измерениях пёсика, формальную, а не подлинную, т. е. социальную реальность. В этом смысле характерно, что такая нетипичная и даже анекдотическая фигура, как Мандро, понимается самим Белым как типическое выражение власти буржуазии над

наукой. Здесь замысел писателя не мог осуществиться, так как в распоряжении Белого не было соответствующих художественных средств. Не приближается к этой реальности Белый и в своем отвлечении. Но поскольку психоидеология интеллигента типа Коробкина как раз и строилась на сложно комбинированном восприятии быта и отвлеченности, постольку Белый дает в этом отношении интересный социально-психологический материал. Условно можно сказать, что в быту Белый до реальности *не допрыгивает*, а в отвлеченности ее *перепрыгивает*, оказываясь в облаках фантастики, а подчас и муты иррациональности и мистики, не выходя и в этом отвлечении за пределы своего «я». И лишь в очень редких случаях (о которых мы еще будем говорить) Белый пытался отразить социальную действительность за этой гранью.

Характерно для Белого, что люди, кроме немногих центральных действующих лиц, обладающих определенной нами двойственностью, даются писателем чрезвычайно внешне. По большей части это не люди, а словесные или вещные маски (термины, употребляемые Ю. Тыняновым в «Достоевский и Гоголь») <sup>10</sup>. На фамилиях действующих лиц Белого мы остановимся ниже в связи с рассмотрением влияний Гоголя. Теперь же обратим внимание на способы замены людей вещами и частями тела и результаты этого.

«Здесь человечник мельтешил, чихал, голосил, верещал, фыркал, шаркал, слагаясь из робких фигурок, выюркивающих из ворот, из подъездов проспяченной, непрветренной жизни: ботинками, туфлями, серо-зелеными пятками иль каблучками тяжелым износом несли свою жизнь: кто — мешком на плече, кто — кулечком рогожным, кто — ридикюльчиком, кто — просто фунтиком; пыль зафетюнила в сизые, в красные, в очень большие носищи и в рты всякой формы, иванящие отсебятину и пускающие пустобаи в небесную всячину; в псине и в перхоти, в злом раскуряе гнилых табаков, в оплевании, в мозгляйстве словесном — пошли в одиначку: шли — по двое, по трое; слева направо и справа налево — в разброску, в откидку, в раскачку, в подкачку. Да, тысячи тут волосатых, клочкастых, очкастых, мордастых, брюхастых, кудрявых, корявых пространство осиливали ногами...» <sup>11</sup> Эта длинная цитата показывает нам все своеобразное и высокое мастерство, которым обладает Белый в умении взаимно пересекать две различные художественные плоскости. Ведь вещная маска, как и маска, выделяющая одну какую-либо часть тела (принцип гоголевского «Носа»), явно комична и гротескна. Но Белый, превращая людей через эти маски в «человечник», вызывая призраки тысячи таких масок, колеблющихся в странном ритме массового движения, достигает такой зыби масок, такой сгущенности гротеска, что в нем наряду с чертами комического появляются и элементы мрачного и даже страшного. Но большое мастерство выра-

зительности и прихотливой и трудной игры противоречащими друг другу художественными элементами *не приводит*, однако, Белого к подлинно значительным и теоретически высоким художественным обобщениям, соответствующим явлениям реальной, социальной жизни. Эту жизнь Белый видеть не умеет. Неслучайно, что в моменты наиболее трудного постижения предпочитает он от видения реального уйти к видению мистическому, иррациональному, от глаз — «к очам ушей»; здесь «глаза не нужны: я их скинул; они — как очки», ибо «увидеть глазами невидимо вас посетившее чувство высот невозможно никак» («Ветер с Кавказа»).

Такой «вспрыг» (пользуемся словом Белого от «красоты» к «явлению смыслов») чреват грубейшими ошибками отвлекшегося от материальной действительности «я». И. Лежнев сказал, что «Белый парит над рубежами истории»<sup>12</sup> («Россия», 1924, № 1)\*. Может быть, Белый и парит над «рубежами» той или иной сменовеховской интеллигентской души, но рубежи истории эпохи великих революций ему, конечно, недоступны.

Мы должны еще уточнить данное нами понятие о двойственности. В. Ф. Переверзев в своей работе о Достоевском охарактеризовал социально-психологический тип «двойника», созданный этим писателем<sup>14</sup>. Но двойственность эта отличается от двойственности Белого и его героев несравненно большей глубиной, трагизмом и остротой осознания. У Достоевского — трагическое столкновение двух плоскостей, у Белого — *взаимно-ироническое сосуществование*, во многом напоминающее мирное совместное жительство фантастики и быта в ряде произведений Гоголя, о которых мы еще будем говорить. Трагизм столкновения у Достоевского и ирония сосуществования у Белого обусловлены, конечно, социально. Если городское мещанство остро и трагически переживало неудовлетворенность своей жизнью, то субъективно у высококвалифицированной, материально обеспеченной интеллигенции, определившей творчество Белого, чувство неудовлетворенности принимало форму подсмеивания над собой, понимания безысходности этого чувства и иронического примирения с ним.

Белый — художественный идеолог чрезвычайно узкой, кастово ограниченной и высококвалифицированной социальной группы. В этом — основная причина трудности его текста. Но значительность произведений Белого, их значимость и *для нас* в том, что здесь, в сущности, разоблачена *страшная, социальная ограниченность высококультурных дореволюционных интеллигентов, отгородившихся от жизни, неумение их оторваться от уродливей-*

\* И для Иванова-Разумника Белый — «вершина», а Аскольдову в творчестве Белого дана «точка зрения глубины или высоты... но только не поверхности» («Литературная мысль», 1923, № 1)<sup>13</sup>.

шего обывательского быта, их социальная наивность и слепота их культуры. Думается, излишне пояснять, что Белый в этой картине отнюдь не является стороной. Выходя за пределы своей группы, он терпит только художественные поражения и неудачи. Уже не говоря о жалких карикатурах на революцию и революционеров, Белый не может даже дать образ буржуа. И социальная беспомощность Коробкина, возможность всяческого использования его буржуазией становится нам ясной не из столкновения Коробкина и Мандро, а из психологии первого. Осознание же иронии существования иррациональной фантастики и быта\* выгодно

\* Из иронического существования иррациональной отвлеченности и быта и вытекает любовь Белого к изображению психологии сна и младенчества. В «Ветре с Кавказа» Белый очень наивно пытался «извинить» свою мистику этой психологией: «...Сон есть предмет зарисовки, как всякий предмет; если б критики поняли это, они перестали б гвоздырить, что “мистик”-де, поняли б: я — зарисовщик весьма интересного мира, имеющего свою логику, скошенную, протекающую с нашей логикой под углом эдак градусов в сорок. Фантастика первых младенческих лет дана в этом скосе и взрослому. Критикам, меня ругающим, нужно бы все же понять: есть проблема младенчества; чтобы понимать жизнь младенцев вполне, надо понять логику собственных снов...» Здесь очень любопытно применение формулы школы А. К. Воронского: «искусство — познание жизни»<sup>15</sup> в ее абсолютной форме для оправдания мистики. Не случайно и сам Воронский в своей статье о Белом зовет писателя к изображению младенчества<sup>16</sup>, не понимая того, что притягательность для Белого «скоса» психология детства и сна с ее нелепо-комической фантастикой (вспомните повседневные рассказы о снах и детских высказываниях!) обусловлена как раз общим социально-психологическим комплексом, определяющим творчество писателя. Психология и сна и детства — удобный повод для художественного претворения этого комплекса, хотя, конечно, произведения Белого обладают в этом направлении и определенной познавательной ценностью. Любовь же Белого вообще к «скошенному» и ироническому высказыванию характерным образом сказалась в следующих словах: «очень скучно чреватые мысли по “вумному” строить; их надо до срока держать в состоянии шуточном...» («Ветер с Кавказа»).

Еще, с другой стороны, психология сна и детства должна была привлекать Белого. Гераклит, философ, на которого Белый очень любит ссылаться, сказал, что «днем все люди живут в одном и том же общем для всех мире, во сне же каждый погружается в свой собственный мир» (цит. по: Фишер-Дедуа, «Сон и сновидения», изд. «Петроград», 1925 г.)<sup>17</sup>. Дело, конечно, не в абсолютной правильности этого изречения, а в том, что психология детства и сна действительно дает наряду с наличием указанной двойственности и чрезвычайно удобное основание для зарисовки именно внесоциальных переживаний (ср. определение Гегеля: ребенок — «человек в себе»).

отличает Белого (вернее, социально-психологический комплекс, определяющий творчество писателя) от его героев. В этом, и то лишь в данной плоскости (у Коробкина есть достоинства, которых нет у Белого), он выше их, в этом разница между осознанием своего «я» героями «Петербурга» и «Москвы» и осознанием «я» писателем, профессиональным наблюдателем и художественным идеологом своей группы, по «заказу» последней «уничтожившим» в своих произведениях социальную действительность. Любопытно, что ирония эта не без неудовольствия отмечалась в лагере идеалистической и мистической критики\*.

Неверно было бы себе, однако, представлять, что творчество Белого *сплошь* двойственно в вышеохарактеризованном смысле, что *все* его мистико-символические образы «разгадываются» бытом. В отдельных случаях, и в особенности в «Петербурге», Белый выходит за пределы интеллигентского «я», пытаясь отобразить подлинную действительность, а не только капризные восприятия этого «я». Тогда создаются застывающие, не могущие быть разгаданными мистические символы, грозные и грандиозные. Так, «Медный всадник» вырастает в главе «Бегство» в «Петербурге» в символический образ России, находящейся на страшном социально-историческом распутье. Здесь «объективное» существование символа подчеркнуто прямым обращением автора: «Ты, Россия, как конь», и т. д. и независимостью этого образа от субъективных восприятий кого-либо из героев. Когда же «Медный гость» переносится в восприятие Александра Ивановича (глава «Гость»), то

\* Так, критик эстетской «Софии» (1914, № 3) недоволен тем, что «в то время как эстетическая плоскость романа (“Петербурга”. — Ж. Э.) космогонично подлинна, она случайно приурочена к сюжету из бюрократической и революционной повседневности» тем, что в роман введены понятия, «ужасающие своей определенностью, своей сухостью»<sup>18</sup>. С. Аскольдов же («Литературная мысль», 1923, № 1) пытается утешиться: «...Несмотря на всю дерзость и капризность замысла вставить образ Христа в маскарадную обстановку, весь этот эпизод несколько не шокирует религиозного чувства, все равно как не шокируется идейная привязанность к Вл. Соловьеву тем, что во 2 симфонии автор изобразил его шагающим по крышам и трубящим в рог. И тут и там самые образы слишком пленительны, духовно верны и говорят о какой-то мистической правде — соприсутствии потустороннего даже и будничному»<sup>19</sup>. Бесспорно, что читатель, не обладающий умением социологически анализировать художественный текст, а тем более читатель, «идейно привязанный к Вл. Соловьеву» и плененный «какой-то мистической правдой», может воспринять именно только мистические стороны творчества Белого. Но также ясно, что это будет относиться уже к изучению субъективных читательских восприятий, а не к объективному анализу художественного материала.

законы иронической двойственности немедленно вступают в силу. «Медный гость» говорит: «Здравствуй, сынок», и «металлическим задом своим гулко треснул по стулу литой император». Но эти редкие вспышки социального сознания вышеохарактеризованной социальной группы, в моменты бурных общественных потрясений, не приобретают в творчестве писателя решающего значения и лишь в «Петербурге» достигают значительной силы, придавая именно этому произведению некий более широкий, хотя и очень смутно-неясный резонанс.

А для того чтобы уравновесить страшного «Медного всадника», для того чтобы внести утраченную успокоенность в интеллигентское «я», применяется противоядие той же силы и создается религиозно-мистический, «объективно» бытом не разгаданный образ «печального и длинного» Христа, дарующего душевный мир.

Но в восприятии Софьи Петровны опять создается возможность иронически-бытовой разгадки «печального и длинного» мужем Сергей Сергеевичем, раскаявшимся во «вчерашнем скандале».

В заключение несколько слов о «Ветре с Кавказа». Видеть в этих путевых записках отражение «строительства социализма в Советских Закавказских Республиках» (Ф. Раскольников, стенограмма речи в книжке «Пятилетний перспективный план издания классиков») <sup>20</sup> — крайне наивно. «Ветер с Кавказа» — это полемико-публицистическая защита мистицизма во всем творчестве Белого, заостренная против марксистской критики, против материализма в искусстве. Но для того чтобы протащить эту публицистику, создан художественный повод, причем в художественной части книги советский Кавказ почти целиком *заменен* вневременным, отвлеченно воспринятым горным ландшафтом, рождающим «явления смыслов» и дающим Белому возможность ткать сложные узоры своей высокой линией словесного материала. Если в «Ветре с Кавказа» налицо оптимизм, то это оптимизм витания в отвлеченности «высоты», а не понимания социальной жизни. Творчество Белого еще игнорирует пооктябрьскую действительность, создавая лишь иллюзию ее восприятия.

### 3. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ КОМЕНТАРИЙ

Легко заметить, что в данном нами анализе мы пытались выполнить ту задачу литературоведа, которую В. Ф. Переверзев сформулировал как необходимость «прощупать в художественном произведении тот пункт, где объективное изображение переходит в субъект, где изображаемое и изобразитель образуют органическое единство». Ироническое сосуществование двух плоскостей гротескного быта и фантастической отвлеченности, обусловленное



социальным бытием дореволюционной высококультурной научной и художественной интеллигенции, и кажется нам таким пунктом.

Здесь перед нами тот социально-психологический комплекс, который определяет все творчество Белого, выяснен, в основном, на материале его художественных произведений. Метод В. Ф. Перверзева (так, как мы его понимаем) дал нам *в этом направлении* возможность монистического социологического объяснения творчества Белого, — объяснения, недоступного всем критикам, прибегающим к методам «некритического биографизма» (И. С. Гроссман-Роцин, «Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении». «На литературном посту», 1928, № 17). Такой некритицизм неизбежно приводит, по выражению И. С. Гроссман-Роцина, к «фальсификации понимания закономерности художественного произведения»<sup>21</sup>. В этом отношении исключительно грубые ошибки допустил Г. Горбачев. Оказывается, «никакой единой направляющей силы, никакого достаточно серьезного принципа в стилистических исканиях Белого не имелось, и поэтому в “Петербурге” были, как бы наугад и в беспорядке, использованы всевозможные отклонения от привычной литературной языковой нормы: пародирование стиля канцелярских бумаг, ученых докладов, языка обывателя...» («Современная русская литература»). И хотя и Горбачев очень расплывчато, правда, высказывает мысль о «смеси» словесного материала в творчестве Белого, он дальше договаривается до того, что неологизмы писателя «не имеют целевой установки»<sup>22</sup>. Затем Горбачев пространно цитирует остроумную статью Н. Берковского из № 49 «Жизнь искусства» за 1926 год<sup>23</sup>, в которой проведена мысль о «бесцельности» словотворчества Белого. На основании цитаты из «Москвы»: «Мадам Эвихкайтен — зефирная барыня, деликатес, демитон с интересами к демономании», Берковский утверждает: «не Белый написан этот портрет, а звуками первого эпитета». Это предположение было высказано в 1926 г. А через два года Белый в «Ветре с Кавказа» сделал следующее признание: «“Москва”... в стилистическом приеме — продукт собирания камушков... я... мозаичистом стал... мозаика стала приемом; я стал подбирать слово к слову так точно, как камушки я подбирал в Коктебеле». Итак, предположение Н. Берковского о «лепне» слов в «Москве», о подборе их с точки зрения цветистости оказалось *формально* верным. Но все дело в том, что предположение это плодотворно лишь для изучения *субъективной творческой* психологии и совершенно бесплодно для социологического объяснения произведения, лишая его закономерности возникновения.

И неудивительно, что на основе статьи Н. Берковского Г. Горбачев заявляет, что Белый «интересен, главным образом, лишь

в плане формальных исканий»<sup>24</sup>, а сам Берковский вовсе не замечает социального значения «Москвы».

А приведенная им цитата вполне поддается объяснению при помощи того социально-психологического комплекса, который мы установили выше. Мадам Эвихкайтен — персонаж, с точки зрения Белого, в целом гротескно-бытовой. И тем не менее и в этот образ писатель внедряет, правда, слабые намеки, уводящие к фантастической отвлеченности. Ведь «Эвихкайтен» по-немецки означает «Вечности», и возможность такого перевода придает гротескной фамилии двусмысленность. «Демонomanия» же, несмотря на звуковую близость (и даже, быть может, вследствие нее), смыслово контрастирует с теми словами, которые, с точки зрения Берковского, ее вызвали: деликатес — демитон — демонomanия. Демонomanия противопоставляется словам бытового говора. Это показывает нам, насколько безрезультатен метод *угадывания* процесса субъективно-творческой деятельности писателя.

Ошибки иного, более принципиального порядка видим мы у А. К. Воронского. А. К. Воронский — один из очень немногих современных критиков, обладающих своим отточенным и ярким стилем. В его работах всегда можно найти интересные и глубокие мысли. Но все эти достоинства не могут искупить основных пороков его метода. Воронский оперирует не текстом литературных произведений, или, вернее, он пользуется ими лишь как одним и не главным из материалов, подлежащих рассмотрению. У Воронского пробивается именно тот персонализм, о котором говорит И. С. Гроссман-Рощин. Следует сказать, что персоналистский метод в отношении формирующихся писателей и использованный притом в публицистической форме может иметь в отдельных случаях «педагогически» положительное значение. Но марксистский критик в роли гувернера такого сложившегося писателя, как Белый, всегда рискует показаться наивным. И Белого, конечно, следует, по мере возможности, «перевоспитывать», но в целом по отношению ко всему творческому комплексу этого писателя совершенно необходимо занять и историко-исследовательскую, антиперсоналистскую позицию.

По Воронскому же оказывается, что «Белый — исключительно рационалист», а жизнь в его восприятии — «хаотична и бессмысленна». И эти «ножницы» Белый пытается сомкнуть своим «символизмом» («Искусство видеть мир»)<sup>25</sup>. Читатель нашего очерка знает, как мало такая формула определяет специфику творчества Белого. Из этой же формулы (а в пользу нее приведено немало аргументов и от биографии, и от публицистических высказываний Белого) у Воронского вытекают грубые ошибки. Заметив, что у Белого из-за символов и отвлечений выглядывает быт (Воронский уделает этому 12 строк), критик делает следующее заключе-

ние: «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». И статья кончается призывом: «А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме». Здесь неправильна каждая мысль: 1) Невозможно доказать, что Белый силен как писатель-реалист и слаб как художник-символист. Образ Медного всадника и Куликова поля в «Петербурге» — явно символичны, и вместе с тем это, бесспорно, одни из самых сильных образов, созданных Белым. Неслучайно сам же Воронский пространно цитирует это место романа. 2) Нельзя, как мы видели, отделять «детство» в творчестве Белого от его «символизма». Такое разделение допускается Воронским только потому, что он не ищет в художественном произведении того перекрещивания субъекта и объекта, которое лишь и позволяет нам монистически подойти к литературному тексту и подлинной (объективной, а не субъективной) творческой личности художника. «Детство» и быт не обладают у Белого самостоятельностью существования, они тесно переплетены с отвлеченностью, с мистикой. А Воронский рассуждает так: раз Белый персонально — рационалист, то ему ничего не стоит отделаться от символизма и перейти к детству. Здесь явно аргументация ведется от личности художника. 3) В соответствии с его общими воззрениями на искусство А. К. Воронский рассматривает детство как период жизни, дающий возможность увидеть мир «во всей его свежести и непосредственности». Но как раз анализ творчества Белого, и в частности «Котика Летаева», показал нам, что «детство» дает, правда, свежие и непосредственные, но вместе с тем *внесоциальные* или очень мало социальные восприятия. Воронский же не понял ни социальной закономерности интересов Белого к детству, ни того, что это детство никак писателя к подлинной реальности привести не могло.

Особый вид персонализма и биографизма представлен сейчас в работах В. Шкловского. Строго говоря, персонализм Шкловского — это своеобразная маскировка формального метода под социологию. Для этого на «бедного Макара», т. е. на *личность писателя*, и сбрасываются все социологические шишки. Так, Андрей Белый оказывается *только* мистиком и антропософом («Пять человек знакомых»), Лев Толстой — только легитимистом и дворянином («Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”») <sup>26</sup>. При этом личность писателя «социологически» разоблачается беспощадно. Классовые корни установлены с абсолютной точностью. Классовый отбор материала подтвержден документально. Затем, когда Шкловскому кажется, что патент на социологию за ним в восприятии читателя закреплен, начинается своеобразная манипуляция. Производится сопоставление произведения и «разъ-

ясненной» личности писателя. Неизбежно устанавливается наличие «ножниц», так как разоблачение дворянина-Толстого дает для понимания «Войны и мира» не больше, чем рассмотрение личности дворянина-Иванова, а мистик Белый в персонально-«социологическом» отвлечении мало чем отличается от мистика Эллиса. *И вот, пространство между лезвиями «ножниц» заполняется формализмом.* Четко сформулирован этот метод работы в тезисе-подзаголовке статьи В. Шкловского о Белом: «художественное мировоззрение»<sup>27</sup> писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того как писатель отходит от данного философского построения». Так Шкловский возвращается к формализму в его девственном виде.

Приведенные примеры ясно показывают нам, что материалы биографии и публицистические высказывания могут, естественно, использоваться, но критически, не приобретая решающего значения. Конкретный пример: в анализе интереса, проявленного в творчестве Белого к миру сновидений и психологии детства, можно было исходить из самозащиты Белым от обвинений в мистицизме, данной в «Ветре с Кавказа», т. е. признать, что здесь налицо лишь известная (быть может, даже научная!) любознательность, желание познать мало исследованный участок реальности; но с не меньшим правом можно было воспользоваться цитатой из «Котика Летаева»: «Мир и мысль — только накипи грозных космических образов... эти образы — мифы. Мифы — древнее бытие... в них ребенок бродил», а на основании этой цитаты вывести заключение об абсолютном мистицизме Белого и о том, что только сновидения и бреды детства — для него подлинная действительность. И так же мало дал бы нам анализ «монгольских» теорий в «Петербурге». Мы же исходим из художественного текста и благодаря этому избежали шаткости и двойственности выводов, основанных на публицистических высказываниях писателя.

Но, думается нам, что *в методе В. Ф. Переверзева*, точнее — в том направлении, в каком сейчас ведется его разработка, наряду с большими достоинствами имеется и одна чрезвычайно *опасная сторона*. Работы В. Ф. Переверзева о Гоголе и Достоевском появились 14—16 лет назад<sup>28</sup>. Фактически за этот срок марксистская методология литературоведения не добилась сколько-нибудь значительных успехов по сравнению с этими работами. Конечно, виной тут и царская реакция, и бурная эпоха гражданской войны, но эти обстоятельства не могут уменьшить заслуг В. Ф. Переверзева. Тем более теперь необходимы углубление и разработка намеченных им положений. А вместо этого ряд учеников В. Ф. Переверзева значительно упрощает его метод, впадая в явное «социологиче-

ское» чванство (это относится, впрочем, не только к ученикам В. Ф. Переверзева, а, в частности, в порядке самокритики, и к работам пишущего эти строки). Такое упрощение особенно резко сказывается в литературном *антиисторизме* некоторых последователей Переверзева. Исследование замыкается в данном произведении. Рассматривается произведение, определяется его стержневой социально-психологический комплекс, устанавливается его социальная база и, исходя из этого комплекса, объясняются *все детали* данного произведения. Таковы, например, работы И. Беспалова о Горьком и У. Фохта о «Демоне»<sup>29</sup>. Если идти по этому пути, то история русской литературы, разработанная таким способом, превратится в систему *социологически объясненных, но замкнутых творческих комплексов писателей (а то и произведений)*, не имеющих между собою никакой непосредственной связи. При такой схеме бытие класса и классовая психология не воздействуют на уже существующие литературные образы, формы и языковой материал, а творят их каждый раз заново. Если бы сейчас какой-нибудь философ-марксист сказал, что генезис диалектического материализма может быть рассматриваем вне всякой связи с гегелианством, то это показалось бы только смешным. А творчество Лермонтова и Горького может, по мнению учеников В. Ф. Переверзева, рассматриваться вне всякой литературной историко-генетической связи. При таком подходе неизбежна страшная натасканность объяснения отдельных компонентов стиля. Мы также думаем, что *все* произведение определяется *единым* социально-психологическим комплексом. Но совершенно очевидно, что социальное бытие класса и социально-психологический комплекс, им порожденный, формируют литературу не из воздуха, а *из уже существующего литературного материала*, который также в свое время диалектически выработался под соответствующим социально-классовым влиянием из другого материала, причем, конечно, каждый раз привносятся и новые литературные приемы и новый языковой материал. *А не зная* этого *обрабатываемого* литературного материала, естественно, нельзя объяснить все детали того произведения, которое из него исторически вытекло, нельзя полностью объяснить данный генетический процесс. В. Ф. Переверзев на этом процессе также останавливается очень мало, но все же им бегло было охарактеризовано влияние Гоголя на Достоевского, влияние народного творчества на произведения Гоголя. Зато мы ничего не узнали об историко-литературном генезисе и композиции Достоевского и языка мелкопоместной стихии у Гоголя и т. д. и т. п. Но, во-первых, в работе о Гоголе сам же В. Ф. Переверзев указал, что вопросы литературной зависимости Гоголя были уже разрешены другими исследователями (нам, впрочем, это представляется спорным) а, во-вторых, работы

В. Ф. Переверзева давали настолько новый для марксистского литературоведения материал, что независимо от этих недостатков они ознаменовали в своей области целую эпоху. Ученики же В. Ф. Переверзева «углубляют» метод своего учителя так, что во все отказываются от изучения процесса литературного генезиса. В этом смысле неслучайна полемика с Н. И. Бухариным У. Фохта, утверждающего, что невозможно даже «ничтожное участие формализма в научной работе социологов»<sup>30</sup> («Печать и революция», 1927, № 2)\*.

И этот отказ от использования работ формалистов связан с непониманием того, что проследить процесс возникновения данного произведения, объяснить все отдельные его частицы вне историко-литературного генетического изучения совершенно невозможно. А именно у формалистов, ошибающихся в основном, можно найти в этом отношении ценный конкретный материал, могущий быть использованным и в социологическом исследовании (так, например, в дальнейшем, при рассмотрении зависимости Белого от Гоголя, мы воспользовались и рядом указаний Ю. Тынянова в «Гоголь и Достоевский»).

Такая позиция отнюдь не приближает нас к взглядам формалистов или представителей формально-социологического метода. Зато совершенно неправильна та постановка вопроса, которую дает М. Григорьев («На лит. посту», № 23). М. Григорьев спрашивает: «Не может ли самый характер образа осложниться литературной традицией; не может ли литературная среда исказить чистоту отражения экономической структуры?»<sup>31</sup> В иной форме, но по существу вполне аналогично ставят вопрос об инерции литературной формы формалисты-лефовцы и даже Ф. И. Шмит, доказывающий, что классовые влияния отвлекают искусство от его «нормального пути», по которому оно «по своей природе стремится продвигаться всегда и при всяких внешних условиях» («Предмет и граница социологического искусствоведения»)<sup>32</sup>. Хотя Ф. И. Шмит и М. Григорьев ставят ударения на диаметрально *противоположных* вещах, тем не менее они сходятся в том, что оба видят как бы два пути развития литературы и искусства: один — «фактический», осложненный взаимодействующими влияниями, а другой — неосуществившийся, но «возможный» и даже более «нормальный». Ясен метафизический привкус такой дилеммы. При монистическом же рассмотрении социально-обусловленного процесса литературного генезиса различные влияния, конечно, должны учитываться, но оцениваться *не как отклонения* (от чего? от метафизически установленного нормативного ряда?), а как

\* Эти соображения т. Эльсберга ввиду их неразвернутости редакция оставляет на ответственности автора. — *Ред.*

явления, отражающие сложность социально-классовых переплетений в идеологии, психике и социальном быту, соответствующие давлению старых и распадающихся социальных группировок на новые и развивающиеся.

Из сказанного ясно, что эти «влияния», вернее сказать — тот материал, на основе которого развивается новое литературное явление, не может быть переделен в каком-либо *формально-хронологическом* порядке в такой же мере, в какой хронология не является научной историей. Здесь решающее значение принадлежит классово-обусловленной социально-психологической близости художественного метода и материала, а самый генетический процесс протекает, конечно, на основе *не механического заимствования, а диалектического усвоения и перерабатывания*. Для конкретного примера иллюстрации высказанных здесь мыслей мы и остановимся на генетической зависимости Белого от Гоголя.

#### 4. БЕЛЫЙ И ГОГОЛЬ

В статье о Гоголе в «Луге зеленом» («Альциона», 1910 г.) Андрей Белый писал: «Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки. Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней?» Характеризуя «низкую», в терминологии В. Ф. Переверзева, мелкопоместную линию творчества Гоголя, Белый говорит: «Не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки... не мир людей, а мир зверей». И дальше, самое для нас важное: «Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидеть что-то, потому что герои его собирались разбежаться и вылететь из мира. Но Гоголь знал и другое небо, как бараний тулуп и как крышка винного погреба... А когда погреб соединял он с кипящей месячной пеной туч, или когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху, у него получалось страшное подобие земли и людей: то земля — не земля... и те люди — не люди...» (курсив наш. — Ж. Э.).

Мы пользуемся данным высказыванием писателя не как бесспорным доказательством чего бы то ни было. Но каждый читатель нашего очерка поймет значение этой цитаты. В сущности, все сказанное можно отнести к творчеству *самого* Белого. И вместе с тем, оказывается, именно *так* понимал Белый творчество Гоголя.

Характеризуя ранний период творчества Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), В. Ф. Переверзев писал: «Читатель не может решить: правда или ложь, жизнь или невероятная выдумка эти рассказы...»<sup>33</sup> Здесь следует оговориться: в работе В. Ф. Пе-

реверзева явно налицо недооценка «высокой», фантастической, казацкой линии гоголевского стиля. В. Ф. Переверзев в отношении этой линии часто поддавался своим личным эстетическим вкусам. Так, для него «довольно посредственная пожизненность» и «мертвая фантастика» (курсив наш. — Ж. Э.); «Тарас Бульба» для него «довольно посредственная повесть»<sup>34</sup>, причем «посредственность» фантастической линии аргументируется у В. Ф. Переверзева литературностью ее происхождения: «образы и настроения этой среды вливались в душу Гоголя чисто литературным путем... Понятно, что эти образы не могли отличаться особенной ясностью...», они — «не голос жизни, а голос литературного подражания»<sup>35</sup>. Между тем ясно, что «литературность» происхождения не может служить основанием для утверждения о слабости того или иного литературного произведения. Пришлось бы признать слабыми значительную часть произведений Пушкина от «Бахчисарайского фонтана» до «Каменного гостя», «Войну и мир» Л. Н. Толстого, в наши дни — «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова. А из-за недооценки этой фантастики, которая для многих, конечно, вовсе не «посредственна», В. Ф. Переверзев мало обратил внимания на выявление этой линии в позднейшем творчестве Гоголя и считал, что здесь «стилистические обороты», вошедшие в творчество Гоголя «чисто литературным путем», совершенно изменили свое эстетическое назначение, «служба юмористике». Между тем это не совсем так. Думается, что фантастика Гоголя и в позднейших произведениях в какой-то мере таится за некоторыми его бытовыми образами. Таково, например, значение заключительного образа I тома «Мертвых душ» (см. цитату ниже), таковы указания Гоголя на «почти трагическое» положение многих действующих лиц в немой сцене «Ревизора», — указания, реализованные В. Мейерхольдом, такова и повесть «Рим», написанная в 1842 г. и стилистически близкая к ранним произведениям Гоголя, — повесть, о которой В. Ф. Переверзев говорит очень мало.

Мы эти указания привели только для подтверждения возможности более высокой оценки удельного веса фантазии Гоголя, хотя, конечно, отнюдь с А. Белым мы в этом отношении не солидаризуемся. Далее, мы приводим конкретные примеры, сопоставляющие те или иные *типичные* проявления художественного метода Гоголя и Белого.

1. Переход от высокой фантастики к бытовому говору и наоборот очень характерен для Гоголя.

Так, в «Страшной мести» страшный мертвец «протянул... руки вверх, как будто он хотел достать месяц, и закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости», и тут же Данило просит сына повторить за ним: «Тятя, я козак»<sup>36</sup>. Хома Брут



(«Вий»), оказавшись в роли лошади ведьмы, говорит: «Эге, да это ведьма!», а затем видит, «как горный ключ, вода и трава казались дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» и слышит, «как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели»<sup>37</sup>. В «Ночи перед рождеством» «черт спрятал в карман свой месяц»<sup>38</sup>. Примеров аналогичного пересечения быта и фантастики у Белого мы приводили очень много и повторять мы их не будем.

2. Переход от восприятия реального предмета действующим лицом к обобщающему символу, даваемому от имени автора.

В «Мертвых душах» — переход от тройки Селифана:

«...Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади! Остановился пораженный божьим чудом созерцатель! Не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, — что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню — дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства...»<sup>39</sup>

В «Петербурге» переход от памятника Петру I:

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

Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов; хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? Или, может быть, хочешь ты броситься, разрывая туманы, через воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках? Или, встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, — среди этого мрачного Севера, где и самый закат многочасен, где самое время попеременно кидается то в морозную ночь, то — в дневное сияние? Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы, фыркая, понести огромного всадника в глубину равнинных пространств из обманчивых стран?»

3. Переливы цветов:

Поля в «Риме»: «...Сначала они еще казались зеленоватыми, и по ним еще виднелись там и там разбросанные гробницы и арки;

потом они сквозили уже светлой желтизной в радужных оттенках света, едва выказывая древние остатки, и, наконец, становились пурпурней и пурпурней, поглощая в себе и самый безмерный купол и сливаясь в один густой малиновый цвет, и одна только сверкающая вдали золотая полоса моря отделяла их от пурпурного так же, как и они, горизонта. Нигде никогда ему не случилось видеть, чтобы поле превращалось в пламя, подобно небу...»<sup>40</sup>

Небо в «Ветре с Кавказа»: «Глядели в разъятость небес; голубое — поверхностью кажется небо; его всковырни; и — багровый разрыв; изменялись оттенки: и та вссветлейшая высь — угущалась: красные перья, оранжевые, ярко-розовые, розовато-сиреневые; вместо света — цвета; так ясны угольев: пепельной мутью одевшись, выглядит буро-золотой леопардовой шкурой.

Долины, обрывы, далекие груди крутизны, став в малиново-темный нахмур, озлобели ущельями, багрово-черными...»

Сложные эпитеты у Гоголя: «бледно-голубые очи», «бело-прозрачное небо», «зеленокудрые леса» («Страшная месть»). Примеры сложных эпитетов у Белого см. в первом разделе очерка.

#### 4. Фантастический хаос городского пейзажа:

Париж в «Риме»: «И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих, неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоящих только из одних зеркальных стекол...»<sup>41</sup>

Москва: «...Улица складывалась столкновением домов, флигелей, мезонинов, заборов кирпичных, коричневых, темно-песочных, зеленых, кисельных, оливковых, белых, фисташковых, кремевых; вывесок пестроперая лента сверкала там кренделем, там — золотым сапогом; раскатайною растараторой пролеток, телег, фур, бамбаниющих бочек, скрежещущих ящеров — номер четвертый и номер семнадцатый — наполнилась улица...»<sup>42</sup>

#### 5. Вещные маски людей (и маски — части тела) на улице:

«Невский проспект»: «Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, предмет долгих бдений во время дня и ночи; усы, на которые излились восхитительнейшие духи и которые умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад; усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленовою бумагою; усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их профессоров и которым завидуют проходящие. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, пестрых, легких, к которым иногда в тече-

ние целых двух дней сохраняется привязанность их владельце-ниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте...»<sup>43</sup>

«Петербург», изд. 1916 г.: «С улицы покатались навстречу им черные гущи людские: многотысячные рои котелков вставали, как волны. С улицы покатались навстречу им: лаковые цилиндры, поднимались из волн, как пароходные трубы; блинообразная фуражка заулыбалась околышем; и были околыши: синие, желтые, красные. Отовсюду вытекал преназойливый нос. Носы протекали во множестве: нос орлиный и нос петушиный; утиный нос, курий; так далее, далее...»

6. Ясна и принципиальная художественная близость и следующих двух отрывков, хотя у Белого фигурирует живот<...> <...> \* дана часть тела.

«Нос»: «...Через две минуты нос, действительно, вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: “Поддавай!”, сел и уехал...»<sup>44</sup>

2-я симфония: «Из магазина выскочила толстая свинья с пятчатковым носом и в изящном пальто. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж. Ницше (кучер — “как бы второй Ницше”. — Ж. Э.) тронул поводья, и свинья, везо-мая рысаками, стирала пот, выступивший на лбу...»

#### 7. Бытово-гротескные имена:

Гоголь: Курочка, Чичиков, Башмачкин, Ноздрев, Свиньян, Харпакин, Трепакин, Поганчиков, Пуховочка, Подточина, Ляпкин-Тяпкин, Софи Вотрушкова, мосье Ноль, Шпонька, Шлепох-востова и т. д.

Белый: Дудкин, Тетерько, Арбузова, Моржов, Сверчков, Шестков, Чижиков, Пузанов, Брыкачев, Задопятов, Клоповиченко, Переулкин, Свистоглазов, фон-Зоалзо, Нахрай-Харкалев, Сатисфатов, Клевезаль, Фердерперцер и т. д.

Фамилию Коробкина носит в «Ревизоре» «отставной чиновник». Но Коробкин из «Москвы», несомненно, позаимствовал отдельные черты и от Коробочки из «Мертвых душ». Здесь, по замечанию Ю. Тынянова, «вещная метафора стала словесной маской»<sup>45</sup>. А в «Москве» есть моменты, когда вещная метафора вновь реализуется. После того как в связи с юбилеем Коробкина звездочке «кап-па» дали название «каппа-Коробкин», профессор говорит сам

\* Печатный дефект в первой публикации: пропущена строка текста. — *Сост.*

себе: «Сегодня — *коробка*, а завтра... “каппа” какая-нибудь» (курсив наш. — Ж. Э.).

#### 8. «Скос» представлений:

«Невский проспект»: «...Все перед ним окинулось каким-то туманом; тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки...»<sup>46</sup>

О частом использовании «скоса» представлений в произведениях Белого см. выше.

#### 9. Некоторые сравнения как «высокой», так и «низкой» линий:

Гоголь: «никакой гибкой пантере не сравниться с ней (албанкой Аннунциатой. — Ж. Э.) в быстроте, силе и гордости движений» («Рим»); «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых» («Тарас Бульба»); «голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Белый: Мандро соскочил с пролетки, «как тигр» («Москва»); рябая баба вошла в душу Дарьяльского «тигром» («Серебряный голубь»); «сапфировая синь», «алмазные слезы» (1 симфония); глаза, как «яхонты» («Москва»); «тыква — не нос» («Москва»).

10. Ироническое, многократное повторение одного слова на очень небольшом текстовом отрывке в целях снижения данного понятия:

«Шинель»: «...А лучше всего, чтобы он обратился к одному значительному лицу; что значительное лицо, спишась с кем следует, может заставить успешнее идти дело. Нечего делать, Акакий Акакиевич решил идти к значительному лицу. Какая именно и в чем состояла должность значительного лица — это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом, в сравнении с другими, еще значительнейшими. Но всегда найдется такой круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значительное...»<sup>47</sup>

«Ветер с Кавказа»: «...Нынче понятие “масса” — двусмысленно; и означает “массивность” брюшка совбуржуя; он, втертый в понятие “массы”, от имени “массы”, за “массу” кричит; “масса”, взятая географической суммою, — косность, и козырь в руках обывателя; он подменил выражение “организации” “массой”.

Скажите, что делала “масса”, когда шла работа в подполье? — Спала: в это время работали партия, “организация” в малых ячейках, а “масса”, иль сто миллионов, сидела и горе свое заливала;

иные... растили брюшко; “массе” Маркс непонятен был; так почему же писатель должен был топить пониманье до “массы”? Я думаю: организовывать “массы” почетнее, нежели равнять пониманье до “массы” в той “массе” читателей, где эта “масса” сама — лишь прослойка среди массы безграмотной, стало быть...»

11. «Обилие аллитераций в прозе» у Гоголя отмечает и сам Белый. Примеры аллитераций у Гоголя и Белого излишни.

Количество приведенных параллелей можно было бы сильно увеличить. Мы даже нарочно избегали примеров, могущих дать представления о внешнем, более или менее формальном или частичном, неорганическом *заимствовании* или совпадении. Такие случайные влияния и притом различных писателей можно найти почти в каждом произведении почти всех писателей. Так, например, в сценах первого посещения Анны Петровны дома сенатора, а также в сцене конца карьеры Аблеухова можно найти влияние соответствующих глав «Анны Карениной» (посещение Анной Аркадьевной Сережи, служебное поражение Каренина). Некоторое сходство Каренина и Аблеухова, возможно, объясняется общим прототипом — Победоносцевым. С другой стороны, также только довольно внешнее влияние оказал «Петербург» на «9 ноября» Б. Келлермана<sup>48</sup>, точнее, Аблеухов на Хехт фон-Бабенберга, особенно в первой главе немецкого романа. Между эпизодом «Черт», «Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» и бредом Дудкина, как и между беседами Липпанченко с Дудкиным — с одной стороны, и Раскольниковым с Порфирием Петровичем — с другой, также возможно провести лишь *формальные* параллели, которые нас вовсе не интересуют. Значение же Гоголя для Белого трудно переоценить. Укажем еще как на возможное, хотя довольно курьезное, проявление этого влияния на ситуацию Мандро — Лизаша и Колдун — Катерина в «Страшной мести». Сходство тут в том, что оба отца, шпионы и предатели своей родины, пытаются изнасиловать своих дочерей. А в характеристике Мандро, как «синегубого и синебородого мертвеца», проглядывает и некоторое прямое сходство Мандро с Колдуном-мертвецом Гоголя. Впрочем, данный пример для нас лишь условен. Внешние же стилистические гоголевские влияния в «Серебряном голубе» бесспорны и отмечались еще дореволюционной критикой.

На примере проведенной параллели между Гоголем и Белым мы видим *процесс диалектического генезиса нового литературного комплекса, воспринимающего и одновременно деформирующего старый литературный материал*. Белый воспринял от Гоголя двойственность двух линий стилистики и словесного материала. Но Белый, еще значительно *снизив* и сгустив в гротеск низкую линию гоголевского бытового материала и значительно *возвысив* и *абстрагировав* (в иррациональность, в мистику) гоголевскую

фантастику, *вместе с тем перемешал и переплел* обе художественные плоскости в несравненно *большей* степени, чем это имело место у Гоголя. Такое *направление* деформации четко сказалось в вышецитированном понимании Гоголя Белым. *Поэтому сильно увеличилась взаимная ироничность двух плоскостей.* Условный схематический и грубоватый пример: если у Гоголя красавица-панночка оказывается ведьмой, то у Белого какая-нибудь мещанистая Марья Петровна может стать Вечностью. Но в относительно наивной фантастике, рожденной мелким помещиком, существуют *раздельно* и красивая женщина и ведьма, а в интеллектуально-эмоциональной игре высококвалифицированного интеллигента живет *нечто*, в котором проглядывает то Вечность, то Марья Петровна. Так и Нос был бы дан у Белого, вероятно, не в виде человека, а в виде космического носища.

Целый ряд стилистических частных текстов Белого можно объяснить, лишь исходя из охарактеризованного нами генетического процесса. Но и не все частности можно объяснить, основываясь на нем. Были и иные, в частности, *западные*, воспринятые Белым и деформированные им литературные и философские материалы, игравшие, однако, менее значительную роль. Немалое значение, думается, имел для Белого и Вл. Соловьев. Конечно, данное нами простое, не осложненное другими влияниями сопоставление приемов и словесного материала Белого и Гоголя упрощает и даже вульгаризирует то понятие генетического процесса, которое мы устанавливали в «методологическом комментарии». Все же, кажется нам, такое сопоставление — шаг вперед по пути прослеживания этого процесса. Во всяком случае, без сопоставления с творчеством Гоголя, без изучения «переработки» гоголевских приемов и словесного материала генетически объяснить произведения Белого невозможно. И аналогичным путем выявления литературного генезиса надо идти и в любом другом случае литературоведческого анализа. И как раз анализ Белого в этом направлении относительно *легок* ввиду наглядной четкости выявления гоголевских влияний и *сравнительно* незначительного переплетения их с влияниями другого происхождения.

## 5. ИТОГИ

Русский символизм может быть схематически охарактеризован следующими тремя чертами: 1) западничеством в противовес «очень широко понятому народничеству» (А. В. Луначарский) русской литературы XIX века; 2) подчеркнутым индивидуализмом в противовес общественным настроениям предшествующей литературной эпохи и 3) в своем художественном стиле — антиреалистическими тенденциями.

Социальные корни русского символизма нуждаются еще в уточнении литературоведческим анализом. Но во всяком случае, бесспорно, что творчество важнейших представителей русского символизма социально определялось теми или иными группами и прослойками буржуазии и буржуазной интеллигенции. Творчество Андрея Белого являлось, как мы видели, художественной идеологией дореволюционной, высококвалифицированной, политически не активной буржуазной интеллигенции, работавшей в области науки и искусства, но не техники. С первого взгляда может показаться спорным соединение в одной группе писателя, склонного к мистике, и крупнейшего представителя той или иной точной науки. Но это противоречие объясняется лишь поверхностным отождествлением социальной психологии знаменитого физика или химика с его научными работами. Творчество Белого как раз и ценно раскрытием *социальной* психологии этой группы, ее социальной ограниченности и обособленности. Писателя и математика сближали, в интересующем нас плане, своеобразно окрашенное западничество и антиобщественность.

Западничество этой группы, а потому и Белого, было неурбанистическим. В творчестве Белого гораздо меньше урбанизма, чем в творчестве Брюсова или Блока. Социальная группа, определившая произведения автора «Петербурга», заимствовала с Запада *наиболее реакционные элементы западноевропейской культуры*.

В этом смысле любопытно обращение Белого к западному меньшевику: «Ты называешь себя социал-демократом, ты нанимаешь автомобили и совершаешь передвижения при помощи аэропланов». А у нас «Штирнер, Эйхендорф и Ницше, которых, наверное, ты не прочтешь никогда», и «думают о том, что хорошо бы устроить “Vum-bum” тебе заодно с буржуазной компанией» («Одна из обителей царства теней») <sup>49</sup>.

Итак, аристократический индивидуализм, связанный с презрением к общественности (не только, конечно, к либерализму и «демократии»), реакционная философия и романтический, поэтический мистицизм — вот, в сущности, к чему сводится, в понимании Белого, культура Запада, заимствуемая русской интеллигенцией.

Антиобщественность Белого и той группы, идеологом которой он являлся, была также специфической.

Индивидуализм Белого и Брюсова (при всем их различии) был гораздо более активным, напряженным, лиричным, наступательным. Прослойки буржуазии и буржуазной интеллигенции, определявшие их творчество, претендовали на социально гораздо более активную роль, чем та интеллигенция, от которой зависело творчество Белого. У Брюсова, а особенно у Блока, больше социального темперамента и надрыва и меньше иронического, порой и злого спокойствия и пассивной созерцательности, чем у Белого. Белый

больше «интеллигент», чем Брюсов или Блок, в нем меньше социальной самостоятельности и больше социальной промежуточности и нейтральности. Конечно, эти сопоставления надо понимать не абсолютно, а относительно. Нужно еще оговориться, что к группе научной и художественной интеллигенции, обусловившей творчество Белого, следует отнести представителей идеалистических и мистических философских течений той эпохи, но не представителей общественных наук, в своей работе непосредственно соприкасавшихся с вопросами политики; профессора, юристы и историки, например, в значительной своей части, несомненно, принадлежали к гораздо более активным социальным группам\*.

\* В этом смысле очень любопытен список «аргонавтов», приводимый Белым в «Воспоминаниях о Блоке» «В 1903—1905 гг. аргонавтическим настроением дышат мои воскресенья; позднее бывали собрания — до 1910 года; здесь, кроме друзей и поэтов на “Скорпиона” и “Грифа”, бывали: К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Ю. К. Балтрушайтис, С. А. Соколов, литератор Поярков; художники: Липкин, Борисов-Мусатов, Россинский, Шестеркин, Феофилакт и Переплетчиков; музыканты: С. И. Танеев, Буюкли и Метнер; философы: Г. Г. Шпетт, Б. А. Фохт, М. О. Гершензон, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. Ф. Эрн, Г. А. Рачинский; здесь проездом бывали: В. И. Иванов, Д. С. Мережковский, Д. В. Философов; бывал П. И. Астров. Среди иных посетителей упомяну: академика Павлова, его жену, палеонтолога, проф. И. А. Каблукова, М. К. Морозову, И. А. Кистяковского»<sup>50</sup>. Конечно, мы не вульгаризируем понятие социальной обусловленности художественного творчества и не считаем всех указанных здесь людей субъективными поклонниками произведений Белого, но профессионально-интеллигентский состав их (писатели, художники, музыканты, философы, представители точных наук, но не инженеры, юристы или историки), несомненно, типичен и подтверждает наши общие положения. И совсем не случайно, что как раз П. И. Астров, наиболее политически активный из всех здесь указанных, впоследствии от них отошел: «“астровская” общественность ушла в кадетизм, и мы с ней разошлись (“аргонавты” держались гораздо левее)... П. И. Астров в те годы старался естественно сочетать устремление к эстетизму с моральным, сверкающим пафосом...»<sup>51</sup> Дело, конечно, не в «правизне» Астрова, а в степени его политической активности, настроения же академика Павлова, Г. Шпетта или даже самого Белого были пусть политически неформальными, но, конечно, объективно не «левыми», хотя и содержали элементы презрения к кадетской оппозиционности. Приведенный список помогает нам оценить и утверждения Белого о ниспровержении «традиции московского учебного круга», выразившемся в уходе «сына декана» и «будущего московского профессора» в ряды «декадентов». Это было, конечно, лишь ниспровержением бытовых, но не идеологических традиций. Профессорское общество было шокировано изменой сына Бугаева на-



Теперь перейдем к вопросу о социальной обусловленности зависимости Белого от Гоголя. Если Белый никогда не поднимался на высоту социальной взволнованности и активности Блока, то, с другой стороны, у Белого никогда не были так сильны элементы безусловной непроницаемой таинственной мистики, характерной для Блока. Мистика и фантастика давались у Белого почти всегда сквозь ироническую призму гротескного быта. Это, в известной мере, было ясно и самому писателю. Так, он говорит в «Воспоминаниях»: «Парадоксальность “Симфонии” — превращение духовных исканий в грубейшие оплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской... в “Симфонии” бралась тема поэзии Блока, но развивалась она сатирически, в намеренных парадоксах и шутках; а у Блока звучала та тема торжественным вызовом миру; он сбрасывал “маску”; ходил в “полумаске” “я”; Блок, вероятно, воспринял с опасением подобное проведение темы о “Ней”: он был “максималистом”, я — “минималистом”; различие в подавании темы, нам общей».

Именно поэтому «упивались мы Гоголем — “Страшную местью” и “Виём”, то именно, чего Блок не любил», а сатирический талант Чехова кажется Белому «ярким, родным мне». Ирония сосуществования двух плоскостей — быта и фантастики — заставляла тяготеть Белого к Гоголю, хотя, конечно, эти плоскости и их взаимоотношение у обоих писателей отличались весьма сильно. Белый, в гораздо меньшей мере, чем Блок и Брюсов, мог воспринять западные художественные влияния, именно ввиду их урбанистичности. И поскольку поэтому «полемика» Белого против реализма Толстого, Тургенева, Гончарова и даже Достоевского должна была черпать свои аргументы в значительной мере, именно из *русской* прозаической литературы, постольку естественно и закономерно

---

учной карьере, но такое бытовое возмущение отнюдь не препятствовало Белому стать художественным идеологом этого общества.

Оговариваемся еще раз: для каждого читателя нашего очерка ясно, насколько мы в нашем методе далеки от биографизма. Для нас абсолютно случайно, что идеолог научной художественной интеллигенции Белый родился в семье Бугаева, т. е. в той же среде, идеологом которой он стал. Белый мог быть сыном дьячка, фабриканта и т. д., и метод нашего очерка от этого не изменился бы. Но насколько здесь *случайно* совпадает социальная среда, определившая творчество Белого, и та бытовая среда, в которой писатель вырос, постольку мы имеем право пользоваться биографическими материалами Белого, конечно, не для нахождения социологического эквивалента его творчества (здесь мы ни разу биографическим данным решающего голоса не давали), а для характеристики социальной среды, идеологом которой был Белый, причем эту среду мы определили внебиографическим путем.

было обращение к творчеству Гоголя, именно раннего, наименее реалистического его периода. Но в основе социальной обусловленности диалектической зависимости Белого и Гоголя лежала и гораздо более конкретная бытово-психологическая близость среды мелкопоместного дворянства гоголевской эпохи и научной и художественной интеллигенции конца XIX века.

Тихие особняки Арбата были своеобразным маленьким отгороженным поместьем в громадном индустриализирующемся городе. Но профессорские семьи владели и еще более тихими небольшими подмосковными усадьбами, служившими главным образом для отдыха и уединения. В этом отношении много материала дают «Воспоминания о Блоке». Бугаевы (родители Белого) владели Серебряным Колодцем, Менделеевы — Бобловым, Белый живет то на Арбате, то в Дедове у Соловьевых и Коваленских, то в имении Поляковых, то в Шахматове, то у себя в усадьбе. И самое интересное — это то, что между Арбатом и вообще «тихой», неиндустриальной Москвой — с одной стороны, и усадебной жизнью — с другой, для Белого нет принципиально-психологической разницы: «Очень часто бродили мы ночью по тихим арбатским районам; в метелице чуялись белые вихри грядущего; белая тень Соловьева вставала перед нами. И я и С. М. Соловьев в эту белую, вьюжную зиму впервые охвачены были любовью; в любимых мы видели отблеск таинственной “S”, посылавшей покойному Соловьеву признания... С. М. поражается описанием Новодевичьего монастыря; и он просит меня, чтобы тотчас же мы отправились с ним в монастырь; мы отправились; золотой Духов день догорал так, как я описал накануне его: монастырь был такой, как в “Симфонии”; так же бродили монашки; стояли с С. М. у могилы покойного Соловьева; казалось, что сами ушли мы в симфонию; старое, вечное, милое, грустное во все времена приподымалось; “Симфония” есть наша жизнь; нам казалось, она — впереди; мы уехали в Дедово... Помню Дедово: пролетают четыре совсем незабвеннейших дня, проведенных здесь между экзаменами; тайны вечности, гроба, казалось, приподымались в те дни. Помню ночь, которую провели мы с С. М. Соловьевым на лодке, посередине тишайшего пруда, за чтением Апокалипсиса, при свете колеблемой ветром свечи; поднимались с востока рассветы; с рассветами присоединился, не спавший всю ночь, к нам Михаил Сергеевич Соловьев; с ним мы медленно обходили усадьбу; остановились перед домиком, с любовью отмечая то место, где были посажены или, верней, пересажены белые колокольчики Пустыньки, о которых покойный философ писал»... Правда, здесь арбатский особняк, Новодевичий монастырь и усадьба сближаются в плоскости «высокой» линии творчества Белого. Здесь мы видим, как перекликаются мистически-отвлеченные мечты молодых интеллигентов из профессорских семей, уходящих от общественности и будничного быта, с мечта-

ми гоголевского мелкопоместного героя, уводившими последнего в сказочное царство фантастики. Но несомненно, что еще во многом ближе перекликались подмосковные профессорские усадьбы (и их арбатские особняки) с гоголевскими поместьями в бытовой плоскости. Шахматово, имение отчима Блока<sup>52</sup>, Белый характеризует так: «Я попал в обстановку, где веял уют той естественно-скромной и утонченной культуры, которая не допускала перегруженности тяготящими душу реликвиями стародворянского быта; и тем не менее, обстановка — дворянская; соединение быта с безбытностью... меня поразило: все в этих стенах — простота, чистота и достоинство; нет “разночинца”».

Если мы это описание аристократически-офицерской усадьбы, явно необычной для Белого, в частности, последнюю фразу этого описания, сопоставим с ожесточенной критикой «мещанского» профессорского быта, данной в «Москве», то нам станет ясно, что быт гоголевского поместья протягивал связующие нити к особнякам и усадьбам научной и художественной интеллигенции, обусловившим творчество Белого.

Таковы сложные социальные связи творчества Белого и Гоголя, причем именно эти социальные связи обусловили и диалектическую переработку гоголевских влияний. Субъективно Белый видел в Гоголе то «декадентство», тот антиреализм, тот гротеск, которые он хотел воплотить в своем творчестве. Объективно здесь была заложена гораздо более значительная социально-психологическая близость, разоблачающая и мещанский быт «Москвы», и социальную, подлинно «гоголевскую», «мелкопоместную» ограниченность и обособленность «московской» научно-художественной интеллигенции. Гротескный быт Белого, особенно в «Москве», во многом близко подходит к быту Шпоньки и Коробочки. Сильнее отличается «высокая» линия, гораздо более отвлеченная, гораздо менее сказочно-народная, чем у Гоголя. Взаимоироническое сосуществование же «низких и высоких» линий налицо у обоих писателей. Но при этом переплет этих линий у Белого гораздо более сложен и прихотлив, чем у Гоголя, ирония сосуществования играет более значительную, хотя и замаскированную, роль, и в этом мы вправе видеть отражение значительно более сложной и менее наивной интеллектуальной жизни социальной группы, родившей творчество Белого, по сравнению с переживаниями гоголевского героя. Другой причиной этого более сложного переплетения двух плоскостей у Белого и большей самостоятельности «низкой» линии у Гоголя является несравненно большая реальность последней. Гоголь объективно гораздо больший реалист, чем Белый, именно потому, что мелкопоместный быт, им нарисованный, — подлинная социальная реальность бытия мелкопоместного героя, в то время как вариации этого быта, перенесенные в профессорский особняк или усадьбу конца XIX века,

приобретают бытово-гротесковые черты, характеризующие не социальную реальность, а внешний, поверхностный быт данной группы. С другой стороны, «высокая» линия для героев Белого была более жизненной и будничной, чем фантастика для героев Гоголя. Именно из-за этого сложного переплетения Белый, как мы видели, зачастую извлекает мрачно-мистические эмоции из гротесковой карикатуры, которая, казалось бы, должна была действовать комически.

Социальная группа, идеологом которой явился Белый, была очень узкой. Белый в его подлинной, иронической сущности воспринимался сравнительно немногими. Репутация мистика, которую заслужил Белый, объяснялась той более широкой, организующей ролью, которую сыграли мистические элементы его творчества, в частности отмеченные нами «непроницаемые» мистические образы «Петербурга». Люди типа Эллиса, например, впоследствии ставшего фанатическим католиком, видели в произведении Белого «мистику всеединства», «экстатическое слияние» и «ясновидение» («Русские символисты», «Мусaget», 1910)<sup>53</sup>. Но ни в ранних произведениях, ни в «Петербурге» мистика никогда не была доминантой творчества Белого. А в «Москве» следы мистики незначительны вовсе; с большим или меньшим трудом здесь можно найти ироническую разгадку всех образов. Если мистические образы «Петербурга» были показателем страшной тайны, окутывавшей для высококвалифицированного интеллигента надвигающиеся грандиозные социальные события, то в «Москве», написанной после революции, социальная сатира писателя, обращенная к дореволюционному бытию сформировавшей его группы, освободилась от этих образов именно потому, что ход революции оказался хотя и грандиозным, но при этом отнюдь не таинственным, а реальным, ощущаемым.

Эти события, освободив Белого от присущих ему элементов мистики, не были вместе с тем поняты и художественно увидены им. Белый в «Москве» и «Ветре с Кавказа» является идеологом группы, социальные и бытовые корни которой в основном определяются дореволюционной эпохой группы лишь очень формально и внешне приспособившейся к пооктябрьской жизни. А для понимания этой группы, одной из интереснейших прослоек дореволюционной русской интеллигенции, Белый дает ценнейший материал исключительной художественной силы и культуры. Таковы основные моменты, на которых мы заострили внимание в данной работе и которые казались нам наиболее важными. Естественно, что мы вместе с тем прошли мимо ряда немаловажных вопросов: композиции произведений Белого, ритма его прозы, эволюции текста «Петербурга» и др.

